

Literatura no singular/no plural: notas sobre o livro *Ó fala que foste fala*¹Maria Isaura Rodrigues Pinto¹ (FFP-UERJ)

A obra *Ó fala que foste fala: décimas de Joaquim Espadinha* nos apresenta a produção poética de Joaquim Espadinha. As décimas reunidas correspondem à atividade do poeta, no final do século XIX e na primeira metade do século XX, mas a organizadora do livro, a Professora Doutora Maria da Conceição Espadinha Ruivo (Universidade de Coimbra), neta do poeta, esclarece, no prefácio, tratar-se apenas de uma fração, visto que muitas décimas ficaram perdidas.

Como atesta a recolha de poemas realizada, durante missões, pelos investigadores do projeto “Novas poéticas de resistência: o século XXI”, dirigido pela Professora Doutora Graça Capinha (Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra), a décima é, à parte de uma ou outra variante, o texto em versos mais difundido entre o povo, no sul de Portugal. Provavelmente, por essa razão, fatia significativa da poesia popular – que vem sendo editada pelas Câmaras Municipais dessa região e também pelos próprios poetas ou seus familiares, em edições autônomas – enquadra-se nesse tipo de produção, cuja forma de composição estrutura-se num conjunto regular de quatro estrofes de dez versos, glosando uma quadra (mote).

Cabe, neste ponto, uma ligeira referência a pesquisas e estudos que reforçam tal constatação. Ilustrativo, no caso, é o fecundo artigo de Paulo Lima intitulado “Artistas da fala a sul do Tejo”, publicado em *Artes da Fala*, volume no qual se encontram

¹ Mestrado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1994), doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2000) e pós-doutorado pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (2009). Atualmente é professora adjunta da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, Literatura Comparada e Prática de Ensino, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, leitura, ensino, intertextualidade, cordel, tradição e oralidade. Integrante do Grupo de Pesquisa Leitura, Fruição e Ensino (GP LeiFEN), da Universidade Federal Fluminense. Endereço Lattes <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4792190U9>

reunidas as atas do colóquio com o mesmo nome. A análise feita por Lima sobre a literatura popular produzida no sul de Portugal centra-se, conforme diz o pesquisador, “na questão de saber quem são, e porque o fazem, aqueles que a sul do rio Tejo produzem e (re)utilizam, basicamente, um texto em verso a que se chama décima” (Lima, 1997: 47). Além de fornecer uma produtiva descrição do chamado “poeta popular” (expressão que confirma ser problemática) e examinar aspectos de sua inserção social, o autor focaliza, detidamente, o percurso histórico da décima, buscando uma explicação para a sua introdução em Portugal e permanência no sul do Tejo. É útil mencionar ainda que, no mesmo livro, os exemplos e comentários apresentados por Manuel Viegas Guerreiro, no artigo “Literatura e literatura popular? Casos exemplares”, também põem, especificamente em foco, a riqueza da prática poética das décimas no sul de Portugal (Guerreiro, 1997: 7-17), dando, de igual maneira, prova da relevância dessa forma de poesia na região.

O exame do material recolhido, no âmbito do projeto já mencionado, “Novas poéticas de resistência: o século XXI”, permitiu observar que transparece, de modo geral, na elaboração das décimas, como fator essencial de sua composição, a consonância com os elementos caracterizadores do pensamento e da expressão nas culturas orais primárias, indicados por Walter Ong, no livro *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, os quais teriam permitido criar a poesia pela atuação da memória, através de expedientes formulares, cujos padrões fixos garantiam a transmissão do conhecimento armazenado, que, para não se perder, deveria ser repetido (Ong, 1998).

Ao inventariar as características do discurso formular oral, Ong o considera (1º) mais aditivo do que subordinativo, tendo-se, em função disso, o predomínio da parataxe. Segundo o pesquisador, isso acontece porque o significado, nesse caso, não

depende unicamente da organização discursiva oral, já que as circunstâncias exteriores que acompanham esse discurso contribuem para o seu entendimento; (2º) mais agregativo que analítico, visto valer-se de “bagagens formulares” (Ong, 1998: 49), conservando estruturas, expressões e sentenças consolidadas ao longo de gerações, as quais, por serem portadoras do conhecimento comunitário acumulado, eram mantidas inalteradas; (3º) redundante, no sentido em que toma a repetição como mecanismo para manter a atenção presa ao relato oral, primando, dessa maneira, por dizer “a mesma coisa, ou algo equivalente” (Ong, 1998: 51), seguidas vezes; (4º) conservador e tradicionalista, uma vez que investe intensivamente na preservação de uma sabedoria exemplar, representada pela figura “do sábio ancião, repetidor do passado” (Ong, 1998: 52); (5º) próximo do cotidiano da vida humana, porque assume um sentido prático, calcado na experiência vivida; (6º) agonístico, por demonstrar inclinação para cultivar antagonismos presentes em contendas verbais e descrever combates de modo exagerado para causar impacto. Segundo Ong: “Os sofrimentos físicos comuns e constantes da vida em muitas sociedades primitivas explicam em parte, obviamente, as mostras de violência nas primitivas formas artísticas verbais” (Ong, 1998: 56); (7º) mais empático e participativo do que objetivamente distanciado, nesse sentido, conduz à identificação com o tema, expressando reações comunais e não propriamente individuais, (8º) homeostático, uma vez que mantém o foco do discurso no presente, mesmo com o uso de formas herdadas da tradição; (9º) mais situacional que abstrato, pois os conceitos são operacionalizados dentro de contextos da realidade prática (Ong, 1998: 47-70). Como mostra Ong, a cultura da tradição oral cultivou “com virtude poética”, aquilo que a posterior cultura escrita, sob o governo de uma rigorosa visão monocultural, tende a desprestigiar e a considerar ultrapassado (Ong, 1998: 33-34).

As particularidades discursivas da tradição oral, contudo, sobrevivem em formas discursivas produzidas nos meios culturais onde a oralidade ainda está poderosamente presente, como é o caso da poesia das décimas, de que se está falando. No prefácio do livro *Poetas da terra*, uma das coletâneas de décimas e quadras recolhida pelos pesquisadores do projeto referido, Isaura Serra, presidente da Junta de Freguesia de Arraiolos, assim se expressa sobre a obra:

[...] este livro constitui uma homenagem a homens e mulheres que expõem a sua vida passando a verso o quotidiano, fortemente ancorado na vida da sua terra, nas festas e romarias e outras tradições e ainda no trabalho do campo, tornando-se uma das mais emblemáticas formas de afirmação da singularidade alentejana (Serra, 2007: 5).

O *corpus* de poemas que compõem o referido livro guarda fortes vínculos, mesmo na forma impressa, com os modos tradicionais de transmissão oral, podendo ser visto como uma manifestação do conjunto de características do pensamento e da expressão da cultura da tradição oral, apontado por Ong e já aqui exposto de forma resumida. Nesse sentido, como bem assinala a prefaciadora do livro, os poemas, ligados ao reaproveitamento de materiais regionais e folclóricos, reprocessam um discurso comum à coletividade, traduzindo o modo de pensar e viver da comunidade e sua reação aos acontecimentos. Tais expedientes podem ser facilmente localizados, por exemplo, no fragmento da décima do poeta Manuel José Batalha, abaixo transcrito, em que são trazidos, para o universo criativo, acontecimentos da região e se opina sobre eles, isso numa linguagem empática e afetiva, que estabelece, por meio de mecanismos variados (entre os quais, neste caso, se destaca o uso da primeira pessoa do plural e de diminutivos), um estreito elo com o leitor/ouvinte de modo que se efetive, como nas antigas sociedades artesanais, a transmissão/recepção do conhecimento utilitário, aquele que se relaciona com o dia-a-dia e possui, portanto, validade prática, no presente:

Mote

É linda Évora cidade
É a nossa capital
Para as nossas necessidades
Temos um bom hospital

Da Câmara agradeço ao Presidente
Pelo povo é abraçado
E vimos tudo arranjado
E anda tudo contente
É homem inteligente
Que trabalha de vontade
Quer viver em liberdade
Faz tudo pelo concelho
Por onde passamos é um espelho
É linda Évora cidade

Vejo a força abandonada
E não faz falta a ninguém
Toda a gente acha bem
Ser por todos desprezada
Tanta alminha enforcada
Milhões sem fazerem mal
Filhinhos de Portugal
Sem poderem respirar
Todos devem visitar
Que é nossa capital (Batalha, 2007: 81-82).

Naturalmente, são muitas as formas e os temas encontrados pelos poetas na realização das décimas. Há várias em que prevalece a crítica social, nesse caso, o poeta assume, através de um jogo realizado com a linguagem, a postura de porta voz das agruras e dilemas da comunidade que representa. Neste caso, adere a uma perspectiva exemplar, fala com vistas a dar conta de uma verdade profunda e a transmitir sabedoria. Incorporando seculares aspectos da civilização oral, encena, em seus versos, a presença do “ancião sábio” que se coloca como consciência crítica em comunhão com o seu meio. À guisa de exemplo, veja-se o seguinte fragmento de uma das décima de Dionísio Gonçalves, presente em seu livro *Fui ver como as coisas são*, publicado pela Câmara Municipal de Mértola:

Mote

Muito se fala em cultura
Cultura é estudo e saber
Cultura é semear pão
Para tanta boca comer

Cultura tanta cultura
Sem a terra cultivada
Cultura escrita lavrada
Cultivar a terra dura
Aonde está a loucura
Eu desejava de ver
Como isto pode ser
Tanta conversa na rua
A música continua
Cultura é estudo e saber

Por vezes quem muito fala
Pouca coisa nos tem dito
Mas em certo conflito
Já na escrita se fala
Nada o vai resolver
Bem pode muito escrever
A crise não se melhora
E falando a toda hora
Cultura é estudo e saber (Gonçalo, 2003: 61).

Não falta quem coloque a décima na mesma linha da literatura de cordel do Brasil. Citados por Paulo Lima, no seu livro *O fado operário no Alentejo*, Virgílio López Lemus e Maximiano Trapero são pioneiros na tentativa de elaborar uma cartografia extensiva de regiões, na Ibero-América, ocupadas pela décima. Eles destacam, em seus estudos, reconhecidos como contributo importante para o entendimento desse modo de fazer poesia, sete zonas. A última zona corresponde à do Nordeste brasileiro, onde a décima, caracterizando-se pela cantoria (repente) e associando-se ao cordel, ganha feição própria. Os dois pesquisadores veem uma ligação entre o sul de Portugal e a zona do Nordeste e aludem à possibilidade de que a décima tenha se implantado na região sul de Portugal e aí conquistado espaço no gosto popular devido a processos de “torna-viagem” (Lemus & Trapero *apud* Lima, 2004: 34).

Certamente, não se está, no momento, na condição de abordar mais detidamente a questão, mas esta breve referência parece aqui necessária.

Inscritas no âmbito das produções poéticas que remontam às transmissões orais, as décimas do poeta Joaquim Espadinha, orientando-se, igualmente, por processos de comunicação oral das sociedades ágrafas, retêm, em muitos casos, como constituintes de destaque da sua construção formular, o tom agonístico da contenda verbal improvisada e a expressão acentuada do elogio, fundada na antiga oralidade heróica (Ong, 1998: 55), conforme se pode constatar, por exemplo, na sua segunda parte do livro, formada por “Quem te havia de dizer Alfundão” e pelas décimas em que as vozes femininas das três principais ruas da aldeia, personificadas, travam uma disputa verbal, singelamente encerrada pela fala da rua do poeta, a Rua do Cotovelo. Vejam-se, a propósito, as seguintes estrofes em que as três ruas se confrontam verbalmente e cada uma delas exacerba as suas qualidades e exhibe o seu poder de argumentação, na tentativa de se sobrepor às adversárias:

Mote

Eu sou a Rua da Estalagem
Sou do povo a avenida
A toda hora está
Gente em mim à boa vida.

Tenho oficina de ferrador
Tenho oficina de abegão
Tenho casa de associação
Eu tenho muito valor
Tenho tudo ao meu dispor
Eu tenho toda vantagem
Nas minhas casas talvez haja
Toda a providência do povo
Estou revestida de novo
Eu sou a rua da Estalagem (Espadinha, 2009: 43).

Mote

Eu Rua Longa não quero
Ser menos que tu em nada

Eu tenho mais merecimento
Do que a tua alumiada.

Eu tenho homens que dão
Muito dinheiro a ganhar
Têm vinhas para cavar
E têm terras de pão
Ouvir a tua abonação
Acredita desespero
Eu até me considero
De ser a ti superior
Ter menos que tu valor
Eu Rua Longa não quero (Espadinha, 2009: 44).

Mote

Eu Rua do Ouro tenho
Estado muito calada
Mas sou obrigada a dizer
Quero ser a mais elevada

Meu nome é rei dos metais
E o meu primeiro brasão
Tenho por segundo então
Uma casa das principais
Do que vocês tenho mais
Falar-lhe assim não me contenho
Muitas vezes por empenho
Estou as a remediar
Para vender e emprestar
Eu Rua do Ouro tenho (Espadinha, 2009: 47).

Nesse sentido, o livro *Ó fala que foste fala*, escrito do ponto de vista da experiência, mas exibindo acentuado engenho no nível da transfiguração imaginativa, o que o impede de resvalar para a gratuidade retratista, ganha um ar de naturalidade e improviso especiais, de modo que o texto impresso, mergulhado no conhecimento da vida cotidiana da freguesia aí enaltecida, pode ser imaginado como uma produção oral sendo dita/cantada em voz alta na presença de ouvintes, em praça pública. Vale a pena observar, nesse sentido, as seguintes estrofes da décima referente à Rua do Cotovelo, onde se exalta, entre outros fatores, o Largo da Praça, que se torna a praça de touros, em dias de festa:

Mote

Eu Rua do Cotovelo
Sou feia e desairosa
Mas tenho o Largo da Praça
Onde muita gente goza.

Não sou bem assituada
Mas estou cheia de brio
Não tem conta em mim o gentio
Quando há uma tourada
Toca a filarmônica de assentada
E assim posso dizê-lo
E vê-se todo o modelo
Quanto haja em trajar
Então quero-lhe ganhar
Eu Rua do Cotovelo (Espadinha, 2009: 49).

A inclinação da obra do poeta Espadinha para o antigo mundo oral faz com que as suas décimas se ocupem, mais especificamente, de ouvintes e não de leitores, o que fica patente com o emprego de palavras e expressões que se referem à “voz viva”. Oferece exemplo disso o uso do verbo dizer, na estrofe anteriormente citada. Ao longo da obra, é tal a perícia com que é manejado o instrumental poético na busca da voz, que o leitor, remetido à modalidade vocal-auditiva da comunicação, se sente dela participante.

Atenta à dimensão oral do fazer poético de Joaquim Espadinha que, integrado com o canto, atualiza de maneira eficiente, em vários momentos, o estilo inconfundível do despique, Ruivo vai retirar o título da obra do mote de uma das décimas do poeta, em que, por duas vezes, se emprega a palavra “fala” e da qual só restaram fragmentos. Dessa forma, indica, de antemão, ser a instância da voz o cerne da matéria poética.

A poesia do autor, articulada com o código da fala, chega ao livro como forma de preservar um *corpus* de décimas que teve, primeiramente, o suporte da escrita manual e que encontra, agora, no recurso das tecnologias de impressão, um modo de garantir a sua permanência e promover a sua divulgação. O livro, cuidadosamente

composto, contém inúmeras fotos e reproduções de materiais diversos, que ajudam na reconstituição da trajetória de vida do poeta. Entre eles, sobressai a décima manuscrita “Vejo a Agricultura perdida”, poema que, assinado por “Um republicano piqueno”, expressa uma visão partidária dos ideais da República, deixando registrada uma veemente crítica social:

Mote

Vejo a Agricultura perdida
Contribuições a aumentar
Vejo a nossa Monarquia
Com muito gosto a reinar.

Dizem os agricultores
Pela desgraça que estão a ver
Que não podem dar que fazer
Aos pobres trabalhadores
Esses não têm valores
Para alimentar a vida
Filhos e a esposa querida
Hão-de de fome morrer
É fácil de acontecer
Vejo a Agricultura perdida (Espadinha, 2009: 34).

As décimas são agrupadas pela organizadora do livro em cinco blocos; cada um deles precedido de um comentário consistente que traz contribuições de grande utilidade para a compreensão da obra. Em termos gerais, na primeira parte, as décimas da juventude do poeta denunciam infortúnios do povo em anos de secas intensas e revelam posicionamentos políticos:

Mote

Ao tempo que não se via
Na igreja de Alfundão
Tanta gente ajoelhada
A mostrarem devoção.

Deus para a gente acreditar

Tem assim que nos fazer
Só assim nos dá a ver
Que está para nos governar
Vai-nos antes do tempo secar
A planta no vedio
Meu Deus e Virgem Maria
Misericórdia tudo deseja
Tanta gente na igreja
Ao tempo que se não via (Espadinha, 2009: 35).

Na segunda parte, a poesia assume, mais especificamente, um tom de crônica da terra, nela se exalta, entre outros aspectos, o desenvolvimento de Alfundão:

Mote

Quem te havia de dizer Alfundão
Que tu havias de chegar
A dentro de ti se ouvir
Quatro motores a trabalhar.

Estás em boa circunstância
Esta palavra é certa
Tens casas de porta aberta
Com negócios de importância
Estás na maior infância
Cheia de ostentação
Vais ainda a ter brasão
No arredor aproximado
Quem te havia de dizer Alfundão (Espadinha, 2009: 41).

Com traços de humor, na terceira parte, são dados a conhecer, poeticamente, episódios do cotidiano:

Mote

Estou zangado com o vinho
Nós havemos de o acabar
As mulheres talvez queiram
Por sua vez ajudar.

Começa-me o figurão
Às vezes a desafiar
E eu por dele gostar
Não lhe digo que não
Começo assim à mangação
De vez em quando um copinho

Como sou amiguinho
Deixo-me por ele envair
Fez-me para aí cair
Estou zangado com o vinho (Espadinha, 2009: 54).

O tom humorístico se desloca para o âmbito do privado, na quarta parte:

Mote

Filhas passo-lhe a saber
Que ainda me vou casar
A mulher é rica e bem prendada
E vocês devem gostar.

A mulher é algavia
E é viúva também
É uma pessoa de bem
E de muita simpatia
Tem herdades sem quantia
E gados para vender
Eu ainda espero de ser
Um homem afortunado
Tenho o casamento tratado
Filhas passo-lhe a saber (Espadinha, 2009: 66).

Já na última, emerge uma escrita sombria e melancólica que, por fim, volta a dar lugar, na última décima (“Amigos quando eu morrer”), ao humor e à brincadeira:

Mote

Amigos quando eu morrer
Os que me forem acompanhando
Na moda da Marianita
Vão atrás de mim cantando.

Não tenham de mim paixão
Peço a todos em geral
Eu quero o meu funeral
Com muita satisfação
Eu quero que todos vão
Cheios de alegria e prazer
E se acaso puder ser
Sepultarem-me ao sol posto
Acompanhem-me de gosto
Amigos quando eu morrer (Espadinha, 2009: 87).

Ruivo, mais do que frisar o valor artístico da produção do poeta Joaquim Espadinha, acentua, em suas observações, que o livro “é também um tributo ao talento do artista popular, conhecido por poucos e facilmente esquecido, porque as oportunidades não são iguais para todos” (Ruivo, 2009: 8). Ao comentar a obra, a organizadora faz questão de deixar ver que (re)conhece e valoriza uma outra forma de fazer poesia para além da institucionalizada, a qual admite não ser atribuída igual importância e oportunidade de difusão. Para Paulo Lima, “Todos estes poetas populares são fotografias pobres de uma outra poesia, a culta ou erudita, sendo por isso que se realça tanto o facto de serem analfabetos e a pobreza que arrastam” (Lima, 2004: 103). Teorizando mais direta e amplamente sobre o descrédito dirigido a essa “outra” literatura, assim se pronuncia Arnaldo Saraiva, em *Literatura Marginalizada*: “A literatura dita popular, antiga ou recente, tem sido a maior vítima dos muitos e vários censores que têm existido ao longo da sua história – e que obviamente não desapareceram com o 25 de Abril” (Saraiva, 1975: 106).

São inúmeros e de ordem variada os fatores responsáveis pela função repressora da cultura hegemônica (a propósito, é ainda Arnaldo Saraiva que adverte: “não se pense que isso é apenas um problema político, porque é também um problema científico e um problema estético” (Saraiva, 1975: 13), mas um deles, com efeito, tem existência especialmente atuante: trata-se do preconceito em relação à linguagem da literatura “popular” que, mesmo impressa, possui caráter oral e frequentemente distanciado da norma linguística socialmente prestigiada.

Sobre a questão do preconceito linguístico, são bastante oportunas as seguintes colocações feitas por Michel de Certeau, no livro *A cultura no plural*, ao referir-se à ilusão da existência de uma unidade linguística, sustentada por intelectuais franceses, já que essa visão também se aplica à língua portuguesa: “O francês do mestre parece

sempre visar à preservação do fetiche de uma língua unitária, passadista e chauvinista, a dos autores “aceitos”, a de uma categoria social, a de uma região privilegiada. Essa língua dos mestres nega a realidade. [...] A salvaguarda da “pureza” prevalece sobre a preocupação com o intercâmbio” (Centeau, 2008: 124).

Um exemplo significativo de como a literatura popular envolve aspectos próprios da crença na idéia ingênua da existência de uma unidade linguística, associada à pureza da língua, é a ação corretiva muito frequente, que é imposta à linguagem do poeta popular no momento da fixação dos textos para edição da obra. Esse procedimento mostra que, mesmo quando o objetivo é promover as produções populares como formas não-canônicas de expressão literária, ampliando-lhes o circuito de leitura, o vínculo com uma homogeneidade de meio e de classe intelectual atua e, não permitindo vigorar plenamente o “plural”, leva a uma inserção equivocada na linha de uma conduta elitista e excludente em relação à linguagem, que, quer se queira ou não, atua como mecanismo de censura (Pinto, 2006: 21).

Em *Ó fala que foste fala*, as décimas do poeta têm a ortografia modernizada e os “erros evidentes” corrigidos, como informa, no prefácio, a organizadora. Mas, ela própria esclarece, logo a seguir, dando um sinal positivo ao procedimento, que o critério usado para fixação do texto, mesmo com a intervenção feita, deixou “intocada a forma original em todas as suas características populares, consubstanciais a este modo específico de expressão poética” (Ruivo, 2009: 24). O que se pode observar é que houve uma minimização da atitude corretiva ((in)dispensável?), que, basicamente, se reduziu a aspectos ortográficos. Assim, Ruivo, ao optar pela intocabilidade da forma original – repositório de um saber das camadas populares, apresentado como legítimo –, empenhou-se em assegurar a vigência do “plural” com a não-ocultação das diferenças pela hegemonia do discurso dominante, cuja lógica, derivada da “monocultura do saber

e do rigor do saber” (Sousa Santos, 2002: 247), consiste em impor a sua retórica de classe como critério exclusivo de qualidade das manifestações literárias.

REFERÊNCIAS

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2008.

GONÇALVES, Dionísio. *Fui ver como as coisas são*. Mértola: Cromotipo, Artes Gráficas, 2003.

GUERREIRO, Manuel Viegas. “Literatura e literatura popular? Casos exemplares”. In: *Artes da fala: Colóquio de Portel*. Oeiras: Celta Editora, 1997, pp. 7-17.

LIMA, Paulo. *O fado operário no Alentejo, séculos XIX/XX: O contexto do profanista Manuel José Santinhos*. Vila Verde: Tradisom, 2004.

_____. “Artistas da fala a sul do Tejo”. In: *Artes da fala: Colóquio de Portel*. Oeiras: Celta Editora, 1997. pp. 47-85.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1998.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. “O cordel como objeto de ensino”. *Linguagem em (Re)vista*, nº 5, 2006, pp. 21-28.

RUIVO, Maria da Conceição Espadinha. *Ó fala que foste fala: décimas de Joaquim Espadinha*. Porto: Edições Afrontamento, 2009.

SARAIVA Arnaldo. *Literatura marginalizada*. Porto: Edições Árvore, 1975.

SERRA, Isaura; PAIXÃO, Elsa; PINTO, José Manuel (Coord.). *Poetas da terra*. Arraiolos: Freguesia de Arraiolos, 2007.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”. *Revista crítica de Ciências Sociais*, nº 63, 2002, pp. 237-280.

NOTA

1- Este estudo, desenvolvido no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, decorreu no âmbito do projeto “Novas Poéticas de Resistência: o século XXI em Portugal”, um projeto financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), com a referência FCOMP-01-0124-FEDER-007264.