

INTERFACES ENTRE LITERATURA POPULAR E ANTROPOLOGIA VISUAL: DESAFIOS ETNOGRÁFICOS E EPISTEMOLÓGICOS AO PESQUISADOR EM LETRAS

Rafael Hofmeister de **Aguiar**¹

Para uma inteligibilidade da exposição da reflexão que proponho, divido-a em três partes. A primeira volta-se para o lugar da literatura popular no campo das Letras: abrindo espaço para um questionamento do cânone literário estabelecido. Venho realizando essa discussão em outros artigos, como em “A cantoria como sistema artístico-comunicacional: proposições a partir de Antonio Candido” (Aguiar, 2014). Ademais, nesse sentido, é preciso pensar em uma viragem epistemológica: um viés para além dos paradigmas tradicionais da ciência ocidental. Junto com Conte e Tettamanzy (2014), abordei a perspectiva no tocante à cultura tradicional e oral moçambicana em “De África, de Áfricas e outros silenciamentos: da tradição oral à materialidade ficcional de Paulina Chiziane”. Retomo pontos abordados nos dois artigos, ampliando-os (acentuando alguns aspectos referentes à obra de Sílvia Romero e a sua permanência na abordagem da literatura popular). A segunda parte trata da literatura popular como performance, enfocando, principalmente, o repente. Em tal perspectiva, volta-se para os contributos de Paul Zumthor (2010). No item, procuro abordar a questão registro, tanto nos aspectos visuais como nos sonoros, considerando os últimos a partir do conceito de *paisagem sonora* de Schafer (2001), preconizando um alargamento do campo de análise para além do texto verbal e avizinhandose de um construto multimodal e plurissemiótico. Por fim, mas não menos importante, a terceira parte faz uma aproximação da Antropologia Visual, aventando as contribuições que esse campo pode proporcionar ao profissional de Letras que se dedica à pesquisa da literatura popular. A composição de um *corpus*, a organização de coleções de imagens e a produção de narrativas etnográficas entram em pauta a partir da concepção de Rocha e Eckert (2013a) de Etnografia da Duração e das proposições de montagem/ desmontagem de Devos e Rocha (2009). Em síntese, tenho a pretensão de, na confluência das partes deste ensaio, contribuir com uma perspectiva metodológica na pesquisa da literatura popular

¹ Universidade Feevale, Brasil.

que possibilite, em uma *desobediência epistemológica*², pensar a inclusão de obras literárias populares erigidas na performance, no cânone e na historiografia da literatura.

1) O lugar da literatura popular no campo das Letras (historiografia da literatura brasileira)

Não procedi a um levantamento sistemático dos trabalhos acerca da literatura popular no Brasil, apesar de reconhecer a importância de uma pesquisa nessa direção. Na verdade, acredito que a questão do espaço da literatura popular na reflexão intelectual brasileira passa mais por uma visão qualitativa e axiológica do que por dados quantitativos que procuram mensurar índices de produção. Em outras palavras, sigo o caminho de pensar a imposição de um cânone estabelecido por critérios (muitas vezes, duvidosos), calcados em um grafocentrismo³ e em pressupostos que privilegiam aspectos ligados à posição social em um movimento que pode relegar o estético a segundo plano. Nesse percurso, atrevo-me a propor a inclusão das poéticas populares, marcadamente, estigmatizadas na subalternidade, na historiografia *oficial* da literatura brasileira, o que passa pela premissa de rever algumas concepções *promulgadas* ao longo da trajetória intelectual brasileira.

O primeiro passo no itinerário pode ser dado a partir do personagem Sílvio Romero. Autor que se propôs ao projeto de grande fôlego de conceber uma *História da literatura brasileira*, Romero foi um dos primeiros a lançar um olhar com um nível maior de estruturação acerca da poesia popular. Todavia, impõe-se a tarefa de indagar em qual perspectiva se dá a visada romeriana. Para isso, volto-me para “O folclorista Sílvio Romero”, introdução de Manuel Diégues Júnior (1977) a *Estudos sobre a poesia popular do Brasil, A poesia popular na república das letras*, tese de Cláudia Neiva Matos (1994) acerca do intelectual oitocentista, e “Poesia popular e literatura nacional: os inícios da pesquisa folclórica no Brasil e a contribuição de Sílvio Romero” (Matos, 1999), da mesma autora.

Diégues Júnior (1977) inicia afirmando o pioneirismo de Romero no trato da poesia popular. O autor diz que não há muito que se falar acerca do estudioso da literatura brasileira e chega a dizer que as suas contribuições são numerosas e “tão

² O termo foi usado pelo parecerista da revista *Boitatá* para se referir à minha proposta de inclusão da cantoria no sistema literário no artigo, anteriormente, citado.

³ Usa-se também o termo escriptocentrismo, o que não destoa da concepção que assumo aqui.

significativas [...] que a rigor o estudioso de hoje quase nada tem a acrescentar naqueles temas que estudou” (Diégues, 1977, p. 17). Posto está que há uma superestimação dos estudos romerianos. Matos (1994; 1999), por seu turno, promove uma reflexão mais crítica acerca da obra de Romero sem deixar de abordar a primazia dele no trato da literatura popular.

No Brasil, a ideia de uma “poesia popular” e o repertório cultural a ela referido têm entre seus primeiros estudiosos e divulgadores alguém que também se acha entre os primeiros estudiosos da nossa literatura “cultura”: o sergipano Sílvio Romero, folclorista e crítico literário (mais várias outras coisas: professor, filósofo, pensador político, acadêmico...) do final do século XIX. Entre suas numerosas obras, destacaram-se os *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* e a *História da literatura brasileira*, ambas publicadas em 1888, no calor dos processos abolicionistas e republicano (Matos, 1999, p. 20).

É latente, no enunciado de Matos, o pioneirismo de Romero, constituindo-se como “um dos raros letrados a possuir: uma coletânea respeitável de literatura oral, folclórica, popular, e uma série mais elaborada de estudos sobre ela” (Matos, 1999). No entanto, qual a perspectiva que norteia a abordagem romeriana?

A interpretação da visão romeriana sobre a poesia popular pode começar a ser apreendida a partir de Diégues Júnior (1977, p. 18), que diz que se pode “verificar na análise dessa poesia anônima, surgida na criação popular, e que se irradia e cresce e se incorpora no nosso patrimônio”. Sublinha-se, nessa afirmação, a ideia de que a poesia popular é uma criação coletiva e anônima. Pela sua importância no contexto de exclusão da literatura popular no cânone, ainda abordarei com maior atenção a questão da obra popular como criação coletiva e anônima na sequência deste item do ensaio. Todavia, neste momento, penso ser salutar permanecer na concepção de Romero. Em tal aspecto, é relevante o exposto por Matos (1999), afirmando que, para o oitocentista, o estudo da poesia popular cumpre dois objetivos: um literário e outro científico. No caso deste, a perspectiva que o próprio Romero chama de “contribuição etnológica” procura construir um “subsídio anônimo para a compreensão do espírito da nação”. No caso do domínio literário, o crítico apregoa a construção de um referencial com base nas produções populares anônimas para “a construção de uma literatura original e representativa da nacionalidade” (Matos, 1999, p. 22). Fica latente que, para Romero, a poética oral e popular enquanto folclore encontra-se em um segundo plano se colocada diante da literatura escrita. O crítico literário torna-se ideólogo de um projeto de literatura

nacional que se utiliza da poesia popular como elemento subjacente à produção, mas que não permite um movimento de inclusão na historiografia da literatura brasileira.

Ainda acerca da atividade de Romero sobre a poesia popular, Matos (1994) a divide em três formas de tratamento. Segundo a autora, “na coleta e registro de textos de literatura oral; no comentário crítico-teórico desenvolvido a partir deste material; e na discussão e avaliação dos trabalhos análogos empreendidos antes dele no Brasil” (Matos, 1994, p. 39).

Sobre a segunda parte da atividade intelectual romeriana acerca da poesia popular, ou seja, a coleta, a pesquisadora revela uma assistemática. Essa conclusão advém da proposição de que “[...] o exame do material divulgado por Sílvia, em cotejo com o da sua bibliografia, parece indicar que ele pouco se dedicou ao trabalho sistemático de coleta” (Matos, 1994, p. 38), ao que se acrescenta a ausência de notícias ou indícios que informem que Romero tenha realizado esforço em tal perspectiva.

Mesmo nunca deixando de “manifestar, em prefácios e passagens diversas, interesse pela poesia popular e desejo de ver seu trabalho prosseguido e desenvolvido por outros estudiosos” (Matos, 1994, p. 41), Romero, como bem demonstra a pesquisadora, não se empenhou em viagens e períodos em campo com o intuito de coletar obras da poética oral e popular. A essa assistemática no processo de pesquisa se somam, como já visto anteriormente, as compreensões da obra popular como criação coletiva e anônima e a poética oral e popular em segundo plano se comparada à literatura escrita, tida por canônica; aspectos que julgo capitais para pensar a *exclusão* da literatura popular da historiografia.

A atenção dada à obra do intelectual oitocentista advém da minha compreensão de que ela sintetiza não só a compreensão da época do autor como também de muitos pesquisadores do século XX (e, talvez, século XXI). Sobre essa questão, Matos (1994) esclarece que “Toda pesquisa de cultura popular do século XIX, e boa parte dos estudos deste século [XX], parecem ter sofrido deste preconceito e desta deficiência, particularmente sensível nos domínios folclórico-literários” (Matos, 1994, p. 185).

Dos pontos levantados pela autora, merece atenção a da não avaliação estética da produção popular, por ser esse um dos fatores que é utilizado para justificar a exclusão das poéticas populares da historiografia da literatura brasileira; atribui-se a ela um baixo valor estético sem que o aspecto seja, realmente, analisado. Ocorre tal qual o

relatado por Lévi-Strauss (2001) ao abordar o ensino de filosofia e compará-lo com a história da arte em *Tristes trópicos*:

[...] o ensino filosófico tornava-se comparável a de uma história da arte que proclamaria o gótico como necessariamente superior ao romântico, e, no âmbito do primeiro, o flamboyant mais perfeito que o primitivo, mas que ninguém indagaria o que é belo e o que não é (Lévi-Strauss, 2001, p. 50).

A qualificação passa por critérios não só arbitrários como também imprecisos, sendo comparável à história da arte de que alude Lévi-Strauss. Ademais, a não aceitação da poética popular na historiografia oficial da literatura passa, muitas vezes, pela vontade de deixar essas manifestações populares em um local outro: fala-se em fazer uma história da poesia popular, mas não em admitir como integrante da Literatura Brasileira. Na abertura de sua tese, Matos (1994) alerta para a condição periférica e marginal da literatura popular. Ela fala em um “tardio e lento foi o processo de admissão da poesia popular na República das Letras. Ainda hoje, os círculos reservam-lhe lugar periférico e restrito. Lançam-lhe de passagem olhares polidamente desconfiados, tratando de manter as devidas distâncias” (Matos, 1994, p. 15).

O lugar periférico só poderá ser vencido, como já mencionei no artigo “A cantoria concebida como sistema artístico-comunicacional” (2014), com uma viragem epistemológica na historiografia da literatura. Essa viragem passa pela inclusão das poéticas orais no cânone já estabelecido e não em se criar um novo cânone. Acho interessante, para clarear esse ponto de vista, reproduzir o trecho que conclui o ensaio sobre a cantoria como sistema.

É preciso fugir, em tempo, de aventados progressismos, simulacros do criticismo literário, que procuram uma valoração dúbia ao cunhar termos como “oralitura” que, ao desvencilhar as práticas orais e populares da literatura, acabam por colocar a produção poética popular e oral como *algo à parte*, visto desde uma perspectiva marginal. O desafio é coletar as obras da literatura popular e da cantoria e submetê-las ao crivo de uma apurada análise estética (Aguiar, 2014, p. 208).

Ainda não abordo, neste artigo, a questão da análise estética, mas, na terceira parte, volto-me para a questão da coleta. Todavia, aqui nesta seção, é salutar ainda pensar a literatura popular dentro da perspectiva do conceito de sistema literário formulado por Antonio Candido. Por isso, retomo algumas acepções da cantoria como

sistema artístico-comunicacional. Essa perspectiva permite pensar a sua inclusão no cânone literário.

A ressignificação do sistema de Candido no âmbito da poética popular perfaz pensar o papel do autor – um dos elementos da tríade sistema do crítico⁴. Isso passa por rever a compreensão, que já se percebe em Romero, da literatura popular como obra coletiva. Sobre tal questão, afirmei que “no caso dos cantadores, confiando nas formulações de Mota (1978), existe uma afirmação por parte desses poetas populares de uma noção de autoria⁵: tanto o repentista procura afirmar a si como autor quanto a outro colega de fazer poético” (Aguiar, 2014, p. 197).

A afirmação do cantador e por extensão do poeta popular como autor da obra compõe um elemento importante para a concepção da poesia popular como sistema artístico-comunicacional: passo importante para a integração ao sistema literário e, conseqüentemente, ao cânone oficial. No sentido de afirmar que a autoria mesmo no ato de performance e na influência do receptor sobre a obra, questioneei a compreensão de obra coletiva da seguinte forma: “não é plausível, ao menos no entendimento seguido neste ensaio, negar ao cantador a posição de autor. Sem contar a questão de que ele pode utilizar de suas habilidades para sistematizar uma reação esperada no público, o que também é premissa na produção literária escrita” (Aguiar, 2014, p. 201).

No processo de constituição como sistema, a perspectiva do autor inclui também a do público receptor e a da obra. Na citação, a relação intrínseca autor-público receptor é latente. Cabe, todavia, fazer uma reflexão sobre a obra poética popular e o processo de *silenciamento* dessas manifestações literárias na historiografia. Nesse sentido, o que Matos (1994) aborda, ao falar das expressões poéticas como multimídia, traz elementos significativos para pensar questões axiológicas que permeiam a questão. Ela afirma que as canções populares não são as únicas a serem multimodais, mas também muitos “[...] poemas antigos e medievais, originalmente entoados ao som de acompanhamento musical, são acolhidos pela consideração da crítica literária, que não se acanha de debruçar-se sobre eles no silêncio do escritório” (Matos, 1994, p. 184).

⁴ A noção de sistema literário faz uma vinculação do sincrônico ao diacrônico, uma vez que está ligado diretamente à formação da literatura brasileira. O autor declara que a “*literatura* propriamente dita” é “considerada aqui [na *Formação da literatura brasileira*] um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase” (Candido, 2000, p. 23). Na perspectiva sincrônica, o sistema constitui-se na tríade autor-obra-público.

⁵ O que passa pelo discurso do dom poético predominante entre os cantadores, conforme atesta Sautchuk (2012).

Há, nessa abordagem, uma contraposição entre o tratamento dado à obra popular e à obra *erudita* (mesmo que boa parte dela tenha se constituído no fazer popular). Não quero entrar aqui na controvérsia do lugar do popular nas cantigas medievais galego-portuguesas, mas as considero como um bom exemplo de que a inclusão ou não de determinadas manifestações literárias se dá mais por ordem alheia ao estético do que devido a esse critério valorativo. Em outras palavras, é eminente o fato de que as cantigas surgiram em um ambiente de oralidade e, em alguns casos, de vivências populares (Spina, 1984), então, qual o motivo desta poética ser reconhecida e abrigada no interior do cânone, e a poesia popular ficar em um segundo plano que a valoriza “na qualidade de especificamente brasileira, mas não a julga digna, no plano literário, das ‘bordaduras de sublimidade dos românticos’” (Santos, 2009, p. 17)?

Um rápido exame aos trovadores presentes na antologia *Fremosos cantares*, da medievalista brasileira Lénia Márcia Mongelli (2009), pode ser elucidativo. A maior parte deles (somam-se 48) é de origem nobre, eclesiástica ou mantinha uma relação estreita com a nobreza ou com o clero. A valorização parece dar-se mais pela posição social do poeta do que pela sua dimensão estética. Mesmo quando surge a dúvida acerca da autoria de uma ou outra cantiga, não ocorre um movimento para as considerar anônimas ou de criação coletiva, o que ocorre com os poemas populares. Talvez, haja uma concepção epistemológica de *jogar* as poéticas populares no anonimato e na coletividade, relegando-as ao nível pejorativo de senso comum. Nesse sentido, as palavras de Maffesoli (2001) podem ajudar a fomentar a discussão:

Independentemente do modo como tenha sido formulado, o discurso especializado sempre manteve distância em relação ao senso comum. Na melhor das hipóteses, este último será considerado como material bruto que convém interpretar, ainda que seja triturando-o, desnaturando, corrigindo-lhe a “consciência equivocada”. Na pior, o empenho se fará no sentido de superá-lo, pura e simplesmente, considerando não passar de pura ideologia. Entre as duas pode-se encontrar toda uma gama de atitudes que têm por ponto comum a suspeição em relação àquilo que está, indelevelmente, marcado com o selo do que pode ser denominado, no sentido etimológico, “debilidade” popular (Maffesoli, 2001, p. 161).

Da exposição de Maffesoli (2001), destaco a posição de que, por ser considerado “débil”, o popular deve ser corrigido, sendo triturado e desnaturado, o que parece ocorrer com as poéticas populares na apropriação que delas fizeram os autores da chamada literatura erudita. Uma justa medida acerca disso, retomando o olhar romeriano, ainda tão presente em alguns círculos das Letras, é apresentada por Santos

(2009, p. 17) quando a pesquisadora afirma que a poética popular se torna fato literário “pela presença de romances ou cantos tradicionais citados numa obra letrada, pelo material poético e social assumido pelo cantador num romance, pelo reconhecimento de um poeta erudito de sua dívida para com o cantador etc.”.

A poesia popular é vista como modelo para uma literatura letrada, embora não seja digna de pertencer aos *salões* do cânone literário. Ocorre uma espécie de *escuta silenciante*; há uma suposta escuta ao integrá-la como modelo a ser utilizado pela escrita letrada, mas sua “arte poética”, no sentido aristotélico do termo (Santos, 2009, p. 107), é negligenciada por meio da *ocultação* das obras de cantadores, cordelistas e outros versejadores populares. A pesquisadora do Movimento Armorial, que teve como um de seus líderes Ariano Suassuna, ajuda a embasar a hipótese de uma *escuta silenciante*:

A referência à obra popular constitui o cimento do Movimento Armorial e confere-lhe sua identidade na história da cultura brasileira. Orienta a pesquisa e condiciona a criação. Contudo, não poderia ser exclusiva nem primordial: o movimento não reúne artistas populares, mas artistas cultos que recorrem à obra popular como a um “material” que procuram recriar e transformar segundo modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas. Essa dimensão culta e até erudita se manifesta tanto na reflexão teórica, desenvolvida em paralelo à criação, como na multiplicidade das referências culturais (Santos, 2009, p. 270).

Não quero apontar para um demérito do Movimento Armorial, mas para a sua insuficiência na condução da literatura popular ao panteão da historiografia. O que ressalto é que a atitude romeriana, já em voga com os românticos, desenvolvida como pesquisa estética pelos primeiros modernistas (Bosi, 2006), continua sendo mote a ser glosado, enquanto os motes e as glosas populares continuam excluídos do fazer historiográfico no campo das Letras.

Encaminhando-me para o final desta primeira parte do ensaio, talvez extensa demais e que traz aspectos ainda a serem discutidos, lembrando as premissas de que é preciso uma abertura aos saberes locais e populares, aspecto levantado no artigo já citado, em autoria conjunta com Conte e Tettamanzy (2014). Nesse sentido, as palavras abaixo de Maffesoli (2001) podem ser o convite a uma nova atitude pelos profissionais de Letras no exame das poéticas populares.

De um modo fenomenológico ou compreensivo, talvez se deva considerar o senso comum não como um momento a ultrapassar, não como um “pré-texto” que prefigura o texto verdadeiro que pode ser escrito sobre o social, mas como algo que tem sua validade em si, como uma maneira de ser e de pensar que basta a si própria

e que não carece, quanto a isso, de nenhum mundo preconcebido, fosse qual fosse, que lhe desse sentido e respeitabilidade (Maffesoli, 2001, p. 161).

A mudança de atitude quanto ao senso comum proposta por Maffesoli (2001) vale também para a poesia popular. Quando o profissional de Letras a tratar como um sistema próprio integrado ao sistema da literatura brasileira, poder-se-á encontrar o seu lugar dentro de um cânone em que os apriorismos classistas deem lugar a uma perspectiva estética e formativa, no melhor sentido desse termo.

Após esta longa, mas necessária, reflexão sobre o local da literatura popular no campo das Letras, volto-me, no item seguinte, à questão da performance nas poéticas populares. Enfatizando o caso da cantoria e do repente, pretendo delinear alguns caminhos necessários para a pesquisa de campo com a poesia popular, o que se completará na terceira parte do ensaio.

2) A literatura popular como performance: o caso da cantoria e do repente

Ao iniciar esta parte do ensaio, pretendo traçar uma definição de cantoria. Elba Braga Ramalho (2000) delimita a cantoria a partir da descrição do seu possível acontecimento. Ela fala que o evento ocorre com uma “dupla de violeiros repentistas cercados por seu público atento, num sítio, numa residência, num clube do interior e do litoral, ou mesmo das capitais nordestinas, numa bodega ou na feira, numa praça ou no teatro, prepara-se para o desafio” e, enquanto os cantadores tocam o “baião de viola”, a plateia se acomoda em silêncio e o ‘promovente’, ou seja, aquele que promove Cantorias, encarrega-se de apresentar os artistas e de comandar o desenrolar dos repentes”. Por fim, a autora dá o veredito: “Isto é Cantoria” (Ramalho, 2000, p. 87).

O estudioso Leonardo Mota (1978, p. 3), confluência e base dos dizeres de Ramalho (2000), em sua obra fundamental sobre a cantoria, *Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense*, por sua vez, conceitua cantador. Segundo ele, os cantadores são os bardos populares que vagam pelo sertão, “cantando versos próprios e alheios; mormente os que não desdenham ou temem o *desafio*, peleja intelectual em que, perante o auditório ordinariamente numeroso, são postos em evidência os dotes de improvisação”.

Tanto na citação de Ramalho (2000) quanto na de Mota (1978), fica evidente a natureza performática da cantoria e seu aspecto de composição no improviso. Essa construção via improviso é característica essencial de uma modalidade específica da cantoria: o repente. Como o próprio nome indica, trata-se de versos feitos *de repente*. Como afirma Sautchuk (2012), a forma clássica de cantoria é a chamada de pé-de-parede e segue uma estruturação bem definida.

A cantoria pé-de-parede é envolvida de um aspecto ritual. As regras expostas por Sautchuk (2012) – alternância de estrofes entre os cantadores, início com sextilhas, escolha do assunto por quem começa o baião e início alternado de baiões pelos cantadores – dão uma dimensão da estruturação do evento ritualístico. Silva (2010, p. 206), ao abordar os pés-de-parede da Zona da Mata pernambucana, delimita três partes: “a *abertura*, quando os poetas cantam para agradecer o dono da casa/barraca pelo apoio à realização do evento”, em que pressuponho que haja a referência a região em que ocorre o evento tal como descreve o antropólogo; “o *elogio*, que consiste no momento dos versos que louvam o nome de todos os convidados adultos presentes”; e os “*pedidos*, momento em que os convidados são autorizados a solicitar modalidades poéticas e canções”.

Na constituição desse evento ritualístico, a performance aparece como elemento inerente a todas as etapas do pé-de-parede. Por esse motivo, julgo necessário expor como se entende o conceito.

Segundo Zumthor (2010), a performance aparece como momento em que a voz toma plena vivacidade e historicidade e se realiza na relação do “eu” que pronuncia o poema com o “outro” que o recebe; é onde se manifesta aquela alteridade que o teórico suíço identifica na voz. Nessa ação, há dois eixos comunicacionais que se reconfiguram: o eixo do autor-locutor e o eixo da situação-tradição. Pode-se dizer que a redefinição que ocorre entre o autor-locutor se dê pelo fato de que o locutor que põe o poema em performance nem sempre seja o autor do poema. Mas, ao impostá-lo em sua voz feita corpo por meio de toda uma gestualidade que pode entrar em jogo, ele acaba por redimensionar a recepção do texto, marcando-o com a sua interpretação e, de certa maneira, adquire um estatuto de autoria. Já na questão da situação e tradição, um poema pode estar imbuído de significados que estão presos à tradição, mas que, no interior da situação performática, são *subvertidos* e são permeados por novos sentidos.

Nogueira (2007), ao falar das cantigas ao desafio lusitanas, afirma que tradição e inovação convivem no ato da performance. Segundo o estudioso português, as formas “poéticas convivem geralmente com formas musicais já antigas, tradicionais, construtoras, ambas, de um produto poético-musical sempre renovado e irrepetível” (Nogueira, 2007, p. 41).

Além disso, a performance, como alerta Finnegan (2002, p. 35), engendra mais que “um evento acústico”, podendo “lançar mão simultaneamente de uma série de recursos multimodais”, ou seja, “o visual, o somático, o gestual, o teatral, o material – tudo pode fazer parte” da performance. Assim, o ato performático engendra não só os elementos linguísticos que atuam na transmissão do poema, mas aqueles, denominados de formas sócio-corporais por Zumthor (2010, p. 86), que se ligam aos corpos que estão envolvidos na situação.

Também, é preciso dizer que formas linguísticas e não linguísticas da performance, assim como a própria performance, não são só elementos estruturais da representação oral (ou vocal) do poema, mas também elementos significativos. Quando Zumthor (2010, p. 85) afirma que “a performance é, pois, tanto um elemento importante da forma quanto constituinte dela” e acrescenta que à sonorização – ocorrida no ato performático – “o texto reage e se adapta, modifica-se”, ele está dizendo que tanto formas linguístico-auditivas como formas corpóreo-gestuais, entre outros elementos constituintes da performance, influem diretamente na transmissão e na recepção do poema, ou seja, interferem no seu significado.

As formas linguísticas e extralinguísticas utilizadas pelo poeta em performance adaptam-se ao público, conforme Nogueira (2007). Ressalta-se, com isso, a alteridade da interpretação poética, mostrando que o público assume um importante papel no jogo textual que se estabelece com a interpretação, podendo assumir um papel de *coautoria* do poema. O autor fala que na “execução do poema, diversas marcas linguísticas, paralinguísticas ou gestuais assinalam as interações entre o emissor e assistência, contribuindo com o arranjo dramático da performance, estabelecendo um ambiente de convivência entre as duas partes” (Nogueira, 2007, p. 44), acrescentando logo a seguir que o “poeta-intérprete altera o discurso, o tom, a entoação, o timbre de voz e os gestos, de acordo com a recepção que pressente e percebe no auditório” (Nogueira, 2007, p. 45).

Ademais, o próprio ato de tomar a palavra traz consigo uma carga persuasiva que torna a performance como *impositiva* de um sentido do texto, por meio dos recursos linguísticos ou não linguísticos utilizados pelo locutor na sua enunciação poética para o receptor. Segundo Zumthor (2010), “a intenção do locutor que se dirige a mim não é apenas a de me comunicar uma informação, mas de consegui-lo, ao provocar em mim o reconhecimento dessa intenção, ao submeter-me a força ilocutória de sua voz” (Zumthor, 2010, p. 30).

Ainda, de acordo com Zumthor (2010), a performance “constitui o momento crucial em uma série de operações logicamente (mas nem sempre de fato) distintas” que são as cinco fases “da existência do poema”. As cinco fases e as que participam da performance são definidas da seguinte forma:

- 1) Produção,
- 2) Transmissão,
- 3) Recepção,
- 4) Conservação,
- 5) (em geral) Repetição.

A performance abrange as fases 2 e 3; em caso de improvisação, 1, 2 e 3 (Zumthor, 2010, p. 32).

Detenho-me um pouco nessas fases, explorando um o seu significado e sua importância. A primeira etapa diz respeito ao ato *criador* em si em que o poeta, para usar a imagem parnasiana de Bilac (1996, 253), “Torce, aprimora, alteia, lima/ A frase”. Isso não quer dizer que o poeta se coloque na impassividade e na solidão do claustro, nem que ele busque a perfeição formal; significa que este se constitui o ato de construção. A segunda corresponde ao momento em que a mensagem poética é enunciada, para usar o termo de Jakobson (2003), por meio de um canal. A terceira diz respeito a quando o interlocutor se põe a *decifrar* os códigos que compõem a fase 2. A quarta abrange as formas de como a obra se perpetua, sendo muitas vezes tributária da reiteração que se caracteriza como última etapa do processo de existência do poema.

A performance corresponderia, como já enunciado por Zumthor (2010), à transmissão e recepção e, quando o poema é construído na improvisação, também à produção. Ademais, essa é característica, o improvisado e a consequente imbricação produção-transmissão-recepção, faz parte do repente, ocorrido, sobretudo, nas duas primeiras partes da cantoria, abertura e elogio, seguindo a acepção de Silva (2010), uma

vez que, nos pedidos, podem ser solicitados não só motes a serem glosados como também canções prontas.

Quero chamar a atenção para o caráter de linguagem multimodal do repente como performance e como é preciso levar em consideração essa especificidade no seu registro. Em tal perspectiva, a filmagem das cantorias é uma alternativa que ajuda a dar conta das múltiplas linguagens que confluem no processo, englobando aspectos visuais, linguístico e sonoros, o que Schafer (2001) denominou de paisagem sonora⁶.

No reestabelecimento do papel da voz poética, é preciso reabilitar o papel do ouvido. Schafer (2001) aborda a questão da substituição da audição pela visão no Ocidente:

Não argumentaremos a favor da prioridade do ouvido. No Ocidente, o ouvido cedeu lugar ao olho, considerado uma das mais importantes fontes de informação desde a Renascença, com o desenvolvimento da imprensa e da pintura em perspectiva. [...]

Antes da era da escrita, na época dos profetas e épicos, o sentido da audição era mais vital do que o da visão. A palavra de Deus, a história das tribos e todas as outras informações importantes eram ouvidas, e não vistas. Em algumas partes do mundo, o sentido da audição ainda tende a predominar (Schafer, 2001, p. 28-29).

Ao abordar as poéticas populares e orais, marcadas pela voz e pela vocalidade, seguindo o entendimento de Zumthor (2010), o pesquisador deve atentar para o papel do som, desde as impositões vocais, passando pelas execuções musicais e as manifestações daqueles que assistem à performance. Uma forma de fazer apreensão da ampla paisagem sonora do ato performático dos cantadores é através do registro audiovisual, remontando, a partir da acepção de Schafer (2001), a lugares em que a audição predomina como sentido. Dessa forma, no terceiro item deste ensaio, faço eco à declaração de Cunha (2013) e tento adentrar em um “novo caminho, que envolve a passagem de uma antropologia visual aos estudos da performance” (Cunha, 2013, p. 262), ou, melhor ainda, uma união entre aspectos dos estudos da performance e da antropologia visual para um constructo epistêmico e metodológico acerca da literatura popular, no caso mais específico: a cantoria e o repente.

⁶ Segundo Schafer (2001), a “paisagem sonora é qualquer é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referirmos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagem sonora*” (Schafer, 2001, p. 23).

3) Antropologia Visual, a composição de um *corpus*, coleções de imagens e narrativas etnográficas

Rocha e Eckert (2008) afirmam que o método etnográfico é uma especificidade da pesquisa realizada pela antropologia. As autoras acrescentam que procedimentos técnicos da pesquisa etnográfica podem ser utilizados por outras ciências sociais sem que se faça etnografia. Como penso que alguns constructos do método etnográfico podem contribuir para o trabalho com a literatura popular, julgo salutar abordar alguns processos metodológicos da etnografia.

Baztán (1995) assinala, a partir de Lévi-Strauss, que a etnografia implica em um processo (trabalho de campo) e um produto (estudo monográfico). Os dois momentos podem ser importantes para o pesquisador de Letras, todavia é necessário, em um primeiro momento, voltar-se ao primeiro.

Segundo o autor, o processo etnográfico envolve quatro passos. Esses são: demarcação do campo (escolha da comunidade, redação de uma proposta e busca de financiamento, e aprovação do projeto); preparação e documentação (documentação bibliográfica e de arquivo, fontes orais, preparação física e mental, e mentalização); investigação (chegada, informantes, registro de dados e observação participação); e conclusão (elaboração da ruptura e abandono do campo). Já o produto abarca, ainda na concepção de Baztán (1995)⁷, a análise e organização do material, escolha do tipo de monografia e redação da monografia. A proposta é pensar os passos tanto do processo quanto do produto etnográfico em um movimento de aproximação da antropologia visual como elemento contribuinte do fazer do pesquisador das poéticas orais e populares no campo das Letras.

Quanto ao processo, volto-me para os passos da demarcação do campo e da investigação, mais precisamente ao registro de dados. No tocante ao primeiro, nos dizeres de Baztán (1995, p. 7), “la elección de una *comunidad concreta* constituye la primera decisión etnográfica”. Essa decisão é fundamental, uma vez que determinará quais modalidades poéticas com que o pesquisador de Letras tomará contato, ou seja, determinará o *corpus* que se comporá.

⁷ Quero chamar a atenção para a limitação temporal do texto de Baztán (1995), o que pode ter sido motivo para excluir os meios audiovisuais de sua perspectiva de produto etnográfico.

No registro dos dados, centro-me na questão audiovisual, o que não é algo novo em se tratando das manifestações culturais populares. Nesse sentido, no *Manual de coleta folclórica*, de Renato Almeida, instrumento da Campanha de Defesa do Folclore, em 1965⁸, já é enunciado:

Procure também fotografar. Se você souber fazê-lo, tanto melhor, *não se preocupe em que saia uma foto bonita, mas que permita ver bem o objeto*, devendo você toma-lo em mais de um aspecto, de sorte que a fotografia nos dê uma idéia completa. Um instrumento musical, um vaso, um barco, seja o que fôr, fotografe com a maior precisão. Se você não souber fazer pessoalmente, recomende a quem incumbir dessa tarefa o que fica indicado e você mesmo depois verifique se as fotos são exatas e se vão permitir, a quem não conhece o objeto, dê-lo ter uma idéia justa. O mesmo se recomenda ao filmar qualquer cena, quando precisa verificar bem o ângulo da tomada. Por exemplo, uma dança vai ser tirada em conjunto, mas depois focalizados os movimentos dos pés, do corpo, os gestos em geral, cada qual por sua vez. *Não se preocupe que o filme fique bonito, não se destina a exibição artística, senão à verificação e estudo* (Almeida, 1965, pp. 41-42) (grifo meu).

Em que pesem as limitações da época em que o *Manual* foi elaborado, nele há a concepção de que o registro audiovisual é só um mero expediente técnico para o estudo das manifestações folclóricas. O rompimento com essa visão pode advir da aceitação dos preceitos da antropologia visual. Em tal perspectiva, é importante o que ensinam Rocha e Eckert (2013a) a partir de Grimshaw, valendo-se da perspectiva de uma “sensibilidade cinemática do antropólogo” que aceita o convite de “pensar a produção de imagens sonoras e visuais como parte do mergulho corpóreo do etnógrafo numa dada ordem social e cultural que ele precisa acomodar e assimilar às formas de percepção e ação anteriormente construídas por ele em sua própria cultura e sociedade de origem” (Rocha, Eckert, 2013a, p. 94).

As autoras sugerem, no meu entendimento, que o registro audiovisual auxilia na imersão do pesquisador em campo. Advindo de uma forma de percepção diferente da do campo, o estudioso mergulha em outro universo de percepção e ação, sendo a câmera um objeto que auxilia no mergulho nessa nova realidade. Todavia, ressalto que não se pode perder de vista uma fase anterior ao próprio registro a que Claudine de France (1998) se refere como *inserção* que “[...] consiste em fazer-se aceitar pelas pessoas filmadas - com ou sem câmera – e em convencê-las da importância de colaborar tanto na realização do filme quanto no aprofundamento da pesquisa” (France, 1998, p. 316).

⁸ Estou levando em consideração a data de capa (1965), uma vez que, em epígrafe, há a referência a uma determinação de 1960: “Publicado pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, por determinação do seu Conselho Técnico, em sessão de 17 de agosto de 1960” (Almeida, 1965, p. 9).

O processo de inserção faz com que o pesquisador se aproxime dos sujeitos com que faz a pesquisa. O movimento de inserção do investigador em campo abre espaço para que passe a filmar as interações que se dará entre eles e proporciona a coleta de manifestações poéticas orais e situações em que essas práticas ocorrem.

Nesse sentido, as filmagens devem ser pensadas em termos dos planos e do enquadramento de base. A obra *Cinema e antropologia*, de France (1998), pode ser um guia para as decisões cinematográficas do pesquisador.

Ademais, penso que o caminho interdisciplinar não é uma opção, mas uma *imposição* do nosso tempo às ciências humanas; um movimento de superação do *cogito* cartesiano, orientado pela polarização do objeto em *res extensa* e *res cogitans*. Para além disso, proponho uma nova perspectiva em Letras (o que passa pelo campo e pela captação audiovisual): se o teórico e o crítico da literatura *flertam* com diversos campos dos saberes ao tratar da obra literária como produto acabado, é concebível uma abertura a metodologias e contribuições epistemológicas advindas de diversas disciplinas, que superem a restrição grafocêntrica ao objeto escrito e editorado, apreendendo que a textualidade literária se manifesta também na oralidade, envolvendo o percurso plurissemiótico da e na performance. Nesse interim, a restituição das investigações sobre literatura popular precisa sair da exposição, unicamente, pela letra e valer-se das mais variadas formas de expressão, entre elas, os gêneros audiovisuais e informatizados.

Partindo da perspectiva acima, há uma aproximação do que Rocha e Eckert (2013b) ao abordar o cenário do medo nas cidades na perspectiva da etnografia da duração. As pesquisadoras abordam que a utilização de outras linguagens, não se limitando ao escrito e abrindo-se para “imagens em movimento, imagens fixas e imagens sonoras nos estudos da memória”, “criou excelentes oportunidade para pensar novos processos interpretativos na produção do conhecimento antropológico sobre as dinâmicas sociais e culturais no contexto urbano” (Rocha, Eckert, 2013b, p. 153).

Se as autoras falam em produzir novos processos interpretativos na produção do conhecimento antropológico, quero sugerir que tal caminho também pode ocorrer na perspectiva do conhecimento em Letras acerca das poéticas orais e populares. Por esse motivo, proponho que o produto oriundo das pesquisas de campo sobre literatura popular não fique restrito ao relatório escrito ou aos artigos acadêmicos, mas que se concretize em documentários. Para a realização deles, podemos *beber* nos métodos constituídos no âmbito da antropologia visual:

A produção de filmes-documentários, que tem por preocupação os jogos da memória e seu tratamento conceitual na linha da argumentação adotada, exige que se atribua primeiramente às imagens captadas e registradas em campo o *status* inicial de um conjunto de representações conceituais, podendo evocar as ações e intenções humanas. Posteriormente, tais imagens, sujeitas à manipulação do etnógrafo na produção de um documentário, sofrem uma alteração qualitativa ao comportarem uma “abstração refletidora”, que compreende o processo de produção de um roteiro de edição, momento em que o antropólogo se confronta com o desafio de estabelecer o pertencimento da ação narrada a um conjunto de traços estruturais de uma dada ordem simbólica, portanto, cultural (Rocha, Eckert, 2013b, p. 166).

Como a citação bem deixa a entender, há a necessidade de um tratamento das imagens captadas em campo. No processo, constrói-se uma coleção de imagens agrupadas como um conjunto de representações conceituais. Sobre tais procedimentos de “manipulação” das imagens, Devos e Rocha (2009) apresentam passos técnicos que procuro elencar. Desses um dos primeiros é a decomposição em planos. Segundo os autores, correspondendo a unidades narrativas, esses “planos, capturados pelo software de edição, tornam-se documentos independentes no HD, recebendo um nome e possibilitando ainda a anotação de outras informações” (Devos, Rocha, 2009, p. 115).

Há uma desmontagem do material bruto em planos menores, estruturando-os em arquivos independentes. Esses planos serão agrupados em coleções. Para defini-las, recorro, novamente, aos pesquisadores há pouco citados:

[...] a produção de coleções de imagens se apresenta como o procedimento em que o pesquisador irá reunir essas tentativas de registro da vida social, enquanto invariantes tanto do “texto” nativo (ações, gestos, posturas, objetos, enunciados) quanto das formas de registro (sequências de imagens articuladas entre travellings, planos e contra-planos, a escolha de determinados ângulos e enquadramentos, etc.). Na seleção das imagens e na sua reunião em pequenos conjuntos há, portanto, o pressuposto de que tanto o que a imagem mostra, quanto os dispositivos técnicos e cênicos escolhidos se assemelham, se aproximam. É nessa identificação de semelhanças entre conjuntos de planos, e de diferenças entre sequências de imagens, que reside o estabelecimento de eixos narrativos para a produção de documentários, crônicas, etc. (Devos, Rocha, 2009, p. 116).

O agrupamento de imagens em coleções corresponde a uma organização do material bruto, recortado em planos, formando arquivos independentes. São etapas sucessivas que auxiliam na organização do que foi coletado em campo, não só dos poemas, mas também das histórias de vida, ou seja, do contexto de produção e de performance. É a partir desse trabalho que se poderá construir filmes-documentários que deverão circular (sobretudo, no meio em que se realizou a pesquisa), modo de

restituição como “compromisso ético da prática da etnografia” (Rocha, Eckert, 2014, p. 12) e da prática do pesquisador de Letras que se volta às poéticas orais e populares.

Ainda, todo o processo de decomposição pode auxiliar o processo de transcrição e composição de um material monográfico. Nesse sentido, considero essencial a reflexão de Devos e Rocha (2009) acerca da montagem/ desmontagem das imagens brutas.

No simples assistir das imagens produzidas, tomando esta como primeira etapa do processo de montagem, está presente já o desafio da seleção e nomeação (classificação) de imagens brutas, está presente um processo de análise e conceituação das imagens mais ou menos implícito, cujo documentário etnográfico é apenas um dos produtos possíveis. É na escuta atenta e na leitura detalhada das imagens produzidas que reside a maior ou menor capacidade do antropólogo “pensar por imagens” no sentido de produzir conhecimento através de imagens técnicas (Devos, Rocha, 2009, p. 117).

As assertivas dos autores sobre o trabalho com imagens dizem respeito ao antropólogo, mas podem estender-se ao pesquisador de Letras em campo⁹. Ao assistir atentamente as imagens, o investigador aproxima-se dos seus dados em um processo de escuta dessislenciadora; perspectiva que a antropologia visual proporciona.

4) Em torno de algumas confluências: considerações finais

Antes de encerrar este ensaio, proponho-me a traçar confluências entre as três partes que o compõe. Mesmo que os três segmentos pareçam independentes e possam ser lidos em separado, acredito que, na reflexão que pretendi aqui, há pontos de contato.

A longa exposição da primeira parte tem o mérito de questionar o lugar subalterno da literatura popular na historiografia da literatura brasileira. A abertura de espaço para as poéticas orais e populares passa pelo reconhecimento da performance como manifestação literária. Compreendido o fenômeno performático como literatura, é preciso que se construa estratégias para o seu registro, o que pode ser realizado através da captação audiovisual e do tratamento das imagens por meio dos pressupostos metodológicos da antropologia visual.

⁹Penso que determinadas pesquisas da Linguística também poderiam se valer das perspectivas da Antropologia visual.

Ainda, todo o percurso tem por prisma a realização de um sério trabalho de campo. Apesar do pesquisador de Letras não se constituir um antropólogo ou etnógrafo, ele há de se valer de passos da etnografia, como se demonstrou no início da terceira parte do artigo.

Em suma, procurei, através da exposição das três partes, realizar um caminho. Esse se constitui no movimento tríplice e complementar entre os três pontos: 1) reconhecer o lugar da literatura popular no interior da historiografia; 2) compreender a performance como manifestação literária; e 3) fazer uso dos meios audiovisuais para captação das performances das poéticas visuais, utilizando dos procedimentos próprios da antropologia visual, prevendo um processo de restituição através de documentários.

Referências

- AGUIAR, Rafael Hofmeister de Aguiar. A cantoria concebida como sistema artístico-comunicacional: proposições a partir do conceito de Antonio Candido. *Boitatá: revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL*, n. 18, p. 191-210, jul- dez 2014.
- AGUIAR, Rafael Hofmeister de; CONTE, Daniel; TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato . De África, de Áfricas e outros silenciamentos: da tradição oral à materialidade ficcional de Paulina Chiziane. *Signo* (UNISC. Online), v. 39, p. 127-150, 2014.
- BAZTÁN, Ángel Aguirre. Etnografía. In: BAZTÁN, Ángel Aguirre (org.). *Etnografía: metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Barcelona: Boixareu Universitaria, 1995. p. 3-20.
- BILAC, Olavo. *Olavo Bilac*: obra reunida. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- _____. A literatura e a vida social. In: *Literatura e sociedade*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2010.
- CUNHA, Edgar Teodoro da. Ritual, performance e imagens entre os bororo do Mato Grosso. In: DAWSEY, John et al. *Antropologia da performance: ensaios* Napedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013, p. 261-277.
- DEVOS, Rafael Victorino, ROCHA, Ana Luíza Carvalho da. Constelações de imagens e símbolos convergentes no tratamento documental de acervos audiovisuais de narrativas orais. *Sessões do imaginário*, v. 1, n. 22, p. 106-120, 2009.
- DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Introdução: o folclorista Sílvia Romero. In: ROMERO, Sílvia. *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 17-19.
- FINNEGAN, Ruth. Performance, poesia, música: o que vem primeiro. In: Matos, Cláudia Neiva de et al (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Campinas: Unicamp, 1998.
- JAKOBSON, Roman. O folclore, forma de criação específica. In: *Algumas questões de poética*. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2009.
- _____. *Linguística e comunicação*. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MATOS, Cláudia Neiva. *A poesia popular na república das letras: Sílvia Romero folclorista*. Rio de Janeiro: Funarte, UFRJ, 1994.

- _____. Poesia popular e literatura nacional: os inícios da pesquisa folclórica no Brasil e a contribuição de Sílvio Romero. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v 28, p. 14-39, 1999.
- MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares: Antologia lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- MOTA, Leonardo. *Cantadores: poesia e linguagem do sertão do Ceará*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.
- NOGUEIRA, Carlos. Cantigas ao desafio e estetização da fala: natureza, modalidades e funções. *Organon*, Porto Alegre, janeiro-junho, 2007, p. 33-56.
- RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. *Etnografia da duração: antropologia das memórias coletivas em coleções etnográficas*. Porto Alegre: Marcavíslua, 2013 a.
- _____. *Antropologia da e na cidade, interpretações sobre as formas de vida urbana*. Porto Alegre: Marcavíslua, 2013b.
- _____. Etnografia: saberes e práticas. PINTO, Céli Regina Jardim, GUAZELLI, César Augusto Barcelos. *Ciências humanas: pesquisa e método*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008.
- _____. Etnografia com imagens: práticas de restituição. *Tessituras*, Pelotas, v.2, n. 2, p. 11-43, jul./dez., 2014.
- SANTOS, Idelete Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento Armorial*. 2. ed. rev. Campinas: Unicamp, 2009.
- SAUTCHUK, João Miguel. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília: UnB, 2012.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesco, 2001.
- SILVA, Simone. A cantoria de pé-de-parede na Zona da Mata pernambucana. *Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, nº 7, jul/dez, 2010, p. 205-226.
- SPINA, Segismundo. *Era medieval*. 8. ed. São Paulo: Difel, 1985.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Recebido em: 25/03/2015

Aprovado em: 23/05/2015