

Claudia Neiva de Matos\*

Universidade Federal Fluminense (UFF)

## Etnopoesia e Etnopoética

**Resumo:** O texto relaciona e discute termos e conceitos que historicamente circunscreveram o conjunto de artes verbais reunidas sob a denominação etnopoesia. Esse conjunto abrange a épica homérica, cantos de populações ágrafas, textualidades folclóricas, alguns tipos de canção popular, vertentes inovadoras de poesia contemporânea e outras formas de comunicação poética vocoperformática. Apresentam-se alguns autores, obras e abordagens que marcaram o desenvolvimento dos estudos sobre etnopoesia. Finalmente, trata-se de etnopoética, vertente de estudos configurada nos anos 1960-70, abrangendo atividades de coleta e tradução, crítica e criação, que tiveram no poeta e pesquisador norte-americano Jerome Rothenberg uma figura pioneira e capital.

**Palavras-chave:** Etnopoesia, Etnopoética, Poesia vocal, Performance, Jerome Rothenberg

**Abstract:** The text presents and discusses terms and notions that have historically circumscribed the field of verbal arts gathered under the label ethnopoetry. This field includes Homeric epics, songs of illiterate populations, folkloric textualities, some genres of popular songs, innovative strands of contemporary poetry and other forms of vocal-performative poetic communication. Some authors, works and approaches that have marked the development of studies on ethnopoetry are presented. Finally, it deals with ethnopoetics, an area of study set up in the 1960s and 1970s, encompassing activities of collection and translation, criticism and creation, in which the American poet and researcher Jerome Rothenberg was a pioneering and key figure.

**Keywords:** Ethnopoetry, Ethnopoetics, Vocal Poetry, Performance, Jerome Rothenberg

“Primitive means complex.”

(Jerome Rothenberg, Preface to *Technicians of the Sacred*)

## Introdução

Do que podemos falar, quando falamos de etnopoesia? Entre as perspectivas de orientação étnica e as de orientação poética, quais devemos assumir para circunscrever e abordar a etnopoesia como objeto de estudo?

A primeira parte deste texto mapeia e explora conceitos historicamente associados a várias modalidades de arte verbal que se podem reunir, atualmente, na noção de etnopoesia. A segunda trata de etnopoética, termo que, desde os anos 1960, designa uma vertente de estudos de etnopoesia que abrange atividades de coleta e tradução, crítica e criação; e de Jerome Rothenberg, importante escritor, poeta e pesquisador norte-americano a quem se atribui ter proposto e cunhado o termo “etnopoética”.

Parto de algumas reflexões que me foram inspiradas pela própria chamada de artigos desta publicação. Ela estabelece uma conexão entre artes verbais de eras muito remotas e linguagens poéticas e cancionais praticadas no quadro da mídia tecnológica contemporânea. Nesse conjunto, elenca discursos amorosos e rituais, poéticas do improviso e do humor, da crítica e do desafio, do trabalho e da vida comunitária; na atualidade, sublinha o sentido de resistência política assumido por certas formas discursivas e cancionais; nomeia também, entre os extremos históricos, gêneros tradicionais ou folclóricos. Abrange, portanto, uma grande variedade de tipos de arte verbal, que inclui

a cantoria do repente, a poesia de cordel, a slam poetry, a poesia dos griots, a spoken word, o rap, a dub poetry. Essa poesia improvisada ou previamente escrita apresenta como princípio a oralidade e dialoga com a música e a performance, no acompanhamento de melodias e na mise-en-scène.

Apesar de mencionar sempre, em conjunto, a etnopoesia *falada* ou *impressa* como possível objeto de investigação e análise, a chamada de artigos evidencia, nos exemplos que alinha e questões que levanta, que o eixo e a energia desses repertórios estão ancorados na fala, na voz, na palavra enunciada, performatizada, frequentemente também entoada ou cantada. A etnopoesia escrita, na verdade, deriva da oral, enquanto registro documental ou incorporação estilística.

No texto a seguir, procuro traçar um breve panorama histórico do interesse da literatura e do pensamento letrado pelo que podemos chamar de etnopoesia, mas também já foi chamado de poesia primitiva, popular, folclórica, tradicional; poesia oral ou vocal; poesia periférica, experimental, marginal; ou mesmo, contra-literatura (Mouralis 1975). Designando diferentes circunscrições, critérios ou ênfases, esses termos não são

sinônimos; mas podem reunir-se num mesmo e amplo território, cujos componentes compartilham aspectos e características em suas estruturas e nas relações que mantêm com a cultura hegemônica.

O conjunto de artes verbais praticadas fora do âmbito da literatura escrita “oficial” é muitíssimo vasto e diverso; o mesmo pode ser dito do interesse que estudiosos e literatos manifestaram a seu respeito durante séculos, com destaque para o período romântico e para a segunda metade do século XX. A exposição que se segue é, portanto, necessariamente lacunar, fragmentada e superficial. Ela pretende apenas apresentar em linhas gerais, destacando alguns pontos de balizamento, autores e títulos significativos, o percurso de relações que o pensamento acadêmico e a poesia escrita mantiveram com as artes verbais de caráter étnico, rústico, popular ou periférico, quase sempre cultivadas no âmbito da cultura oral e das poéticas da voz.

### **Etnopoesia: noções, repertórios, perspectivas**

Quando começou a circular, há cerca de 60 anos, entre literatos e pesquisadores norte-americanos, o termo “etnopoesia” (*ethnopoetry*) designava basicamente artes verbais praticadas em comunidades extraocidentais, “primitivas” ou “rústicas”. O radical “etno” (do grego *ethnos*: raça, povo, grupo cultural) assinalava a dimensão antropológica desses repertórios, sua alteridade cultural e linguística em relação às culturas hegemônicas. Associada a povos indígenas e autóctones, a etnopoesia era explorada e estudada pelo conhecimento acadêmico num domínio compartilhado por ciências como etnologia, etnografia, etnomusicologia e etnolinguística. Abrangia repertórios discursivos e textuais construídos na comunicação oral, ligando-se à memória e à tradição, expressando aspectos das culturas e mitologias dos povos originários.

De lá para cá, o significado do termo foi-se ampliando, devido, por um lado, à crescente colaboração e transversalidade entre os campos de estudo acadêmico; por outro lado, à própria expansão, diversificação e interação de diferentes vozes poéticas na cena cultural. Sua circunscrição acolheu as formas que remontavam ao antigo *folklore* ou poesia popular; as do campo poético e musical afrodescendente, islâmico, oriental etc.; e também, mais recentemente, as formas que compõem a chamada “oralidade mediatizada” (Zumthor 1997: 28), nas mídias sonoras, radiofônicas e fonográficas, audiovisuais e digitais. Hoje, o termo abrange um vasto conjunto de repertórios de arte verbal, uma pletora de manifestações que vai desde os cantos mais primevos de povos ágrafos até gêneros contemporâneos de canção popular, frequentemente também portadores de marca étnica racializada, como o rap e o funk.

Por outro lado, a problematização do etnocentrismo levada a cabo pelo pensamento pós-colonial ajuda a compreender atualmente que toda poesia é étnica: toda poesia carrega marcas culturais específicas de uma comunidade, ainda que esta seja heterogênea e atravessada por outras. Isso vale para grupos de ascendência europeia,

africana, americana autóctone, asiática etc. Assim, o que de fato circunscreve atualmente os acervos da chamada etnopoesia seria menos um perfil ancestral ou definidamente racial de seus produtores, e mais um modo de comunicação poética: em comum aos diversos tipos de etnopoesia, está a sua transmissão vocal e performática. É verdade que, por atuação dos próprios criadores originais ou por intermédio de registradores, tradutores ou emuladores, essa poesia também se desdobra em obras escritas e também se deixa por elas afetar e inspirar. Mas as operações fundamentais e características das artes etnopoéticas acontecem em mídia e performance vocais.

Os inícios do interesse letrado pela poesia popular ou primitiva, que um dia viria a se chamar etnopoesia, podem ser situados no Renascimento. Não por acaso, é nesse período que, com a invenção da tipografia móvel e conseqüente ascensão da imprensa, do livro e da cultura escrita em geral, a cultura iletrada começa a ser percebida como um território específico, apartado do mundo letrado e a ele subordinado: um mundo inculto e rude, mas também, para alguns intelectos e sensibilidades apurados, capaz de produzir misteriosas e atrativas formas de beleza.

Desde aquele tempo, dois traços distintivos se mostram determinantes na constituição do campo etnopoético, traços que vigoram até hoje: comunicação oral X comunicação escrita e cultura popular ou rústica (e subalterna) X cultura letrada (e hegemônica). O campo da etnopoesia, em suas diversas formas e denominações, situa-se na alteridade da cultura acadêmica e canônica. O *étnico* ou *popular* constitui o *outro* da alta cultura, mas também com ela se articula, em perspectivas elaboradas pelos próprios literatos. Seduzidos e intrigados pela beleza insólita de obras de comunicação oral e autoria frequentemente comunitária, anônima ou desconhecida, os estudiosos viram nelas sinais de uma poeticidade ancestral e profunda.

Já se atribuiu a Michel de Montaigne (1533-1592) a cunhagem do termo “poesia popular”. Na perspectiva do autor dos *Ensaaios* (1580), a valorização dessa poesia está articulada com o questionamento da civilização e suas mazelas, distinguindo-se pela espontaneidade natural de sua criação, sendo portadora de valores atinentes ao homem primitivo ou rústico. (Matos 1992: 317)

A poesia popular e puramente natural tem ingenuidades e graças pelas quais se compara à principal beleza da poesia perfeita, segundo a arte; tal qual se vê nos vilancetes da Gasconha, e nas canções trazidas das nações que não têm conhecimento de nenhuma ciência, nem mesmo de escritura. (Montaigne s/d: 61).<sup>1</sup>

Aos olhos e ouvidos do filósofo, associam-se, pois, a poesia cantada tradicional franco-ibérica e a de remotas populações selvagens, por cuja cultura Montaigne também se interessava, como mostrou no ensaio “Dos canibais”.

Na edição que estou citando, Charles de Louandre comenta em nota ao pé de página: “Essa expressão de poesia popular é aqui, segundo a justa observação de M. Ampère,

empregada pela primeira vez em nossa língua. Montaigne criou a expressão e indicou o gênero.” (Louandre in Montaigne s/d: 61).

Mas é somente mais de dois séculos depois, no período romântico, que se acentua e configura o interesse da consciência letrada pelas formas orais e “incultas” da criação poética. Sentimentos e ideologias ligados às figurações da nação e da natureza constituem para os escritores da primeira metade do século XIX o canal de ingresso da poesia popular e étnica no discurso literário (cf. Matos 1992: 316).

Um momento decisivo e inaugural desse processo está nas ideias e obras do *Sturm und Drang* (“tempestade e ímpeto”), movimento intelectual e poético da primeira geração do romantismo germânico, nos anos 1760-70. Aí se destaca a figura do filósofo e escritor Johann G. von Herder (1744-1783), cuja antologia de *Volkslieder* (*Volks*, povo + *Lied*, canção; 1778), apesar de não ser a primeira, ficou sendo considerada um marco inaugural das coletas de poesia popular tradicional. A coletânea traz principalmente canções folclóricas europeias, mais umas poucas peças provenientes de culturas ágrafas ou semi-ágrafas: são aquelas que uma edição póstuma alocou na categoria “Wilds” (“Selvagens”).<sup>2</sup> O que interessa a Herder não é tanto a origem oral ou escrita do texto, e sim certa qualidade difusa e idealizada de uma criação *natural*, que estaria expressa nessas canções. Segundo o autor, um saber intuitivo, íntegro e primordial caracteriza a *Naturpoesie*, poesia da natureza que refletiria o espírito do povo em sua juvenildade incorrupta. Opõe-se ela à *Kunstpoesie*, poesia de arte, em que a intuição transcendente e coletiva daria lugar à reflexão individualizada. Entre uma e outra, Herder celebra também os grandes autores demiúrgicos, como Homero, Dante e Shakespeare, cujo gênio lhe parece acolher, expressar e eternizar os influxos comunitários, o gênio dos povos.

Mais ou menos na mesma época, o poeta, dramaturgo e filósofo alemão Friedrich Schiller (1759-1805), no seu ensaio *Poesia ingênua e sentimental* (1800), também toma a natureza como referência fundamental para caracterizar a dicção “ingênua” realizada pela poesia antiga e remanescente na linguagem das crianças, das populações campesinas e primitivas. Mas não deixa de exaltar o elemento reflexivo que atua na criação literária moderna (romântica), apontando entre aquela e esta um processo dialético de fratura e reconexão: “O poeta ou é natureza ou a *buscará*. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental.” (Schiller 1991: 60)

Para o autor, a qualidade ingênua associa-se à natureza “não como característica imanente, mas mediado pelo olhar (não ingênuo) que pousamos sobre ela. Para revelar sua força obscura, o natural precisa ser potenciado pela ação de um espírito cultivado na luz e no arbítrio [...]” (Matos 1992: 315)

Embora não se refira nesse ensaio a uma “poesia popular”, a ideia de criação ingênua explorada por Schiller carrega conotações que frequentemente se manifestaram nas apreciações dessa poesia, sob uma perspectiva ambivalente, como observa Geneviève Bollème:

A literatura popular é quase sempre, na história literária, qualificada de ingênua. Mas essa ingenuidade é como o signo do que lhe é reprovado, ou do que se gostaria de tomar-lhe de empréstimo. Essa apreciação da ingenuidade e a própria ingenuidade cristalizam ao mesmo tempo o desejo e a rejeição de uma inocência e de uma ignorância invejadas porque parecem ser uma garantia de autenticidade.” (Bollème 1988: 1)

O Romantismo cultivou e elaborou essa atração pela etnopoesia proveniente de populações ancestrais e tradicionais. Indianismos de vários matizes e procedências idealizaram e ficcionalizaram a dimensão poética das culturas e linguagens autóctones da América. O poeta brasileiro Gonçalves Dias (1823-1864), indianista e etnógrafo, tentou figurar essa poeticidade originária em versos de linguagem elaborada e culta. Povoou seus poemas de gentis guerreiros que eram também virtuosos cantores, cujos versos se elevavam numa variedade de ritmos e tonalidades sensivelmente musicais: poemas que queriam ser canções, naquele tempo em que a poesia escrita romântica travava relações cada vez mais intensas com a música, a voz e o canto. Já Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), no *Ensaio sobre a origem das línguas* (1781), idealizara o caráter musical das linguagens ancestrais, que os literatos buscaram na poesia primitiva e inculta. E ainda hoje, de fato, quase tudo o que se chama de etnopoesia está mais ou menos associado com algum grau de musicalidade e entoação.

Ao lado dos cantos indígenas, também os cancioneiros tradicionais foram convocados a alimentar, para os românticos, articulações idealizadas entre nação e natureza que, pela via da linguagem poética, ajudavam a projetar um caráter étnico valorizado para suas comunidades linguísticas, culturais e políticas. O mais destacado escritor da temática indígena na narrativa romântica brasileira, José de Alencar (1829-1877), foi também pesquisador e comentarista de poesia oral popular. Na série de artigos “Nosso cancioneiro” (1875), apontou os romances de vaqueiros do Ceará como um tipo todo especial de épica sertaneja, comparando seus traços estilísticos aos da épica homérica.

O conceito de “poesia popular”, como poesia tradicional de autoria indefinida, difunde-se na segunda metade do século XIX. As idealizações românticas dos repertórios de etnopoesia vão cedendo lugar a uma curiosidade que busca objetivar-se enquanto pesquisa e ciência. O termo “folclore” surge pela primeira vez em 1846, num artigo do britânico William J. Thomas, apontando “o interesse pelo que na Inglaterra [chamam] Antiguidades Populares ou Literatura Popular (embora seja mais um saber do que uma literatura, e seria mais apropriado descrevê-los por uma boa combinação saxônica, Folklore – o saber do povo).” (Thomas *apud* Ortiz 1985: 5)

Como ainda hoje se dá a respeito da chamada etnopoesia, a noção de poesia popular e tradicional foi frequentemente associada à composição de identidades nacionais e regionais, particularmente em nações periféricas e pós-coloniais. No Brasil, os estudos folclóricos principiam a tomar corpo a partir dos anos 1870, numa época marcada por

processos de transformação sociopolítica. A curiosidade da elite intelectual brasileira face à cultura e poesia iletradas da jovem nação é antiga, mas nas últimas décadas do século XIX vem enfaticamente à baila, vinculando-se ao espírito de construção nacional acionado nos movimentos abolicionista e republicano. É neste quadro que o crítico literário Sílvio Romero (1851-1914) publica suas coletâneas *Cantos* e *Contos populares do Brasil*, respectivamente de 1883 e 1885; e em 1888, seus *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*.

No Brasil como na Europa, em todo esse período, amplia-se e organiza-se a atividade de coleta, englobando muitos tipos de fatos e artefatos, costumes, artes visuais, música, crenças e todo tipo de artes verbais, como as narrativas e os cancioneiros.

O sistema de documentação direta nas fontes, postulado pelos irmãos Grimm, fundamenta a tentativa de sistematizar as tarefas de coleta e transcrição do material. [...] Alimentando-se na confluência de interesses e resultados das Ciências humanas recém-constituídas (filologia, estudo da religião, etnografia, antropologia etc.), a atividade persegue formalização metodológica, inserção acadêmica e nomenclatura assentada. (Matos 1992: 328)

Mas o fator decisivo para equipar e promover os estudos folclóricos, etnopoéticos e também etnomusicológicos, foi, desde o início do século XX, o desenvolvimento das tecnologias de gravação do som, permitindo registrar e preservar a música e a poesia oral tais como performadas por seus artistas criadores.

Nos anos 1930, o filólogo Milman Parry (1902-1935), professor de estudos clássicos na Universidade de Harvard, apresentou hipóteses revolucionárias sobre a épica antiga: a partir da análise dos epítetos formulaicos nos poemas homéricos, afirmou que se tratava de tradição, composição e transmissão orais. Para avançar em sua elaboração teórica, viajou por regiões rústicas da antiga Iugoslávia, gravando em fonógrafo uma grande coleção de poemas épicos eslavos, a qual só foi publicada em 1971, bem depois de sua morte: *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*.

Nas notas de campo de sua coleção, Parry escreveu:

Meus primeiros estudos foram sobre o estilo dos poemas homéricos e levaram-me a compreender que um estilo tão altamente formulaico só podia ser tradicional. Falhei, entretanto, em compreender a tempo e plenamente que um estilo como o de Homero tem de ser não apenas tradicional mas também oral.” (Parry *apud* Lord 1971: 11-12)

Nas viagens de coleta, ele contara com a colaboração de seu assistente Albert Lord (1912-1991) e de um cantor nativo. O trabalho foi interrompido pela morte prematura de Parry; mas Lord, professor de literatura eslava e comparada em Harvard, levou-o adiante, usando o material já coletado e investigando características *formais* nestes e noutros poemas épicos do passado. No final dos anos 1950, ele ainda buscava construir a respeito

da épica oral uma “idéia precisa da técnica real da *poiesis* em seu sentido literal” (Lord 1971: 7). Nessa formulação se deixa perceber que a ótica privilegiada por Lord é de ordem estética, vinculada ao campo literário. Ao saber produzido por áreas disciplinares como a etnografia, a antropologia e os estudos de folclore, a perspectiva literária (e também a musical, da etnomusicologia) acrescenta a observação e elucidação das características estéticas e comunicacionais dos repertórios. O foco na comunicação poética desloca a ênfase dos contextos produtivos (indicados, por exemplo, na categoria “popular” ou mesmo “étnico”) para os contextos comunicativos (indicados na categoria “oral”).

Na sequência das ideias e buscas de Parry, a reflexão teórica de Lord abre e organiza novas perspectivas de pesquisa e construção de repertórios, avançando num caminho que tivera como um de seus marcos inaugurais a publicação, em 1881, de *La littérature orale de la Haute-Bretagne*, pelo folclorista Paul Sébillot. Foi esta uma das primeiras vezes em que se verificou, na designação do universo etnopoético (neste caso, em sua vertente folclórica), a substituição do adjetivo “popular” por “oral”. A categoria irá aos poucos ganhar a preferência dos especialistas, estendendo-se do folclore europeu a muitos outros repertórios. É usada por Albert Lord na sua abordagem das narrativas épicas antiga homérica e tradicional eslava. Lord problematiza a dicotomia hierarquizante entre as qualidades estéticas de obras de composição oral e escrita, assinalando a coexistência entre elas:

[...] ainda que supuséssemos que a escrita floresceu a serviço da literatura no tempo de Homero, daí não se segue que devamos também supor que Homero escrevia. Já vimos que a literatura oral pode existir e de fato existe lado a lado com a literatura escrita. [...] os poemas homéricos são orais. (Lord 1971: 150)

Harry Levin, no seu prefácio de 1959 ao livro de Lord, comenta: “A expressão “literatura oral” é obviamente uma contradição em termos. Entretanto nós vivemos num tempo em que o próprio letramento [literacy] tornou-se tão diluído que dificilmente pode ser invocado como critério estético.” (Levin in Lord 1971: s/p)

Uma abertura para o critério estético não hierarquizante, de caráter formal e não apenas social ou histórico, é o que Lord procurava ao destacar o adjetivo “oral” para caracterizar as textualidades que investigava, tanto na épica antiga quanto na tradicional contemporânea. Discutindo termos conflituosos, como *folk*, popular, nacional e primitivo, o autor conclui que todos são insatisfatórios; e afirma a qualidade artística da poesia oral:

Em suma, qualquer termo usado para designar poesia narrativa oral numa tentativa de distingui-la de poesia narrativa escrita precisa conter alguma indicação da diferença na forma. Os termos que discutimos acima mostraram-se inadequados porque falharam em compreender tal distinção. Quaisquer termos, também, trazendo implicações



depreciativas tanto para a poesia narrativa oral quanto para a escrita (como, por exemplo, os termos “autêntico” e “artificial”; “primário” e “secundário”) devem ser abandonados, pois representam uma atitude que não é nem científica nem crítica. Essas formas são ambas expressões artísticas, cada uma com sua própria legitimidade. Nós não deveríamos procurar julgar, e sim compreender. (Lord 1971: 7)

O destaque concedido aos processos de composição e transmissão orais, distinguindo-os dos de uma poética fundada na escrita e na leitura, permite elaborar categorias mais consistentes, instrumentos de análise e teorização mais precisos e operacionais que a distinção, por exemplo, entre popular e culto. As expressões “literatura oral” e “poesia oral” passam a ser empregadas pelos pesquisadores, inclusive pelos que tratam de textualidades de culturas ágrafas e semi-ágrafas, como as dos autóctones americanos e de muitos povos africanos. Nas últimas décadas do século XX, surgem obras importantes construídas sob essa perspectiva, que buscam compreender os processos de composição e comunicação dos poemas e narrativas orais, trabalhando com a dimensão estética dos textos, e não apenas com a contextualização antropológica. É o caso das obras da britânica Ruth Finnegan, como *Oral Literature in Africa* (1970) e *Oral Poetry; its nature, significance and social context* (1977).

É justamente a Ruth Finnegan e a *Oral Poetry* que se refere o historiador e crítico literário suíço Paul Zumthor (1915-1995) na abertura de seu livro *Introdução à poesia oral* (1983). Ele já é um medievalista consagrado quando, no final dos anos 1970, reorienta seus estudos adotando a perspectiva da oralidade (e, logo adiante, da vocalidade) para trabalhar com os textos da Idade Média e outras textualidades de comunicação oral, como a canção popular. Celebra a importância do trabalho de Finnegan, que a seu ver

[...] colocava um ponto final num meio século de pesquisas sobre as tradições poéticas orais, observadas aqui e ali pelo mundo. Atribuía esta tentativa de síntese, numa perspectiva própria, a partir dos anos quarenta, à escola anglo-americana dos Chadwick, Bowra, Lord e, sob sua influência, a alemães como Bausinger: esta mesma [...] em que parecem convergir para o mesmo ponto de fuga a antropologia e os estudos literários. (Zumthor 1997: 9)

Ao contrário de Finnegan, que evitara teorizar a partir de seus registros e comentários, Zumthor dispõe-se a trabalhar na construção de uma

[...] poética geral da oralidade que sirva de relê às pesquisas particulares e proponha noções operatórias, aplicáveis ao fenômeno das transmissões da poesia pela voz e pela memória, à exclusão de toda outra coisa.

O que nos ensina esta poética se encontra resumido numa questão fundamental: há uma poeticidade oral específica? (Zumthor 1997: 9-10)

A resposta será buscada por Zumthor neste e nos seus livros seguintes, como *La Poésie et la Voix dans la civilisation médiévale* (1984) e *La Lettre et la Voix* (1987). Como indicam os títulos aqui citados, a noção e o termo oralidade logo cedem lugar à vocalidade, como categoria nuclear de seus estudos, que se debruçam sobre poéticas da voz. De fato, a oralidade não se define simplesmente pela ausência da escrita: ela se constitui pela presença da voz, e a voz emana de um corpo ativo, um intérprete presente. Daí, ao longo do século XX, a atenção cada vez maior que se dedica ao aspecto vocal e performático da etnopoésia.

Não por acaso, no título do livro de Lord, a figura do cantor (*the singer*) já impunha sua primazia sobre os próprios contos (*tales*). E a posição central ocupada pelo intérprete na cena da criação poética implicava a reformulação de velhas questões que frequentavam a pesquisa de poética oral e tradicional, inclusive no caso sempre rediscutido dos poemas homéricos: autoria individual ou coletiva, denominação ou anonimato autoral... Como apontou Lord, essas categorias são radicalmente abaladas quando se considera a atuação performática: “Toda performance é uma canção separada: pois toda performance é única, e toda performance leva a assinatura de seu poeta cantor. [...] O cantor de histórias é ao mesmo tempo a tradição e um criador individual.” (Lord 1971: 7)

A atenção para a performance como eixo da compreensão e análise do fato etnopoético foi também decisiva para reformular, nos anos 1970, os estudos de folclore. Ela se associa diretamente ao interesse acrescido pelas dimensões poética e estética dos repertórios abordados. O folclorista e antropólogo norte-americano Richard Bauman (ao lado de colegas como Charles Briggs e Joel Sherzer) foi um dos mais ativos teóricos dessa nova orientação:

[...] a poética foi frequentemente marginalizada por antropólogos e linguistas que acreditam que os usos estéticos da linguagem são meramente parasitários em relação a áreas ‘essenciais’ da linguística e da fonologia, sintaxe, e semântica, ou em relação a campos antropológicos como economia e organização social. (Bauman/Briggs 1990: 59)

Para os autores, os aspectos poéticos passaram a ser valorizados “no final dos anos 1970 e início dos 1980, quando uma nova ênfase na performance desviou a atenção do estudo dos padrões formais e conteúdo simbólico dos textos para a emergência da arte verbal na interação social entre performers e audiências.” (Bauman/Briggs 1990: 59-60)

Outra preciosa contribuição de Bauman foi ter proposto e assentado, ao lado de “literatura oral”, o termo “artes verbais”, capaz de realçar nos repertórios etnopoéticos, mais do que um suposto enraizamento social “folk”, a natureza e a qualidade de comunicação estética.

Uma questão de orientação e terminologia, antes de prosseguir: coerente com as raízes basicamente sociolinguísticas e antropológicas da perspectiva da performance, os termos

“arte verbal” e “literatura oral” oferecem um quadro de referência melhor, pelo menos como ponto de partida para as ideias que serão apresentadas aqui, do que o termo “folklore”, mais difuso e problemático. (Bauman 1975: 290)

Disseminando-se em várias áreas acadêmicas como um conceito-chave nas últimas décadas do século passado, a questão da performance alimenta e ilumina a articulação, já enunciada na reformulação dos estudos homéricos, entre os domínios da etnopoesia e os da literatura convencional.

Desde os anos 1960, acentua-se o trânsito interartes e intermédias, proliferam as práticas e eventos performáticos. Boa parte da produção poética busca reinstalar-se no espaço da comunicação áudio-oral e audiovisual, aproximando-se dos procedimentos comunicativos da etnopoesia. Movimentos, grupos e gêneros de poesia experimental, alternativa ou contestatária exploram práticas de oralização, vocalização e performatização. É o caso da *beat generation* nos Estados Unidos e do *British Poetry Revival* na Inglaterra. No Brasil, temos, entre outros, o concretismo, a “poesia marginal” dos anos 1970, a voga das leituras de poesia na virada do século. Nessas modalidades de expressão poética oriundas da esfera da literatura escrita, assim como em diversos repertórios de etnopoesia, a atividade performática dá forma e função à presença, no fato poético, da voz e de tudo que a acompanha e sustenta: corporalidade, movimento, espaço sonoro, presença de uma audiência e interação com ela.

As operações performáticas instauram uma dinâmica que aceita o provisório e o transitório, trabalha sobre eles, pondo tudo em movimento, deslocando os pontos estáveis do saber e do discurso. Ativam funções sensoriais e corpóreas que participam da experiência estética, interagindo com as funções intelectuais e emotivas. O contato e interação com os receptores geram influxos e repercussões comunitárias, dimensões rituais e políticas.

Em *Performance, recepção, leitura* (1990), Paul Zumthor vai ainda mais longe, propondo que toda recepção de linguagens poéticas, inclusive a que se dá por meio de leitura silenciosa, implica numa atividade performática: “[...] a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página.” (Zumthor 2000: 107)

Assim fica decisivamente reconfigurado um enorme campo de investigação do poético que abrange desde as artes verbais das culturas ditas primitivas, atravessa a Antiguidade, a Idade Média, toda a produção textual contida no que se denomina folclore, até alcançar a canção popular e todas as formas poéticas difundidas pela mediatização tecnológica contemporânea. Observando o conjunto, fica evidente que diversos traços presentes na etnopoesia das culturas ágrafas seguem atuando na poesia de transmissão oral praticada em segmentos internos às culturas escritas. Na moderna civilização tecnológica, as funções vocoperformáticas da etnopoesia e/ou poesia popular

são “estendidas” e operadas/transformadas pelos meios (massivos ou não) de registro, reprodução, manipulação e difusão do som, e também da imagem. A conexão com a comunidade e outros traços que remontam às situações ancestrais das artes verbais se reencontram em formas mediáticas contemporâneas, notadamente as de componente cultural afrodescendente. Parte dos traços e efeitos se mantém na oralidade mediatizada dos grandes artistas da etnopoesia cancional que, ainda hoje, têm o seu melhor rendimento comunicativo em shows ao vivo.

No cenário cultural transformado pela tecnologia fonográfica, no vastíssimo e animado campo criativo da canção popular, proliferam gêneros e textualidades que, em sua expressão vocal (ou vocomusical), seu caráter popular e sua representação identitária, cultural e literalmente étnica (no sentido de racializada), se podem associar à etnopoesia, desde o blues e o samba até o funk, o reggae e o rap. Aqui, o termo “popular” ganha novo sentido, apontando para a moderna cultura mediática de massas (*pop*) e distinguindo-se das artes verbais de oralidade primária (*folk*), para a qual passa-se a privilegiar características como “oral” e “tradicional”.

Os estudos de canção popular, que alcançaram um enorme espaço acadêmico desde cinquenta anos, apresentam problemas e impasses específicos que não serão abordados neste breve panorama. Todo esse universo de linguagens verbovocomusicais da indústria mediática, tão vultoso e influente na cultura contemporânea, ainda está carente de teorização e metodologia. E a categoria da canção popular insere-se numa esfera ainda mais ampla: a das poéticas da palavra cantada, que abrange também a maioria das modalidades do que estamos chamando de etnopoesia.

Entretanto, embora a linguagem cancional implique necessariamente a atividade vocoperformática, que tem sido até aqui nosso principal critério para traçar a circunscrição etnopoética, parece-me que nem toda canção popular deva ser considerada um artefato de etnopoesia. Como tantas noções que se fazem e refazem ao longo da elaboração intelectual nas ciências humanas e particularmente nos estudos que lidam com linguagens artísticas de toda sorte, a noção de etnopoesia, depois de amplamente dilatada, precisa agora, para permanecer funcional, ser reposta em certo recorte. Para preservar a especificidade de seu sentido, parece adequado tornar a sublinhar o radical *etno*, que remete a grupos e comunidades dotados de certo nível de identidade histórico-social, geopolítica e até fenotípica. Com isso, tentamos reconhecer contextos produtivos e comunicativos cuja poesia (e aqui, vale dizer também: falada ou escrita) é percebida por nós como expressão *étnica*.

Para isso, podemos falar um pouco de como esse radical inicialmente se vincula à ideia de poesia e de seu estudo: falar de etnopoética e de um de seus pioneiros e principais pensadores, o poeta norte-americano Jerome Rothenberg.

### **Etnopoética: experiências, parcerias, propostas**

O que chamamos de etnopoesia tem presença universal e imemorial, ao mesmo tempo que, por suas formas midiáticas, é um elemento importante da cultura contemporânea. Abrange um âmbito de textualidades cujos limites são difíceis traçar, apresentando zonas de superposição com o da canção popular e o de certas vertentes da poesia escrita, notadamente multimidiática e de vanguarda. Para fechar um pouco esse foco tão amplo e possivelmente dispersivo, proponho examinar um termo ou tópico diretamente ligado à categoria de etnopoesia desde que ela foi formulada sob essa denominação: a etnopoética.

Designando o estudo e conhecimento de certas formas não canônicas de arte verbal, a etnopoética ajudou a desenhar a noção de etnopoesia na fase inicial de uso do termo, em meados do século passado, quando este se referia à poesia de marca *étnica* associada a culturas ágrafas ou semi-ágrafas, nativas e tradicionais – como as dos indígenas norte-americanos. Desde o final dos anos 1960, a etnopoética, enquanto área de interesses e pesquisas, surge nos Estados Unidos pela mão de escritores que transitavam principalmente entre a criação poética, a antropologia e a linguística, e se dedicaram a buscar, transcrever, traduzir e observar criticamente o que se denominou de etnopoesia: artes verbais de transmissão vocal em vários continentes, com ênfase nos repertórios indígenas da América do Norte.

O interesse pela performance atraiu para a etnopoesia a atenção de muitos estudiosos que se concentraram em suas qualidades de arte verbal e, por conseguinte, apontaram a necessidade de desenvolver a seu respeito uma atividade interpretativa, hermenêutica. Essa postura, tributária de uma filosofia da linguagem referida à poesia (Vico, Herder, os formalistas russos, o Círculo de Praga), caracteriza desde os anos 70 as elaborações e atividades da etnopoética, investigando as estruturas formais e simbólicas dos materiais, iluminando sua dimensão estética.

Para a construção do ideário da etnopoética, concorreram ideias e ações ligadas a diferentes disciplinas e abordagens mais ou menos acadêmicas de repertórios de comunicação poética oral; mas também movimentos políticos e artísticos que, nos anos 1960 e 1970, transformaram sensivelmente a cultura e a sociedade ocidentais. Boa parte deles desenvolveu-se principalmente nos Estados Unidos da América, ensejando as condições políticas, culturais e acadêmicas para a elaboração de um novo campo de atividade intelectual que foi denominado de etnopoética. Alguns desses fatores já foram enunciados aqui; vamos retomá-los e acrescentar outros, para dar em conjunto uma ideia da intensa efervescência cultural e social que caracteriza o período, motivando literatos e estudiosos a buscar novos caminhos estéticos e a interessar-se por linguagens não vinculadas à linhagem “oficial” da literatura escrita ocidental.

Nos anos 1960, manifestações vigorosas de caráter identitário étnico tomam as ruas das grandes cidades: são os movimentos de reivindicação e empoderamento da população afrodescendente, como a luta pelos Direitos Civis liderada por Martin Luther

King e Malcolm X, o Black Power e o grupo dos Panteras Negras; a formação do American Indian Movement (AIM), que se desdobrará em muitas ações de protesto, reivindicação legal, propostas culturais e um número crescente de publicações de autores indígenas; é também, no âmbito da canção popular, o advento exitoso de gêneros abertamente racializados, como o funk, o rap (*rythm and poetry*) e o reggae, estes dois últimos originários da Jamaica e ganhando força em Nova York e outros centros urbanos nos anos 1970.

Na década de 1970, os círculos acadêmicos acolhem o incremento e a reorientação crítica e teórica dos estudos de folclore; a realização de importantes trabalhos de etnografia e documentação de textualidades autóctones norte-americanas, seguidos de tradução e análise em novas bases ideológicas e metodológicas; a criação de áreas disciplinares específicas para os Native American Studies e os Black American Studies.

Em todo o período, proliferam manifestações performáticas nas artes plásticas, dramáticas e musicais. A performance se torna uma questão e um conceito centrais nas cenas artísticas e nas perspectivas crítico-teóricas de diversas áreas de estudo. Nos círculos literários, multiplicam-se e encorpam-se as propostas inovadoras e contestatárias, podendo assumir um viés político, como a da geração beat e, no Brasil, a poesia “marginal”. Esses movimentos investem frequentemente na emissão oral e na performatização, ainda que realizada a partir de textos previamente escritos. A linguagem verbal interage com a música e também com a visualidade; isso pode se dar na performance direta, pondo em relevo as expressões corporais; ou pode ser construído mediante recurso a diferentes aparatos mediáticos, como fez a poesia concreta.

Todo esse processo abre à criação e à recepção de linguagens poéticas contemporâneas um enorme espaço de atuação estética da voz e do corpo, que conflui com os repertórios de etnopoética, ligando o novo ao ancestral e desconstruindo o poder tirânico da palavra escrita, com as instituições a ela atreladas. Assim, a elaboração crítica da etnopoética se dá em conexão com uma transformação na própria ideia e na própria prática de poesia. O campo do poético, antes completamente subsumido ao literário, torna-se mais transmediático e transdisciplinar, disponível para uma exploração que, sem deixar de ter a dimensão poética da linguagem como eixo principal, faz parceria com a antropologia, a musicologia e outras disciplinas.

Atribui-se a Jerome Rothenberg a proposição e cunhagem do termo “etnopoética” (*ethnopoetics*), no final dos anos 1960, para designar uma intenção de pensar o poético fora do espaço literário ocidentalizado, aproximando e articulando diferentes matrizes culturais de modo a dilatar a própria ideia de poesia.

Rothenberg foi um polígrafo notável e prolífero, que se dedicou, sempre com entusiasmo criativo, empenho intelectual, inquietação política e ímpeto transformador, a múltiplas atividades acadêmicas e artísticas: poeta, folclorista, tradutor, crítico, antologista, editor, professor, performer. Vou dedicar-lhe a parte final destas anotações sobre os percursos da etnopoética. Embora com uma brevidade que não faz jus à

importância de sua contribuição, é imperativo destacar sua presença no quadro dessa exposição, por diversas razões: pela sua atuação fundamental na configuração da etnopoética moderna; pela relevância e dimensões de sua contribuição à bibliografia de etnopoesia e de etnopoética; por ser ainda pouco conhecido no Brasil;<sup>3</sup> e também porque nos deixou há pouco, em abril deste ano de 2024, aos 92 anos de idade.

Rothenberg viveu e trabalhou principalmente entre Nova York, onde nasceu em 1931, e a Califórnia, onde faleceu recentemente. Entre muitas atividades acadêmicas, formou-se Doutor em Letras pela State University of New York e foi professor de Literatura e Artes Visuais na University of California em San Diego desde 1976.

Nos anos 1950, o eixo vanguardista das artes deslocava-se de Paris para Nova York, e Rothenberg conviveu com poetas, pintores e músicos experimentais e ligados a movimentos de vanguarda da arte, muitos deles imigrados nos Estados Unidos.

Desde 1960, teve uma intensa atividade na criação e na pesquisa poéticas. Além de escrever dezenas de livros de poesia, dedicou-se ao registro, tradução, estudo crítico-teórico e publicação de acervos orais, notadamente cantos dos nativos norte-americanos, exaltando sua qualidade poética e interagindo com eles de modo crítico, mas também criativo. Conforme narrado por ele mesmo:

O trabalho com a etnopoética e com as antologias de que participei foi um catalisador também para a minha própria poesia. Comecei a dar mais espaço para a performance, parte disso em resposta a procedimentos para a tradução e posterior apresentação de poesia oral e ritual que eu chamava de 'tradução total! [...] Por dois anos – de 1972 a 1974 – morei com minha esposa e filho Matthew em uma reserva de índios seneca (Iroquois) no oeste do estado de Nova York, onde trabalhei na conclusão da antologia ameríndia *Shaking the Pumpkin*, e também na de meu próprio livro de poemas, *A Seneca Journal* (1978). (Rothenberg 2006: 252-253)

Editou ou coeditou grandes coletâneas de poesia tradicional e contemporânea que constituem um ponto forte de sua obra. Entre elas: *Technicians of the Sacred; A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe & Oceania* (1968), *Shaking the Pumpkin; Traditional Poetry of the Indian North Americas* (1972), *Symposium of the Whole: A Range of Discourse Toward an Ethnopoetics* (1983, com Diane Rothenberg, incluindo textos críticos de diversas épocas), *Revolution of the Word* (1974, poesia experimental norte-americana do entre-guerras) e *Poems for the Millennium* (2 vol., 1995 e 1998, com Pierre Joris; poesia global de vanguarda modernista e pós-modernista).

Coerentemente com a vocação transdisciplinar da etnopoética e com o próprio temperamento interativo e engajado de sua atuação, Rothenberg sempre gostou de trabalhar em parceria. Colaborou com estudiosos e escritores como o etnolinguista Joel Sherzer, o poeta e escritor indígena Simon Ortiz, o etnomusicologista David McAllister, o antropólogo e linguista Dennis Tedlock. Com este último editou a revista *Alcheringa*

(1970-1977), traduzindo e publicando literatura oral, canções, folclore, mitos, etc. de povos considerados “primitivos” (termo que ele evita, preferindo “tribal”). O primeiro número traz uma “Declaração de intenções”:

Como a primeira revista das poesias tribais do mundo, Alcheringa não será um “diário de etnopoética” erudito, e sim um espaço onde a poesia tribal possa aparecer em tradução inglesa e possa agir (nas tradições poéticas mais antigas & nas mais novas) para mudar as mentes & as vidas dos homens. (Rothenberg & Tedlock, *in* Rothenberg 2006: 63)

Os editores declaram também sua intenção de expandir, através do conhecimento da poesia tribal/oral, o conhecimento “do que um poema possa ser” (*idem*: 63); pretendem “ser uma vanguarda para a iniciação de projetos cooperativos, dentro destas linhas, entre poetas, etnólogos, cancionistas & outros; e querem “ajudar o livre desenvolvimento da autoconsciência étnica entre jovens índios & os outros igualmente interessados [...] para combater o genocídio cultural em todas as suas manifestações.” (*idem*: 64)

O pensamento e as motivações de Jerome Rothenberg são característicos do período 1960-70: ligados à contracultura, ao desbunde, ao misticismo orientalista, ao pacifismo e aos gestos libertários de retorno à conexão com a Natureza. Mas, no que concerne às artes verbais, a faceta mais rica de suas propostas terá sido a conexão que promoveu entre o passado, o presente e os projetos de futuro, situando a poesia experimental culta de vanguarda no âmbito do etnopoético. É nesse âmbito que ele aponta a origem dos grandes breakthroughs na poesia do século XX, resultantes de novas abordagens da linguagem poética e performática: o primeiro, as vanguardas do início do século (Tristan Tzara, Antonin Artaud); o segundo, a própria constituição do campo etnopoético, nos anos 1960.

O primeiro e fundamental traço de ligação entre a poesia de vanguarda e a poesia primitiva é sua configuração vocal e performática, traçando um caminho que principia no registro da poesia oral, ganha corpo no trabalho de tradução e desdobra-se na criação e experimentação de oralização e performatização da poesia culta. Rothenberg atuou em várias modalidades de performance de poesia, realizando adaptações e criações para teatro e rádio, trabalhando em parceria com músicos e artistas visuais. Seu empenho em juntar ideias e iniciativas resultou também no First International Symposium on Ethnopoetics, que organizou em 1975, na Califórnia.

## Conclusão

A ideia de uma poesia de caráter étnico, portadora de uma identidade consistente e dignificada, só ganha força na cultura ocidental hegemônica de alto letramento quando os ouvidos que a captam passam a percebê-la precisamente como *poesia*, como discurso dotado de força poética ilocucionária. Perceber um discurso como poético tem por condição deixar-se afetar (esteticamente, emocionalmente, intelectualmente) por ele.



Não ser apenas um receptor neutro produzindo um registro ou comentário abalizado de seu objeto, mas interagir com ele, percebê-lo como portador de força social e subjetiva, estabelecer diálogo e parceria com sua potência – conforme se faz em qualquer recepção genuína de linguagem poética. A tradução, concebida e praticada como fizeram Jerome Rothenberg e seus companheiros da etnopoética, ou também como fizeram, no Brasil, seus companheiros do concretismo, é uma modalidade desse diálogo parceiro. Há outras, no campo da crítica e da criação, cuja eficácia estética e política sempre dependerá de um bom acordo articulado entre os elementos étnicos, com a experiência de alteridade que eles projetam para nós, e os elementos poéticos, com o alcance universalmente humano que é a vocação, o anseio e talvez a promessa de toda poesia. Mas para isso é preciso construir, conquistar, exercer uma recepção capaz de experimentar ativamente, com liberdade intelectual e sensibilidade estética, as linguagens diferenciadas que escapam ao protocolo literário. Isso foi o que fizeram e propuseram pesquisadores dotados de índole criativa, empenho intelectual e inquietação política, como Jerome Rothenberg e Paul Zumthor.

Nessa tarefa de desalienação crítica, o que tenho de eliminar logo é o *preconceito literário*. A noção de “literatura” é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da ideia de *poesia*, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas. (Zumthor 2000: 15)

## NOTAS

\* Cláudia Neiva de Matos é doutora em Letras (PUC-RJ, 1991), pós-doutora em Estudos Culturais (PAAC/UFRJ, 2008) e professora aposentada da Universidade Federal Fluminense. Pesquisa as poéticas da voz e da palavra cantada, as linguagens cancionais e suas interações com o campo literário. Entre suas publicações relacionadas com a temática do presente texto, podem-se destacar: “Popular” (1992), *A Poesia popular na República das Letras*; *Sílvio Romero folclorista* (1994), “The serpent’s song: ritual performances of the Kaxinawa in the Amazon” (1998), “A leitura como diálogo: trocando falas com Paul Zumthor” (2000-2001) “Literatura e performance” (2003), “Brazil’s Indigenous Textualities” (2004), “Sobre os Dogon – a terra, o povo, os cantos de YaSegei” (2005), “Interações e parcerias no trabalho de campo: etnomusicologia, etnopoética e literatura oral” (2006), “Cantos da mulher dogon: uma experiência de etnografia poética” (2007), “Vanguardas poéticas e tecnologias sonoras da voz: Poesia é risco” (2010), “Escritas indígenas: uma experiência poético-pedagógica” (2011), “Registro e tradução do cancionário indígena: problemas e perspectivas” (2012), “Repertórios da cultura oral e música popular mediatizada: arquivo mnemônico e criação artística em Clementina de Jesus” (2021), “Estudiando la samba: estética e historia” (2022).

<sup>1</sup> Esta e todas as citações feitas aqui a partir de um texto cuja referência bibliográfica é uma edição em língua estrangeira original foram traduzidas por mim.

<sup>2</sup> *Stimmen der Völker in Liedern* (1807), a segunda edição dos *Volkslieder*, organizada por Johannes von Müller, é composta de seis livros que correspondem a grupos étnicos europeus definidos por sua localização geográfica, sendo um deles o dos povos germânicos em geral; e pelo grupo dos povos Selvagens, que inclui o Peru e Madagascar.

<sup>3</sup> Encontra-se material na Internet, mas conheço apenas um livro de Rothenberg editado no Brasil: *Etnopoesia do Milênio*, organizado por Sergio Cohn e traduzido por Luci Collin, reunindo textos de 1966 a 2000.

## BIBLIOGRAFIA

- Alencar, José Martiniano de (1960), “O nosso cancionero”, in --, *Obra completa*, 4 vol., Rio de Janeiro, Aguilar. [1875]
- Bauman, Richard (1975), “Verbal Art as Performance”, *American Anthropologist*, vol. 77.
- Bauman, Richard; Briggs, Charles L. (1990), “Poetics and performance as critical perspectives on language and social life”, *Annual Review of Anthropology*, vol. 19.
- Bollème, Geneviève (1988), *O povo por escrito*, São Paulo, Martins Fontes.
- Finnegan, Ruth (1970), *Oral literature in Africa*, Nairobi (Kenya): Oxford University Press.
- Lord, Albert (1971), *The singer of tales*, New York, Atheneum. [1960]
- Matos, Cláudia Neiva de (1992), “Popular”, in Jobim, José Luiz (org.), *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo de literatura*, Rio de Janeiro, Imago Ed.
- Montaigne, Michel de (s/d), “Des vaines subtilités”, in *Essais*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Fasquelle. [1580]
- Mouralis, Bernard (1975), *Les contre-littératures*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Ortiz, Renato (1985), *Cultura popular: românticos e folcloristas*, Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais, texto 3, São Paulo, PUC-SP.
- Rothenberg, Jerome (2006), *Etnopoesia no milênio*, org. Sergio Cohn, trad. Luci Collin, Rio de Janeiro, Azougue Editorial.
- Schiller, Friedrich (1991), *Poesia ingênuo e sentimental*, São Paulo, Iluminuras.[1800]
- Zumthor, Paul (1997), *Introdução à literatura oral*, São Paulo, Educ/Hucitec.[1983]
- (2000), *Performance, recepção, leitura*, São Paulo, Educ. [1990]