

## EXPLORANDO O TERRITÓRIO DA VOZ E DA ESCRITA POÉTICA EM PAUL ZUMTHOR

Maria Rosa Duarte de Oliveira  
Prof.a Dra. Pós-Graduação em  
Literatura e Crítica Literária  
PUCSP

Palavras, tendas nômades armadas  
ao longo de uma vida  
reunidas, acampamento de uma noite.  
(Paul Zumthor)

Este primeiro percurso pelo território da voz, na vasta obra de Paul Zumthor (1915-1995), medievalista, escritor e estudioso dos fenômenos da voz no âmbito da história, da antropologia, da cultura e dos estudos literários, configura-se mais como um texto-armadilha de vozes nômades, que se inscrevem, mesmo que provisoriamente, neste discurso. Trata-se de uma reflexão, ainda que não sistematizada completamente, que reflete o estudo rigoroso que os integrantes do Grupo de Pesquisa “O Narrador e as Fronteiras do Relato” empreenderam, em reuniões quinzenais durante o ano de 2006, sobre as seguintes obras de Paul Zumthor, traduzidas para o português: **Performance, Recepção, Leitura** (2000/2007); **Escritura e Nomadismo** (2005); **Babel ou o Inacabamento** (1998); **Introdução à Poesia Oral** (1997); **Tradição e Esquecimento** (1997) e **A Letra e a Voz** (1993).

Convém ressaltar a importância dessa tradução, a maior parte dela realizada pela equipe de estudiosos das poéticas da voz sob a coordenação da pesquisadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUCSP, Jerusa Pires Ferreira, responsável pela disseminação da obra zumthoriana no Brasil por meio de suas múltiplas atividades em publicações, congressos e seminários nacionais e internacionais.

Pretendemos nestes *Estudos –I Zumthor* trazer ao leitor a primeira de uma série de percursos exploratórios que fizemos em cada uma das obras acima referidas, buscando a sistematização de núcleos conceituais que nos fizessem avançar na compreensão desse vasto território da obra zumthoriana, cujas fronteiras não se estabelecem com rigidez, mas se modulam por movimentos de contenção-dispersão entre o particular e o geral, num intrincado jogo dialógico e integrativo de

forças em comparação. Daí a dificuldade de mapear esse território movente, tal qual o seu objeto de investigação central: o fenômeno da voz humana.

Neste primeiro estudo, focaremos a obra **Performance, recepção, leitura**<sup>1</sup>, vista aqui como centro irradiador de conceitos que estarão também disseminados em outros livros do autor. Elegemos quatro núcleos conceituais – *voz*; *voz poética*; *voz e escrita: opressão e libertação*; *leitura silenciosa do poético* – para, a partir deles, estabelecer dois tipos de reflexão: um primeiro mais global a respeito do campo conceitual em foco e um segundo mais específico, concentrando-se sobre as próprias intervenções do autor a respeito de cada núcleo conceitual, tendo por base a seleção feita por meio de uma leitura exploratória exaustiva sobre o livro.

Trata-se, pois, de um método a meio caminho entre a sistematização e a dispersão própria do ato de leitura que, conforme Barthes nos ensina, se aproxima do “método” da *excursão*<sup>2</sup>. Por isso, é importante esclarecer ao leitor destes *Estudos –I* que neles encontrará um percurso traçado, também, por um leitor que ousou “escrever a sua leitura”<sup>3</sup>; uma via, mas não de mão única, que poderá servir a outros leitores desejosos de penetrar nesse vasto território da obra zumthoriana.

O que nos instigou foi a busca dos liames que poderiam existir entre *voz*, *oralidade* e *escrita literária*; inquietava-nos a presença de um conceito de *voz*, cujo fundamento não estava especificamente nos estudos literários, mas no cruzamento entre várias áreas: etnologia, acústica, psicanálise, mitologia comparada, fonética e lingüística, especialmente a pós-estruturalista, centrada sobre a pragmática, a análise do discurso e a teoria da enunciação, que foi por onde Zumthor iniciou suas pesquisas.

Note-se que essas diversas ciências não tiveram por objeto a própria voz, mas a palavra oral, enquanto que para Zumthor: “Foram as diversas formas de poesia sonora que, inicialmente, levaram-me ao estudo ‘científico’ da voz” (PRL, p.10). E aí os seus estudos sobre a Idade Média tornaram-se campo privilegiado para a percepção do fenômeno vocal, especialmente a poesia medieval. É claro para ele que não se tratava apenas de inscrever a poesia medieval na tradição da

---

<sup>1</sup> O livro **Performance, recepção, leitura**, elaborado por Zumthor em 1990, teve duas edições traduzidas no Brasil: a primeira de 2000 pela EDUC e a segunda de 2007 pela Cosac e Naify, ambas traduzidas por Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. Doravante, citaremos essa obra pela sigla PRL seguida da página referente à edição de 2007.

<sup>2</sup> Para Barthes a leitura é uma prática dispersiva, que tem na *excursão* um movimento de jogo entre a concentração e a dispersão. Em **Aula**, usa a imagem da criança em torno da mãe para expressar tal concepção: “Eu me persuado cada vez mais, quer ao escrever, quer ao ensinar, que a operação fundamental desse método de desprendimento é, ao escrever a fragmentação, e ao expor, a digressão ou, para dizê-lo por uma palavra preciosamente ambígua: a *excursão*.” Gostaria pois que a fala e a escuta que aqui se trançarão fossem semelhantes às idas e vindas de uma criança que brinca em torno da mãe, dela se afasta e depois volta, para trazer-lhe uma pedrinha, um fiozinho de lã, desenhando assim ao redor de um centro calmo toda uma área de jogo, no interior da qual a pedrinha ou a lã importam finalmente menos do que o dom cheio de zelo que deles se faz” (1996, p. 43-44 ; grifos nossos).

<sup>3</sup> Trata-se de um ensaio de Barthes – *Escrever a leitura* - publicado em **Le Figaro littéraire** em 1970 e incluído em **O Rumor da Língua** (2004), uma coletânea de ensaios do autor. Nesse artigo, Barthes expõe a sua concepção de leitura como uma prática digressiva e autoral, na medida em que o leitor é também aquele que é sujeito de uma interpretação.

oralidade, como era comum nos estudos dos medievalistas, mas, principalmente, de atentar para “o efeito exercido pela oralidade sobre o próprio sentido e o alcance social dos textos que nos são transmitidos pelos manuscritos. Era preciso então se concentrar na natureza, no sentido próprio e nos efeitos da voz humana, independentemente dos condicionamentos culturais particulares” (PRL, p. 12).

Decorre daí um método de investigação que se apóia no constante diálogo entre o particular e o global, e, além disso, que transborda do texto escrito, como aquele que inscreve a fala oral e lhe dá estatuto literário, para considerar como literário o ato de vocalização-enunciação da poesia no aqui e agora de uma experiência que envolve a presença viva do contador-cantador e de seus ouvintes, num determinado espaço-tempo. Trata-se, portanto, de enfrentar o “preconceito literário”, aquele que se pauta por uma noção de literatura historicamente demarcada no tempo, isto é, “a civilização européia entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da idéia de poesia, que é para mim a de uma arte da linguagem, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas”. (PRL, p. 12; grifos nossos)

## 1. Voz

Principiemos pelo termo *voz*, já banalizado pelo uso, que precisa sofrer uma operação de decantação para que o conceito flua com limpidez. Para Zumthor, *voz* não é sinônimo de oralidade, pois ultrapassa o sentido lingüístico de comunicação por meio da fala. Os fundamentos para o estudo do fenômeno da voz estão na história do próprio homem, desde as origens vocais da poesia nos cantos e danças rituais, nas fórmulas de magia e nas narrativas míticas. Voz que está lá, emergindo do silêncio primordial, cujo caminho se espraia no tempo e perfura os espaços, expandindo-se para além do corpo que a pronunciou. **Mas o que é, então, “esta coisa que é a voz”?**

- **Lugar simbólico e alteridade eu-outro:** “Primeira tese: a *voz* é o lugar simbólico que não pode ser definido de outra forma que por uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro. A voz é, pois, inobjetivável. Segunda tese: a voz, quando a percebemos, estabelece ou restabelece uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito” (PRL, p. 83);

- **Presença de dois ouvidos: o do enunciador e o do ouvinte:** “Voz implica ouvido. Mas há dois ouvidos, simultâneos, uma vez que dois pares de ouvidos estão em presença um do outro, o daquele que fala e o do ouvinte. Ora, a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto (...) O ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao redor, o que vem de trás quanto o que está na frente “ (PRL, p. 86-87).
- **Nomadismo e movência:** a voz atualiza-se em diferentes meios, em diferentes situações de performance, mas nunca é apreendida totalmente, é sempre passagem, relação, movimento nômade, encontro de presenças que se tocam por um átimo de instante, para se deslocarem logo depois, em processo de movência e transformação;
- **seu lugar: a linguagem:** “Quarta tese (também se referindo diretamente ao poético): a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem de seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem”(PRL, p. 83-84);
- **A presença vocal é plena, apenas, na experiência poética:** “Tais são os valores exemplares produzidos pelo uso da voz humana e sua escuta. Elas só se manifestam, de maneira fortuita e marginal, na cotidianidade dos discursos ou na expressão informativa; a poesia opera aí a extensão da própria linguagem, assim exaltada, promovida ao universal. Pouco importa que ela seja ou não entregue à escrita. A leitura torna-se escuta, apreensão cega dessa transfiguração, enquanto se forma o prazer, sem igual” (PRL, p. 87)

## 2. Voz poética

Se a voz é um fenômeno global, vinculado à história do homem, implicando não apenas a articulação oral de uma língua, mas a presença de um corpo vivo em ação num determinado contexto (performance), a voz poética tem alguma outra singularidade que a distingue: primeiro porque não informa, não é veículo de uma mensagem que a atravessa, mas se faz ouvir e sentir enquanto corpo, presença expressiva que se impõe no tom, no peso das palavras, nos intervalos de silêncio; segundo, porque exige atenção, concentração e duração no instante em que é pronunciada, resgatando, nesse momento único de atualização vocal (a performance), a

mensagem e o intérprete – seja ele o que emite ou o que recebe e re-atualiza a voz do outro – da fugacidade do tempo, que tudo devora e consome no universo do pragmatismo.

- **corporeidade:** “Pode-se dizer que o discurso poético valoriza e explora um fato central, no qual se fundamenta, sem o qual é inconcebível: em uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso.” (PRL, p.77).
- **duração e concentração:** “Hoje eu tenderia a explicar o conjunto de caracteres poéticos pela relação com a percepção e apreensão do tempo. A linguagem em sua função comunicativa e representativa insere-se no tempo biológico, que ela manifesta e assume, sendo assumida por ele, e sem ter sobre ele algum poder, incapaz de o abolir, e em contraparte, destinada a dissipar-se nele. A prática poética se situa no prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem (então, virtualmente, o sujeito e suas emoções, suas imaginações, comportamentos) desse tempo biológico” (PRL, p. 48)
- **carnalidade:** “A poeticidade, assim, ligada à sensorialidade, a isto que alguns chamam o *sensível*, e que Merleau-Ponty denominava com uma palavra magnífica, emprestada à tradição do cristianismo primitivo, *a carne*. A carne, como noção ao mesmo tempo primeira e última (...) evoca uma sensibilidade geral, anterior à diferenciação da visão, da audição, do tato, do olfato, do paladar. Na pluralidade de nossas sensações, elas demarcam uma unidade encoberta, real, percebida às vezes, mas fugidia, manifestando a presença do corpo inteiro comprometido no funcionamento de cada sentido” (PRL, p. 80-81);
- **performance e dança bucal:** “Esses valores da voz tornam-se os da própria linguagem, desde que ela seja percebida como poética. E esse reconhecimento é independente do fato de que o texto seja (físicamente ou por efeito da imaginação) apreendido pelo ouvido ou pronunciado interiormente. Em outros termos, esses valores são o do próprio fenômeno poético, qualquer que seja o modo pelo qual a linguagem é percebida. André Spire fala de ‘dança bucal’, que poderia ser reproduzida por movimentos expressivos. As palavras, diz ele, não são jamais verdadeiramente expressivas senão em força, é preciso atualizá-las por uma ação\_vocal.” (PRL, p. 84).

### 3. Voz e escrita: opressão e libertação

Uma coisa é a voz viva: corpo sonoro dentro de outro, isto é, o corpo do intérprete que a produz. Outra coisa é a voz representada nas diversas mediações: desde a escrita - da manuscrita, à impressa - até as múltiplas tecnologias de comunicação, nos dias de hoje. Outra coisa, ainda, é a voz representada poeticamente seja na escrita literária, seja nas performances de poesia vocal, dos cantadores e repentistas da tradição oral, até os atuais espetáculos multimídia de poesia.

Os graus de performance vocal variam: da plena à reduzida na escrita, que se apoderou da voz e ocultou-a, reduzindo-a a um eco inaudível. Porém, a voz continuou lá, não se deixou abater e hoje, paradoxalmente, depois de séculos de domínio da escrita, eis que a voz ressurgiu mais viva graças às mediações tecnológicas, cada vez mais em “tempo real”.

#### 3.1. A escrita poético-caligráfica e a libertação da voz

Afinal, o que diferencia a voz da escrita? E, ainda mais: a voz nas situações cotidianas daquelas situações onde o poético se apresenta? E a escrita poética? Por que ela se distancia da escrita comum, que reduz a voz a pano de fundo, e busca ser caligráfica, libertando a voz por meio da presença da densidade de um corpo, de palavras que são também coisas vivas, isto é, são aquilo que nomeiam, na *carnalidade* de sua figura cujo sentido se faz na integração entre a imagem, o som e a gestualidade, evocando as marcas de uma mão, como na tradição do manuscrito?

Qual é a singularidade que uma mensagem poética deve ter, por mais que mudem suas formas de produção? Deve haver algo que permaneça e algo que esteja em mutação. Se perguntarmos a Zumthor, ele nos diria que poética é uma mensagem que, além de se corporificar em si (mensagem-coisa-carne-corpo caligráfico e não informativa), provoca o resgate de um tempo, de uma voz, que traz duração frente ao efêmero e deve afetar os ritmos internos do corpo do receptor, captá-lo, sequestrá-lo por instantes, como diria Cortázar, de sorte a levá-lo a performatizar, também, a sua leitura numa ação, mesmo que imaginativa na leitura silenciosa, capaz de criar a presença de um corpo, de sorte que o texto torne-se obra.

A escritura poética inscreve pelo olho tipográfico a voz, a traduz para o ouvido, o tato, o olfato, e, por meio do pensamento imaginativo-projetivo-integrativo, liberta essa vocalidade por meio da performance do corpo. Um corpo construído em virtualidade projetiva (4<sup>a</sup>. dimensão) pela interação entre a escrita caligráfica (que também se faz corpo, matéria, palavra-coisa) e o receptor que, mesmo em leitura silenciosa, projeta, via imaginação criadora, uma presença que rompe as

fronteiras do texto escrito e se projeta, como obra performática, no espaço de uma presença viva, devolvendo essa voz, transformada, outra vez, para a tradição.

Essa capacidade performática do poético, em quaisquer de suas atualizações (dança, teatro, canto, literatura, cinema, vídeo, computador, etc.) é o que o caracteriza como tal e que está presente desde as raízes do seu nascimento com a história do homem.

- **Escrita poética e caligrafia:** “O que é com efeito caligrafar? É recriar um objeto de forma que o olho não somente *leia* mas *olhe*; é encontrar, na visão de leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício. Na medida em que a poesia tende a colocar em destaque o significante, a manter sobre ele uma atenção contínua, a caligrafia lhe restituiu, no seio das tradições escritas, aquilo com que restaurar uma presença perdida” (PRL, p.73; grifos nossos).

### 3.1.1. Uma escrita caligráfica em cena



(Arnaldo Antunes, *Humanos*<sup>4</sup>)

<sup>4</sup> O poema *Humanos* de Arnaldo Antunes encontra-se no livro **Tudos**, publicado em 1990 pela editora Iluminuras.

### **Entre a voz e a letra:**

hentre

hos

hanimais

hestranhos

heu

hescolho

hos

humanos

É a materialização da metamorfose da letra cursiva do código alfabético em escritura caligráfica (que traz à lembrança, também, o que era um texto literário na sua forma de manuscrito, antes da invenção da imprensa), que é vocal, gestual, visual e verbal ao mesmo tempo, criando um sentido integrativo que une duas metamorfoses: a da letra em garatuja (não-palavra) e a do ser humano em animal. Sutilmente, a incorporação do erro (ou acerto, graças à fina intenção de crítica social...) - a letra *h*, que está entre a não existência (para a vocalização) e a existência (para a escrita) - pode sugerir, também, a semelhança com aquele que é alijado da alfabetização e marginalizado do organismo social e lingüístico dos alfabetizados, como um estranho animal humano.

- **Escrita poética e a presença da cena de enunciação** (sujeito-receptor-mensagem e contexto de referência): “A performance dá ao conhecimento do ouvinte- espectador uma situação de enunciação. A escrita tende a dissimulá-la, mas, na medida do seu prazer, o leitor se empenha em restituí-la (...) A noção de enunciação leva a pensar o discurso como acontecimento” (PRL, p.70-71; grifos nossos).

### **3.1.2. Uma escrita poética e a cena da enunciação:**

“Nhor não. Isso é zoeira de outros bichos, curiangos, mãe-da-lua, corujão do mato piando. Quem gritou foi lontra com fome. Gritou: \_\_Irira! Lontra vai nadando vereda-acima. Eh, ela sai de qualquer água com o pelo seco...Capivara? De longe mecê escuta a barulhada delas,

pastando, meio dentro, meio fora d'água... Se onça urrar, eu falo qual é. Eh, nem carece, não. Se ela esturrar ou miar, mecê logo sabe... Mia sufocado, do fundo da goela, eh, goela é enorme... Heeé...Apê! Mecê tem medo? Tem medo não? Pois vai ter. O mato todo tem medo. Onça é carrasca. Manhã ce vai ver, eu mostro rastro dela, pipura... Um dia, lua-nova! Hum, mecê não acredita não?”

(Guimarães Rosa, *Meu tio o iauaretê*<sup>5</sup>)

Ler aí é mais do que ver e interpretar. Ler é performatizar, isto é, entrar corporalmente na cena, habitá-la e posicionar-se no espaço desse diálogo entre o narrador-onceiro e o seu interlocutor. Mas é também sentir o que está ao redor: a floresta, os animais selvagens e a presença de uma figura em metamorfose: o medo de uma onça construída pela imaginação e que vibra na voz do narrador.

É no desfiar de sua fala ininterrupta que é possível perceber a sua astúcia para criar o medo no seu oponente e interlocutor- o viajante que vem da cidade para “caçá-lo” -, cujos movimentos de inquirição e desconfiança podemos inferir pela escolha cuidadosa do peso das palavras do narrador-onceiro: “Nhor não. Isso é zoeira de outros bichos, curiango, mãe-da-lua, corujão do mato piando. Quem gritou foi lontra com fome (...) Manhã ce vai ver, eu mostro rastro dela, pipura... Um dia, lua-nova! Hum, mecê não acredita não?” (grifos nossos).

Esse campo dialógico tensionado entre narrador, interlocutor, leitor e autor, evidenciando as marcas do processo enunciativo, é o que está presentificado nessa escrita poética e caligráfica modulada por variadas entonações, que vão das palavras às não-palavras \_ eh! Heeé...Apê; Irra!\_ que, no entanto, são *vocalizes* plenos de sentido porque corporificam a competência e autoridade do narrador-onceiro no domínio das forças selvagens, já que só ele é capaz de entender e falar a língua “inarticulada” dos animais, especialmente a das onças, de quem é “parente” como diz mais adiante: “Mas eu sou onça. Jaguaretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira...Meus parentes! Meus parentes!...” (p.145; grifos nossos)

#### 4. A leitura silenciosa do poético

A escrita poética demanda uma leitura silenciosa que a reconstrua enquanto presença e corpo por meio da imaginação criadora e é nesse sentido que, para Zumthor, deve-se falar não apenas em *recepção* do texto poético, mas em *performance*, isto é, a reconfiguração de uma cena

---

<sup>5</sup> *Meu tio o iauaretê* encontra-se no livro **Estas Estórias**, publicado postumamente em 1968. A edição que usamos é a de 1969, da José Olympio Editora, e o trecho selecionado localiza-se à página 144.

enunciativa plena, capaz de atualizar o texto (os enunciados escritos) em obra (projeção de uma cena viva no aqui e agora da ação imaginativa feita acontecimento).

- “Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais” (PRL, p.68-69).
- **A leitura literária trapaceia o sentido habitual de leitura** (operação intelectual-interpretativa): “A leitura ‘literária’ não cessa de trapacear a leitura. Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude - por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório - pela imaginação. Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer” (PRL, p.67).
- **Leitura performática**: “Ora, compreender-se, não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz . Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos” (PRL, p.54).
- **Diálogo leitor-texto: prazer em detrimento da informação** - “Por isso, porque ela é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A ‘compreensão’ que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o ‘prazer do texto’; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo *eu*. O dom, o prazer transcendem necessariamente a ordem informativa do discurso, que eles eliminam depois” (PRL, p. 63).
- **O desejo de reconstrução (metamimético)**: “E se nenhuma percepção me impele, se não se forma em mim o desejo dessa (re) construção, é porque o texto não é poético; há um obstáculo que impede o contato das presenças” (PRL, p. 54).

- **A transformação do leitor:** “O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética está, indissolavelmente, ligado aos efeitos semânticos, às transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica. Realizando o não-dito do texto\_lido, o leitor empenha sua própria palavra às energias vitais que a mantêm”(PRL, p.53).

A imaginação, contrariamente ao ditado, não é louca; simplesmente ela dê-s-razoa. Em vez de deduzir, do objeto com o qual se confronta, possíveis consequências, ela o faz trabalhar (...) A imaginação faz funcionar no nosso espaço lúdico o objeto que capturou. (Paul Zumthor)

### **Obras de Paul Zumthor traduzidas para o português:**

**Babel ou o Inacabamento** – Reflexão sobre o mito de Babel. (1997; póstumo). Trad. Gemeniano Caseais Franco. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998.

**Performance, Recepção, Leitura.** (1990). Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

**Escritura e Nomadismo.** (1990). Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, S.Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

**Tradição e Esquecimento.** (1988) Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

**A Letra e a Voz.** (1987). Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

**Introdução à Poesia Oral.** (1983). Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec; EDUC, 1997.

**Falando de Idade Média.** (1980). Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

**A Holanda no tempo de Rembrandt.** (1960). Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

**Nota editorial:** Este estudo foi publicado originalmente na edição nº. 3 da *Revista FronteiraZ*.