

A VOZ DO POEMA EM FERREIRA GULLAR

La voz del poema en Ferreira Gullar

The Voice of the Poem in Ferreira Gullar

Maria de Fátima GONÇALVES LIMA

Pontifícia Universidade Católica de Goiás

RESUMO: Este artigo trata da voz do poema em Ferreira Gullar, com base no caráter performático da poesia do artista da palavra. Inicialmente, será apresentada a relação entre o discurso do poema e seu leitor, a partir da presença de uma voz que denuncia as injustiças sofridas pelo povo e se realiza como meio para refletir sobre causas sociais, uma vez que a performatividade poética, traduz um grito em busca da conquista dos Direitos Humanos. Essa ação performática de uma voz que ressoa está aludida no discurso poético gullareano em poemas como «Não há vagas» e «Poema brasileiro». Em seguida, será apresentada uma análise do poema «Traduzir-se», estabelecendo a revelação da voz poética como tradutora da vida e da razão de ser da obra de arte.

Palavras-chave: Voz; Performance; Poético; Direitos Humanos; Arte.

RESUMEN: Este artículo trata de la voz del poema en Ferreira Gullar, teniendo como base el carácter performativo de la poesía del artista de la palabra. Inicialmente, será presentada la relación entre el discurso del poema y su lector a partir de la presencia de la voz que denuncia las injusticias sufridas por el pueblo, que se realiza como medio para hacer reflexiones sobre causas sociales una vez que la performatividad poética traduce un grito en busca de la conquista de los derechos humanos. Esa acción performativa de una voz que resuena está aludida en el discurso poético gullareano en poemas como «No

hay lugar» y «Poema brasileiro». Además, se presentará un análisis del poema «Traducirse» estableciendo la relación de la voz poética como traductora de la vida y de la razón de ser de la obra de arte.

Palabras clave: Voz; Performance; Poético; Derechos Humanos; Arte.

ABSTRACT: This article deals with the voice of the poem in Ferreira Gullar, based on the performative character of the artist's poetry of the word. Initially, the relationship between the discourse of the poem and its reader will be presented, based on the presence of a voice that denounces the injustices suffered by the people and is performed as a means of reflecting on social causes, since poetic performativity translates a cry for the pursuit of human rights. This performative action of a resounding voice is alluded to in Gullar's poetic discourse in poems such as «No vacancies» and «Brazilian poem». Then, an analysis of the poem «Translate» will be presented, establishing the revelation of the poetic voice as a translator of the life and reason for being of the work of art.

Key words: Voice; Performance; Poetic; Human rights; Art.

A performance da voz do poema de Gullar

A poesia de Ferreira Gullar incorpora a performance de uma voz que canta a palavra poética como expressão de humanidade. A sua arte é uma canção pela vida, pelos Direitos Humanos, num tom que, se for preciso, adquire uma feição denunciadora. De acordo com Paul Zumthor (1993: 184) «o canto é signo: ele diz a verdadeira natureza da voz, presente em todos os seus efeitos: significa seu acordo com a harmonia das esferas celestes». Nesse sentido, a voz do poeta acena à poesia, à vida do poema, à revelação da existência do homem. A sua poesia traduz amor, mais ainda, podemos afirmar: «é acima de tudo um milagre, o milagre da emoção, o milagre da alma e o milagre daquela 'alguma coisa' sem a qual a arte é inconcebível» (Silva, 1989: 85).

Ferreira Gullar revela, por meio da arte poética, os fatos do dia a dia, transfigurando com seu canto realidades que testemunhou. O seu poema é a revelação de uma realidade interior que atravessa abstratamente um mundo perceptível através dos sentidos. É a materialização do desejo de um porto

sonhador a traduzir a angústia do poeta, à procura do seu próprio espaço e daquele que o rodeia.

Dessa forma, o canto que ressoa na voz dos poemas de Ferreira Gullar nos leva a perceber o interdiscurso de uma realidade que anuncia e denuncia os problemas vividos por um povo que sofre injustiças sociais. A sua poesia é o brado desse povo enredado pela vocalidade de seus versos, que nos remetem às palavras de Júlio Cortázar quando reflete que:

Só o poeta é esse indivíduo que, movido por sua própria condição, vê na analogia uma força ativa, uma aptidão que converte, por sua vontade, em instrumento; que escolhe a direção analógica, nadando ostensivamente contra a corrente comum, que defende a eficácia da palavra, «o valor sagrado» dos produtos metafóricos. (Cortázar, 1974: 87)

O poema «Não há vagas» (Gullar, 2008: 149-150) ilustra essa voz que aponta as injustiças sociais e aciona a eficácia da palavra quando exprime: «O preço do feijão/ não cabe no poema. O preço/ do arroz/ não cabe no poema./ Não cabem no poema o gás/ a luz o telefone/ a sonegação/ do leite/ da carne/ do açúcar/ do pão// O funcionário público/ não cabe no poema/ com seu salário de fome/ sua vida fechada/ em arquivos».

Esse texto é um grito de angústia expresso por meio do discurso poético. E, como tal, foge do discurso cotidiano, não se dirige, em geral, a nenhum interlocutor preciso: no limite, dir-se-ia que ele fala sozinho. No entanto, a voz poemática apregoa a ausência de vagas para os problemas do povo. Ampara a ideia de que poesia necessita também dar voz às questões cruciais da realidade brasileira. Já que também «não cabem no poema»:

o operário
que esmerila seu dia de aço
e carvão
nas oficinas escuras
—porque o poema, senhores
está fechado:
«não há vagas». (Gullar, 2008: 150)

Nestes versos, a voz poética performatiza «ironicamente» o vazio presente nos poemas que não transfiguram a realidade social, com suas carências e amarguras. Nesse sentido, o poema traz à cena o que é escondido nos cânones da poesia que protege a opinião de que «Só cabem no poema/ o homem sem estômago/ a mulher de nuvens/ a fruta sem preço/» (Gullar, 2008:150). O

texto é concluído com uma vibrante ironia: «O poema senhores,/ não fede / nem cheira/». De acordo com Paul Zumthor:

A voz faz algo vibrar em nós, a nos dizer que realmente não estamos mais sozinhos. Na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato... Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue; e a energia deste sopro...» (Zumthor, 2010: 12)

Acrescenta ainda que: «A voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som. O sopro da voz é criador. Seu nome é espírito» (Zumthor, 2010: 10).

Diante do exposto, o poema de Ferreira Gullar escapa dos padrões das concepções literárias que defendem uma arte poética apática diante da realidade. O seu texto não é indiferente aos problemas sociais, atua bravamente como porta voz do mundo que representa, movimenta o corpo e a alma das pessoas. A sua arte poética é fala, ação, movimento, canto, o arco e a lira, para citar Octávio Paz:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito [...]. Experiência inata. Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. (Paz, 1989: 15)

Assim, a voz lírica realiza uma enunciação e direciona como deve ser o poema. Nomeia, batiza e pondera sobre a arte poética. Nomear é fazer existir, dizer é fazer. Dessa forma, a vocalização expressa no texto poético ocupa o momento da iniciação, da criação de uma nova maneira de fazer poesia traduzindo as dores que regem a sociedade, discorrendo sobre o povo simples e suas necessidades basilares.

«Poema brasileiro» (Gullar, 2008: 148) é outro exemplo dessa poesia revolucionária de gullareana, uma vez que o texto é uma performance da realidade do nordeste brasileiro. A palavra performance aqui é usada no sentido de *happening* (traduzido do inglês, *acontecimento*) como uma forma de expressão das artes visuais, e que apresenta características das artes cênicas, marcadas pela improvisação e espontaneidade, ou cuidadosamente elaborada, e normalmente não há participação do público ou espectadores de forma direta.

O poema traz à tona a espetacularidade de uma nota trágica sobre a realidade de um estado no interior do Brasil: «No Piauí de cada 100 crianças que nascem/ 78 morrem antes de completar 8 anos de idade» (Gullar, 2008:148). Esse fato é um *happening*, é algo rotineiro no sertão do país, é a própria *performance* brasileira apresentada para o público ou espectadores de forma reiterada.

A construção do poema é movida pela execução contínua da trágica espetacularidade, que reside no fato da triste situação da morte das crianças como acontecimento rotineiro, como ritos diários, expressos sob a égide da estilística da repetição. Essa reiteração contínua das ocorrências fatídicas representam a dramatização de ideias ou imagens em movimento, como signos que enfatizam, a multiplicidade de episódios trágicos que envolvem as crianças do Piauí diuturnamente.

Os signos são concretizados na repetição contínua do caminhar espetaculoso da morte que se multiplica a cada dia, num ensaio macabro e irônico. Vale lembrar que ensaio em francês é *repetir*, repetir: o movimento reiterado dos signos geradores da performance nefasta e sarcástica dos signos que encenam o «Poema brasileiro».

antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade. (Gullar, 2008: 148)

Nesse sentido, o poema é a própria performance vocalizada da trágica rotina diária do sertão brasileiro, que registra um alto nível de mortandade de crianças. Portanto, é a espetacularidade da carência de uma política de Direitos Humanos atuante, uma falta de cuidado com a saúde da população infantil, uma rotina macabra reiterada, sempre reiniciada, de forma contínua, como o poema traduziu por meio da palavra poética. De acordo com Zumthor:

O escrito nomeia, o dito mostra e, por isto prova. É a voz e o gesto que propiciam uma verdade; são eles que persuadem. Para o intérprete, a arte poética consiste em assumir essa instantaneidade, em integrá-la na forma de seu discurso. Onde a necessidade de uma eloquência particular, de uma fluência de dicção e de frase, de um poder de sugestão de uma predominância geral de ritmos. (Zumthor, 1993: 183)

A construção do poema é ação composta por uma voz performática. Mas, é na leitura que acontece a performance. O leitor acompanha cada verso do «Poema brasileiro» e, na leitura, transporta ao enunciado do texto novas

significações, valores e visões plurais. Essa ideia se confirma nas palavras de Paul Zumthor:

O ouvinte faz parte da performance, o papel que ele ocupa, na sua constituição, é tão importante quanto o do intérprete. A poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível [...] e individual [...]. A componente fundamental da «recepção» é assim a ação do ouvinte, recriando, de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significante que lhe é transmitido. As marcas que esta recriação imprime nele pertencem a sua vida íntima e não se exteriorizam necessária e imediatamente. Mas pode ocorrer que elas se exteriorizem em nova performance. (Zumthor, 2010: 258)

Diante do exposto, a ideia de performatividade se organiza em dimensões variadas da voz enunciativa de um discurso com efeitos metafóricos, sensoriais, que provocam reações no leitor do enunciado.

Esses aspectos das percepções sensoriais são também performáticos, no sentido de se tornarem o corpo vivo do leitor do texto literário, de maneira especial da poesia, cuja voz é a todo instante recriada para marcar o acontecimento. Dessa forma, a performance será considerada «o único modo vivo de comunicação poética» (Zumthor, 2000: 39).

Nesse sentido, em «O poema brasileiro», à medida que a performatividade está na voz lírica, enunciativa, canta: «No Piauí/ de cada 100 crianças/ que nascem/ 78 morrem/ antes/ de completar/ 8 anos de idade/ antes de completar 8 anos de idade/ antes de completar 8 anos de idade» (Gullar, 2008: 148), transporta para o leitor/ouvinte/nunciário um anseio de repetir o ensaio poético da voz lírica, também de forma espetacular, performática. Assim, o enunciário/leitor se performatiza, tendo em vista que o enunciado é também a própria poesia que se materializa em ação, em voz, em êxatase, numa forma concreta de pasmar o momento.

Por isso, a performance não é só o efeito da voz, que impõe ao leitor a presença do corpo pela percepção sensorial. Neste sentido, ao ler o texto poético – embora a composição literária seja estruturada dentro de uma composição sólida, concebida como construção da inteligência para enfatizar os temas sociais – esse leitor consegue abstrair o sentido do poema, evidenciado pela metalinguagem, em que o real é transfigurado por meio do objeto artístico.

A presentificação, segundo Lefebvre (1980), está na polissemia sem limite, inerente ao objeto artístico. A obra de arte que se abre, inclusive para significar as do mundo, numa presença de um certo real a ser revelado de forma sedutora. E, ao mesmo tempo, se expressa a partir da materialização do texto

artístico num trabalho de metalinguagem. Essa dupla realização concebe a metáfora do poema na sua irrealidade, fluidez e criação «realizante-irrealizante», construtor de efeitos fascinantes, só encontrado no mundo da arte. De acordo com Maurice-Jean Lefebve (1980: 12), «as imagens fascinantes são aquelas em que a natureza parece imaginar-se a si mesma (o real desliza então para o imaginário), ou ao contrário, é a imagem mental que parece ganhar uma certa consistência e dá a impressão de estar prestes a *realizar-se*» (Lefebve, 1980: 12-13). É a realização do discurso como imagem presentificante e fascinante.

Dentro dessa perspectiva, o poema «Traduzir-se» (Gullar, 2008: 293-294), também revela a performance de uma voz que enuncia seu canto, para um leitor prosseguir o movimento poético enunciativo. Nesta sua interlocução e cumplicidade realiza a constatação do *happening* do poema, que desvenda literalmente uma estranha dialética: «Uma parte de mim é todo mundo:/ outra parte é ninguém:/ fundo sem fundo.// Uma parte de mim é multidão:/ outra parte estranheza e solidão./ Uma parte de mim pesa, pondera:/ outra parte/ delira.// Uma parte de mim/ almoça e janta/ outra parte/ se espanta» (Gullar, 2008: 293-294).

A voz do poema revela a lógica em torno da criação literária, uma vez que o eu poético se descobre em partes divididas, entre o mundo real e o mundo imaginário do universo da arte: «Uma parte de mim/ é permanente:/ outra parte/ se sabe de repente» (Gullar 2008: 294).

Desse modo, compõe o campo dialético da obra literária que se desdobra entre os polos da transparência e da opacidade, do movimento centrífugo e do movimento centrípeto, da presentificação e da materialização, da intencionalidade de comunicação (denúncia) e da intencionalidade literária, do conteúdo e da forma, do coletivo e do individual:

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.
Traduzir uma parte na outra parte
– que é uma questão
de vida ou morte –
será arte? (Gullar, 2008: 294)

Nesse sentido, «Traduzir-se» pode representar a própria linguagem literária à vista da sua dupla intenção ou «duplo movimento» citado por Lefebve

(1980: 14) como «centrífugo e centrípeto». O primeiro, denominado centrífugo e pelo qual ela se abre ao mundo exterior e aos seus problemas; e o segundo, centrípeto, tende, pelo contrário, fechar a obra sobre si mesma, a constituí-la como seu próprio fim e como seu próprio sentido. Esse teórico certifica que o texto artístico – ao presentificar um mundo, interrogando sua realidade e presença, por meio do movimento centrífugo – desvia-se do centro que emana de sua natureza, para defender uma outra força ativa estabelecendo e conservando o poder natural de tudo quanto existe: a terra e o homem, sua realidade, a existência de tudo.

Ao se abrir para o mundo, o poema «Traduzir-se» invoca o leitor para perceber o canto aberto da dialética da obra de arte, que possui uma natureza solidária e solitária, pois exprime, ao mesmo tempo, multidão e solidão; razão e delírio; convívio com o real e o pasmar do momento de contemplação e criação do objeto artístico.

A arte de Ferreira Gullar demonstra a constância da vida e o de repente do *Fiat Lux* da criação. A vertigem de seu canto provocada pela inspiração que nasce dessa voz intensa, combinada com o ato da construção da linguagem que se desdobra em metáforas e antíteses: da arte que apresenta aposição do ser que é ao mesmo tempo uma parte «multidão» – agrupamento de ideias, da cultura de um povo – e da estranheza e solidão da criação com a individualidade própria do artista; da lucidez da consciência da tecelagem literária que «pesa, pondera» e da loucura da criação artística, que «delira» na ousadia suprema da arte; uma versão que adota o cotidiano, da normalidade, que «almoça e janta», que é «permanente»; e a outra, completamente diferente, que é puro evento, estranhamento, alarme, pasmo, que «se espanta» diante do imponderável, do fora do comum, do que «se sabe de repente»; uma parte é a «vertigem» provocada pela inspiração, e a outra é «linguagem» literária do movimento centrípeto da própria arquitetura criativa. Nesse sentido, o poema revela a lógica da duplicidade do ato criador, na sua inteireza assinalada pela intuição e ao mesmo tempo reflexão.

A voz da poesia de Ferreira Gullar advoga que a arte é complexa e cheia de contradições e enigmas, desde a própria temática, que oscila entre o mundo real e o da arte com seu jogo de contrários. É certo que o mundo da natureza e o da arte são distintos, e que o primeiro, ao contrário do segundo, não resulta da invenção humana. O homem é um ser complexo e sua criação reflete sua essência, seu tempo e pensamento. Por esse motivo, «a arte é um campo de movimento contínuo, repudia constantemente formas que caem então em

desuso, para adotar outras novas, e vive, no fundo, de incessantemente se ultrapassar a si mesma» (Lefebve, 1980: 9). Contudo, o mundo da natureza, com suas formas e imagens, provoca na arte uma histórica fascinação.

Considerando pontos de vista sobre arte e literatura, nesse trabalho crítico, não defendemos aqueles que consideram a arte como uma simples representação da natureza, mas intercedemos pela interpretação de que o literário constrói uma espécie de cópia do mundo, na qual o artista insere uma visão, posição, juízo, enfim uma criação própria.

Assim, a arte é interpretada como um meio de transmitir dados do mundo exterior e interior do artista, ficando a beleza sujeita à originalidade da visão ou à forma de expressão, ao imitar um determinado conteúdo.

O estudo clássico, que determina o caráter do belo nas produções artísticas, entende que a realidade é construída por formas e objetos que revelam beleza. Cabe ao artista tirar do mundo a essência do belo. O conceito romântico defende que essa essência deve ser extraída da forma mais genial, inusitada e autêntica. «Não se está muito longe de considerar a arte como uma espécie de ciência intuitiva que nos descobre, através de obras sucessivas, aspectos do real até então inéditos. A estética do gênio encontra-se aqui com a do realismo» (Lefebve, 1980: 18).

No final do século XIX, uma nova concepção sobre a arte defendia a ideia de que ela não tirava a sua especificidade dos conceitos de originalidade, de gênio e de visão do mundo, mas de um certo uso da linguagem, ou dos meios de expressão. Agora, não importa o que se comunica, mas a forma ou maneira porquê é comunicado. Não basta, ter ideias apenas, torna-se necessário saber como transmiti-las por meio de uma linguagem que possa traduzir símbolos. Tais símbolos devem conter significantes novos que, por sua vez, produzam outras significações para que sejam constituídos numa espécie de sistema: num código. Lefebve traz à memória, ainda, «que Degas, se dizia cheio de ideias e se lamentava por não poder escrever um poema. Sabemos que Mallarmé respondia: «Não é com ideias que se fazem versos, é com palavras». Um passo mais, e já nem será com palavras, mas com formas, relações e ritmos: «As obras belas, diz Valéry, 'são filhas da sua forma'» (Lefebve, 1980:19).

Diante do apresentado, o conceito de literatura não ficou estacionado na representação de um objeto ou comunicação de um sentido pré-existente; o som tem primazia sobre o sentido, o significante precede o significado, e o fonema, o monema. «Escrever é, um pouco, fazer pintura abstrata: é traçar, desenhar, por meio da substancial material linguagem, uma forma vazia, um

esquema em busca de um sentido; é construir, sobre uma colmeia artificial onde se ouvirá porventura zumbir as abelhas de Aristeu» (Lefebve, 1980: 9). Este zumbido, saído das entranhas da linguagem, atrai sempre um sentido novo, mais profundo. Este sussurro penetrante das abelhas do filho de Cirene e de Apolo flui como a linguagem poética, que penetra na raiz da fala e corre entre a sintaxe invisível tomando formas e conduzindo um mundo de imaginações.

O poema de Ferreira Gullar traduz a arte literária com o seu poder dialético de realização e uma voz influente que atinge multidões. E como voz, lembramos a reflexão de Paul Zumthor quando assegura que: «a voz dá ao poema o estatuto literário que transcende o escrito. O ato de vocalização-anúnciação da poesia é o aqui e agora; uma presença viva do leitor/recitador» (Zumthor, 1993: 190). A poesia opera aí, na extensão da própria linguagem, porque ela, a poesia, não informa, não é veículo de uma mensagem, mas se faz ouvir enquanto corpo, presença expressiva que impõe no tom, no peso das palavras, nos intervalos de silêncio.

A voz do poema de Gullar chama atenção para o sentido da *Arte* que provém do grego «Aretê» e significa «fazer o melhor que se pode». Para essa reflexão lembraremos as ponderações Edgar Allan Poe, para quem «[n]um poema nada se deve ao Acaso. Tudo funciona como a rígida precisão de um problema matemático» (1978: 101). Assim, por intermédio da língua e do conhecimento de sua Arte o poeta constrói a sua linguagem. O seu poema deve exprimir o inexprimível, dizer o indizível; deve ser plena tradução duas metades da lógica que não requer explicação, apenas é arte, sem definição necessária, apenas «Traduzir uma parte na outra parte». E encerra o canto com uma afirmação e um questionamento – «que é uma questão/ de vida ou morte –/ será arte?» (Gullar, 2008: 294). Diante do exposto, o poema de Gullar canta a dialética do texto artístico com sua lógica, que não requer explicação, simplesmente é arte, sem definição necessária.

A voz poemática em «Traduzir-se» nos conduz a Hugo Friedrich quando cita o pensamento de Paul Valéry sobre a escritura e magia de um poema bem construído: «escrever poesia significa penetrar nos estratos primordiais da linguagem, onde produziu uma vez, e poderá continuar a produzir fórmulas encantadas» (Friedrich, 1978: 304). Valéry, afirma, ainda, que o bom verso «é o equilíbrio maravilhoso e sensibilíssimo entre a força sensível e intelectual da linguagem» (Friedrich, 1978: 304). Com esse conceito podemos resumir «Traduzir-se», como pura matéria poética sobre a linguagem literária que,

servindo-se dos signos e representando uma voz, exprime a vida e cogita sobre o fazer artístico, com seu fascinante brado lírico metalinguístico.

Como matéria e poesia, ou vice-versa, este texto poético pode ser entendido conforme prescreve Bachelard: «a matéria, aliás, se deixa valorizar em dois sentidos: no sentido do aprofundamento e no sentido do impulso. No sentido do aprofundamento, ela parece insondável, como um mistério. No sentido do impulso, surge como uma força inexaurível, como um milagre» (Bachelard, 2002: 3). Esta reflexão nos conduz também a Otávio Paz quando expõem: «a criação poética é um mistério porque consiste em falar dos deuses pela boca humana» (Paz, 1982: 196).

Diante do exposto, o discurso poético tem o poder de produzir sonhos e despertar o homem para a sua humanidade perdida no deserto da realidade. A poesia desperta a alma humana e conduz o homem para a ponte que une duas realidades, traduzidas em palavras – uma vida sonhada e uma vivida. É, enfim, a materialização do processo criador que deve ser, continuamente, a fundamental preocupação de todo poeta. Este deve procurar ser o mediador entre o indizível e o dizível, entre o poema e a poesia, entre o silêncio e a voz. O poema traduz a voz do povo e a da arte.

Referências bibliográficas

- Bachelard, Gaston (2002). *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes.
- Cortázar, Julio (1974). *Valise de cronópio*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Friedrich, Hugo (1978). *A Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades.
- Gullar, Ferreira (2008). *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- Lefebvre, Maurice-Jean (1980). *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Paz, Octavio (1982). *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Silva, Domingos Carvalho da (1989). *Uma Teoria do Poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Zumthor, Paul (1993). *A Letra e a Voz: A «literatura» medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2000). *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: EDUC.
- (2010). *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG.

