

se pode subestimar o valor da poesia romântica e modernista como forma de conhecimento e meditação; o que desejo pontuar é que esse movimento para dentro, esse foco preferencial na subjetividade, se apóia numa ênfase no leitor como indivíduo e no ato de leitura como uma atividade solitária, centrada no próprio texto. O autor é, então, mantido em segundo plano, juntamente com seu contexto social e histórico.

Os avanços tecnológicos têm contribuído para modificar nossa abordagem dos textos; entretanto, como observa Walter Ong,

a transformação eletrônica da expressão verbal ao mesmo tempo aprofundou o compromisso da palavra com o espaço, iniciado com a escrita e intensificado com a imprensa, e levou a consciência até uma nova era de oralidade secundária. [...] Mas trata-se essencialmente de uma oralidade mais deliberada e autoconsciente, permanentemente baseada no uso da escrita e da imprensa, que são essenciais para a manufatura e a operação do equipamento, bem como de sua utilização. [...] Como a oralidade primária, a oralidade secundária gerou um forte sentimento de grupo, pois ouvir palavras faladas faz dos ouvintes um grupo, um público verdadeiro, assim como ler textos escritos ou impressos faz com que os indivíduos se voltem para dentro de si mesmos (1982, p. 135-136).

O surgimento dessa oralidade secundária, ou “nova oralidade”, encontra-se intimamente ligado ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação, que não só tornam possível a transmissão desses textos (no sentido amplo), mas também fornecem novos estilos comunicativos e criativos. A oralidade secundária consiste, então, no “processamento eletrônico da verbalização” (p. 178); daí ser “voltado para o grupo de modo autoconsciente e programático” (p. 136-137). E quais seriam as conseqüências dessa “virada em direção a uma nova oralidade”?

Uma das mudanças na cena artística pode ser percebida na tendência que os pesquisadores da Intermidialidade denominam “a virada performativa” (*performative turn*), isto é, o deslocamento de foco nas pesquisas nas Ciências Humanas, que têm se afastado de uma ênfase excessiva na mídia escrita, dirigindo sua aten-

A poesia em performance: breve histórico

Esse esforço para manter e ampliar o público leitor de poesia nos países de língua inglesa, conta com a participação ativa dos escritores, mas é facilitada pela tradição de poesia pública, oral e performática. Nos Estados Unidos, o movimento de poesia-performance renasceu a partir das últimas décadas do século XIX e alcançou grande popularidade ao propor, de modo consciente e programático, a criação de textos voltados prioritariamente para o povo comum e não apenas para os leitores de poesia tradicional. Entre os artistas desse movimento, o nome mais conhecido é Vachel Lindsay, famoso por aliar música e literatura nas apresentações de seus poemas, entoados para multidões em suas excursões pelo interior do país, incentivando assim a aquisição de seus livros. Note-se que essa volta à tradição do poeta itinerante dependia tanto de um bom texto quanto de habilidade performática (Thomas, 1998, p. 303), o que certamente contribuiu para a fama de um poeta performático posterior, o afro-americano Langston Hughes, transformando-o em uma personagem pública. L. Hughes divulgou o uso do inglês vernáculo afro-americano, elevando-o a língua literária, juntamente com outros artistas também participantes da Renascença do Harlem, sobretudo em seus monólogos dramáticos na voz de tipos sociais representativos da comunidade negra, que é apresentada através da palavra e da matriz musical, e não por meio de estereótipos ou de um sotaque "teatral" (Thomas, 1998, p. 304). A tradição reinaugurada por Hughes terá impacto extremamente significativo para dois movimentos posteriores nos Estados Unidos: a Geração Beat (na década de 1950) e o Black Arts Movement (nos anos 1960).

Os Beats foram os primeiros artistas a manter relações próximas de amizade com os afro-americanos, o que influenciou em sua decisão de assumir uma posição igualmente "marginal" e de adotar a estética da música afro-americana como princípio artístico, baseado na percepção do jazz (e do cinema) como "produtos da interação das tradições vernácula e culta" e, portanto, adequados para as massas, que seriam, programaticamente, o público-alvo do movimento

(Thomas, 1998, p. 305). Para o poeta e crítico Kenneth Rexroth, "A leitura de poesia-jazz traz a poesia de volta para dentro do mundo do entretenimento, onde ela estava antes, com Homero e os trovadores" (Rexroth, 1985, p. 61-62, *apud* Thomas, 1998, p. 307). O mesmo se pode dizer da produção poética dos membros do Black Arts Movement, sendo que alguns deles transitaram pelos dois grupos, especialmente Amiri Baraka. Ambos os movimentos se basearam nas idéias de Charles Olson, propostas no ensaio "Projective Verse", em que se define a poesia prioritariamente como um ato de *fala* (Thomas, 1998, p. 308), o que explica a valorização, pelos poetas negros, da retórica dos sermões (apesar da rejeição às instituições religiosas), em que "o que se ouve é a voz que fala e se transforma em canto, bem como uma interação, em forma de antífona, com os fiéis, revelando as mesmas estruturas em que se baseia a 'improvisação coletiva' do início do jazz, *bebop* e jazz de vanguarda em Nova Orleans, durante a década de 1960" (p. 310). É importante ressaltar a relevância das sessões de leituras públicas de poesia e sua relação estreita com o teatro, fazendo com que, por um lado, muitas peças acabassem sendo poemas levados ao palco, ou então monólogos dramáticos ou líricos recitados por personagens diferentes (um exemplo evidente é *Dutchman*, peça de um ato de Amiri Baraka). Por outro lado, as leituras públicas de poesia, realizadas nos mesmos locais destinados ao teatro, adquirem características dramáticas, como observa Genevieve Fabre: "lida em voz alta, a poesia se torna teatro. O teatro negro abarca, então, tanto poemas dramáticos como peças 'puras'" (Fabre, 1983, p. 66; *apud* Thomas, 1998, p. 310). As estruturas dramáticas e a comunicação em primeira pessoa acabaram se tornando traços característicos da produção do *Black Arts Movement*, contribuindo, assim, para a criação de uma solidariedade de grupo entre os membros da audiência, que deveria participar ativamente, fazendo "o papel de fiéis ardorosos [*amen corner*]", como se estivessem em um culto religioso afro-americano.

A poesia criada e encenada tendo como público alvo os afro-americanos baseava-se no que Jerry W. Ward denominou "ATOS DE FALA e Resposta do Leitor/Ouvinte, ancorados culturalmente" (Thomas, 1998, p.314; *apud*

Ward, 1994/5, p. 65). Esse convite à interação entre poeta e público tornava mais eficiente o propósito político da arte, que era vista como um veículo de transformação da sociedade. O impacto do *Black Arts Movement* pode ser medido, de certa forma, pelo sucesso dos festivais de arte popular organizados em centros como Nova York, Newark, Chicago e Houston, bem como pelas vendas de revistas, livros e gravações dos produtos resultantes dos eventos. Note-se a importância da inter-relação entre esses produtos culturais, pois, como comenta Thomas, “o poema impresso na página é eficaz quando funciona como um memorando para estimular o leitor a se lembrar de uma performance anterior, ou quando serve como uma partitura para uma futura reprodução vocal” (Thomas, 1998, p.320).

Na Grã-Bretanha, o ressurgimento da poesia em performance ocorre um pouco mais tarde do que nos Estados Unidos, isto é, na década de 1950, com o sucesso do poeta galês Dylan Thomas, que enche auditórios para ouvi-lo recitar seus poemas (e, mais tarde, textos de autores canônicos), tornando-se logo uma celebridade. Dylan Thomas é convidado a se apresentar em várias turnês pelo Reino Unido e pelos Estados Unidos, que se tornam negócios lucrativos e “ocasiões públicas” dotadas de “um *status* cerimonial, até mesmo ritual”, como observa Peter Quatermain. E o que explicaria esse sucesso? Certamente, em primeiro lugar, a qualidade de sua produção poética; em segundo lugar, o culto da personalidade criado em torno de sua figura e, finalmente, “sua leve cadência galesa, que dava um ar exótico à sua declamação” e que passa a “tempera[r] o som de todos os seus poemas” (Quatermain, 1998, p.219). D. Thomas abre caminho para os chamados Liverpool Poets (Adrian Henri e Roger McGough, entre outros), que, nos anos 1970 organizavam performances reunindo música, comédia e poesia para abordar questões de política urbana e problemas raciais.

A nova face da poesia britânica

A fama internacional alcançada por um poeta apenas marginalmente britânico como Dylan Thomas, com seu forte sotaque galês, contribuiu para

a abertura da cena artística para vozes não hegemônicas e rostos não brancos, descendentes das novas diásporas ocorridas após a II Guerra Mundial. O perfil da Grã-Bretanha pós-imperial está magistralmente registrado pelo narrador de V. S. Naipaul em *The Enigma of Arrival* (*O enigma da chegada*): “cidades como Londres haveriam de mudar. Elas deixariam de ser mais ou menos cidades nacionais; elas haveriam de se tornar cidades do mundo, Romas da época moderna”(Naipaul, 1988, p. 130). Nascido em Trinidad, descendente de imigrantes indianos, V. S. Naipaul se tornou uma figura emblemática na cena literária dessa Grã-Bretanha não mais homogênea, essa “dissemi-nação”, na definição de Homi Bhabha, outro nome não inglês na crítica cultural britânica, que fala também a partir de sua “própria experiência de migração”:

vivi aquele momento de dispersão de povos que, em outros tempos e em outros lugares, nas nações de outros, transforma-se num tempo de reunião. Reunião de exilados, *émigrés* e refugiados, reunindo-se às margens de culturas “estrangeiras”; reuniões nos guetos e cafés de centros de cidade; reunião na meia-vida, meia-luz de línguas estrangeiras, ou na estranha fluência da língua do outro; [...] reunindo o passado num ritual de revivescência, reunindo o presente. Também a reunião de povos na diáspora: contratados, migrantes, refugiados [...] (Bhabha, 1998, p. 198).

A chegada de que trata o romance de Naipaul está sempre em processo, nunca é completamente completada, e inclui não apenas a difícil “domesticação” (no sentido etimológico do termo) do espaço inglês e da língua inglesa por aqueles originários das antigas colônias, mas também a luta do escritor por uma tradição literária que o acolha e da qual ele sinta fazer parte. Na verdade, a formação do escritor, a despeito de sua origem colonial, constitui uma das obsessões de Naipaul, que relata repetidamente, em várias de suas obras, a história de como alguém vindo dos confins do Império, sem modelos literários próprios, consegue se afirmar, recebendo o título de Cavaleiro e, em 2001, o Prêmio Nobel de Literatura—aliás, sua palestra por ocasião da cerimônia de premiação faz mais um balanço de sua formação literária⁷.

por exemplo, "Reggae Sounds": "Shock-black bubble-doun-beat bouncing/rock-wise tumble-doun soun music:/ foot-drop find drum blood story;/ bass history is a moving/is a hurting black story" (*apud* Dabydeen, 1996, p. 410).

A cena poética da década seguinte é marcada pela forte presença das mulheres, visível não apenas nas produções artísticas, mas também na criação de redes femininas de apoio, como as organizações Spread the Word e Centerprise Women's Café. Ao lado das questões de gênero, os problemas resultantes das ondas migratórias se tornam centrais: as poetas buscam sua afirmação como mulheres negras e britânicas. Entre as poetas-performers, destacam-se Dorothea Smartt (originária de Barbados, no Caribe), Bernardine Evaristo (filha de uma inglesa e um nigeriano) e Akure Wall (filha de mãe nigeriana e pai inglês, nasceu na Nigéria, foi educada na Inglaterra, onde ficou conhecida como cantora e performer). Como houve certa exaustão da poesia de protesto inspirada pelo sucesso dos *dub poets*, parece ter arrefecido o ímpeto de rebeldia e de afirmação de identidades étnicas coletivas, consequentemente ampliando o âmbito do público-alvo. Como na década anterior, ao lado de trabalhos individuais, intensifica-se o envolvimento dos artistas em clubes e alianças, que frequentemente estimulam atividades voltadas para as camadas populares – Lemm Sissay, por exemplo, destaca-se por seu esforço de promoção de poetas asiáticas e negras por meio de oficinas, publicações comunitárias e trabalho em escolas (Donnel, 2002, p. 235-236). Entre as poetas-performers, algumas utilizam as novas tecnologias e mídias, como Patience Agbabi e SuAndi (a primeira, filha de nigerianos e a segunda, de mãe inglesa e pai nigeriano), interessadas na confluência entre a palavra e as artes visuais. Outras se posicionam mais como herdeiras da tradição performática caribenha e afro-americana, calcada na união entre oratória, artes dramáticas e poesia, como as já consagradas Grace Nichols (nascida na Guiana) e Jackie Kay, cujo trabalho será discutido mais adiante. Nota-se claramente a transformação do cenário cultural na Grã-Bretanha contemporânea, exposto nos nomes e nas fisionomias dos artistas que aos poucos passam a fazer parte do cânone, como se pode ver na lista de candidatos a Poeta Laureado, escolhido no início de 2009. Entre os escritores apontados pela

afro-americanos em sua formação: “foi nos Estados Unidos que fiz a ‘descoberta’ de que era possível, para uma pessoa negra, se tornar um escritor e manter uma carreira como tal” (Phillips, 2000, p. 1).

A tradição diaspórica e as vozes femininas na Escócia

Para algumas poetisas escocesas, a questão consistia não só em crescer “perturbad[a] pelas confusões culturais de ser negro e britânico”, como Phillips (Phillips, 2000, p. 2), mas também em encontrar uma voz que desafiasse dois tipos de hegemonia: a supremacia masculina e a superioridade política inglesa em relação à Escócia, percebida como marginal. Isso explica, em parte, o fascínio exercido pelos Estados Unidos, que se torna “um centro de gravidade alternativo” em oposição à Inglaterra; segundo Laura Severin, a música afro-americana constitui “um exemplo de como um grupo marginal pode dar voz a suas preocupações dentro de uma cultura mais ampla e dominante” (Severin, 2006). Essa dominância inclui o padrão culto da língua inglesa, ensinado na escola, que é descrita ironicamente por Liz Lochhead como um lugar em que se aprende a escrever “as if you were posh, grown-up, male, English and dead” — isto é, “como se você fosse chique, adulto, masculino, inglês e morto” (Lochhead, 2003, p. 20; *apud* Severin, 2006).

É interessante notar que a tradição afro-americana é tomada como modelo por várias poetisas escocesas, independentemente da origem étnica, como é o caso de Liz Lochhead, a primeira a se inspirar nos modelos da diáspora africana como forma de redefinir a Escócia levando em consideração tanto as dissensões internas quanto as vozes percebidas como externas (os descendentes de imigrantes) e chamando a atenção para o estranhamento e a alteridade constitutiva da “dissemi-nação”. Os espetáculos de Lochhead na década de 70, ao modo do teatro de revista, uniam música e poesia e tornaram conhecidos poemas como “Liz Lochhead’s Lady Writer Talkin’ Blues”, mais tarde publicados (Severin, 2006). Pode-se perguntar se não poderia soar falsa essa apropriação da tradição afro-americana por uma poeta escocesa branca; mais, ainda, o que

teriam em comum Liz Lochhead e as cantoras de blues americanas a que se refere o título? A resposta reside, provavelmente, na busca, pelas feministas, de modelos de asserção feminina no seio de sociedades patriarcais, encontrados nas mulheres fortes do imaginário e da arte afro-americana e divulgados na voz de ativistas negras e feministas. Assim, "Liz Lochhead's Lady Writer Talkin' Blues" seria uma "advice song" (canção de conselho), cuja finalidade, segundo Angela Davis, seria advertir "as mulheres que poderiam ser [...] enganadas por expectativas românticas associadas com a instituição burguesa, patriarcal do casamento" (Davis, 1998, p. 16-7; *apud* Severin, 2006). A escolha, assim, diz respeito mais a questões de gênero que de etnicidade.

Se, por um lado, as feministas encontram na música afro-americana modelos artísticos e de comportamento principalmente em relação a questões de gênero, para as afro-escocesas o blues e o jazz adquirem um significado mais amplo, podendo servir para reivindicar um pertencimento ao país onde vivem (apesar de não se enquadrarem no perfil branco hegemônico) e, ao mesmo tempo, à diáspora africana. Além disso, essas formas musicais estão atreladas a uma forte tradição de crítica social, em que se espera que o artista fale em nome de sua comunidade e lute contra os valores dominantes injustos; daí as técnicas subversivas de paródia e repetição em diferença, evidentes nas formas lúdicas de jogos verbais como "signifying" e "the dozen", que caracterizam a cultura afro-americana, como demonstra Henry Louis Gates Jr. em obras já tornadas clássicas na área, como *The Signifying Monkey* (1988). A própria atitude desafiadora e de autoconfiança a ser demonstrada nesses jogos e nas performances musicais contribui para reforçar identidades minoritárias, já que a tradição afro-americana "ensina à moça ingênua ou recém-chegada como reivindicar autoridade dentro da comunidade" através de formas musicais como o rap e o blues, que "incentivam o/a artista a embelezar ou exagerar sua persona a fim de ampliar sua presença e ganhar respeito" (Severin, 2006). Parece ser esta atitude assertiva que artistas como Jackie Kay procuram incorporar como forma de ter sua identidade complexa aceita na sociedade britânica.

Para Jackie Kay, a música afro-americana constitui uma referência im-

"Strange Fruit", sobre os corpos de negros executados pendurados em galhos de árvores; "Blues" canta o sofrimento infligido por maridos violentos e a resiliência da mulher, um dos tópicos frequentes no blues: "Hell, I ca't even take my advice, /that's what she thought often, when her left eye/(always the left) was swollen and a blue river/ran undersneath the Brown; [...]//Nothing could persuade her not to be funny./[...] She has a smile/ that could cross a river. And she had a laugh/that could build a raft. And that was all she had". (Kay, 2008, p. 74). Em "Twelve Bar Bessie", a poeta narra a história verdadeira de como Bessie Smith enfrentou a Ku Klux Klan em Concord, no estado da Carolina do Norte, em 1927, como façanha quase mitológica, exagerando, à maneira irônica e paródica da tradição oral afro-americana, o papel desempenhado por essa figura emblemática: "with her hand on her hips she cursed and she hollered,/I'll get the whole damn lot of you out of here now/If I have to. You are as good as dead./You just pick up the sheets and run. Go on./That's what she done. Her voice was cast-iron" (p. 75). Essa narrativa hiperbólica resume o poder do blues, pois os atacantes fogem e os negros comemoram: "They [Ku Klux Klan] was flapping like some strange bird migrating./Some bird that smelt danger in the air, a blue song./And flew. Fast. Out of the small mid western town./ To the sound of black hands clapping./And the Empress saying, 'And as for you' to the ones who did nothing". A ameaça velada, apenas subentendida (quanto a vocês...) se dirige àqueles que não ousam desafiar uma realidade injusta. É interessante notar como Kay adota o humor, mesmo em seus poemas mais sofridos, seguindo o exemplo da força quase mitológica da mulher negra.

A presença da matriz afro-americana na obra de Jackie Kay não se restringe à busca de modelos de comportamento e de identificação como mulher negra. A música está também nas repetições e refrões, bem como no ritmo e na própria estrutura narrativa dos poemas, que mimetizam "a colagem lógica do solo de jazz", definido Kenneth Rexroth (Rexroth, 1985, p. 61; *apud* Thomas, 1998, p.307). Porém, a língua literária de Kay não é o inglês afro-americano, que é usado de forma moderada apenas nos poemas em que recria a voz de afro-americanos; a língua acompanha a persona que fala, captando desde o

(Greimas e Courtés, 1979, p. 272). Os poemas de Kay refletem justamente sobre as conseqüências das marcas de diferença: a pele mais escura num país de maioria branca (esta seria não marcada); a aparência física da criança adotada, que não vê em si as marcas físicas dos pais; o falar escocês não padrão, signo da “marginalidade” da Escócia; a homossexualidade e um tipo de família não convencional. Depois que se ouve Jackie Kay recitar seus poemas, com seu sotaque típico da Escócia, seus poemas em forma de livro sempre trarão as marcas de sua enunciação. Essas marcas ganham concretude no corpo real do escritor/a que lê seus poemas para uma audiência, já que “tal leitura é um evento, pois a performance é necessariamente uma encarnação do poema no tempo e no espaço”, como afirma Peter Middleton (1998, p. 264).

Para o escritor, as leituras de poesia diante de uma audiência significam performatizar a si próprio como autor, utilizando a autoridade de sua posição para se ligar às redes comuns de conhecimento e de divulgação de sua obra. Significam, também, aproximar não só o poeta do leitor, unindo as duas extremidades da cadeia de produção e consumo, mas também os leitores entre si, através da experiência da poesia como evento coletivo. Assim, como aponta Middleton, “a leitura de poesia aproxima uma audiência que deseja participar do consumo de poesia com outros que também o querem”, criando um sentimento de comunidade, reconhecendo, assim, algo que foi esquecido, isto é, que “[l]er em voz alta é uma forma de sociabilidade” (p. 273). Mais, ainda, “[d]urante a performance, a audiência é formada pelo evento e cria uma rede intersubjetiva que pode então se tornar um elemento no próprio poema” (p. 291). Desse modo, a audição de poesia irá modificar as leituras futuras dos textos, já que o som fica na memória, sendo incorporado mesmo às leituras silenciosas dos poemas.

Referências

BHABHA, Homi K. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 198-238.

DABYDEEN, David. On Not Being Milton: Nigger Talk in England Today. In: DONNEL, Alison; WELSH, Sarah Lawson (Ed.). *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. New York: Routledge, 1996. p. 410-415.

DAVIS, Angela. *Blues Legacies and Black Feminism*. New York: Pantheon Books, 1998.

DAVISON, Peter. Poetry out Loud. *The Atlantic Monthly*. Vol. 289, issue 3, March 2002. p. 103-105. Disponível em: www.questia.com. Acesso em 5/07/2009.

DONNEL, Alison. Performing Poets. In: *Companion to Contemporary Black British Culture*. London: Routledge, 2002. p. 235-236.

FABRE, Genevieve. *Drum Beats, Masks and Metaphor: Contemporary Afro-American Theatre*. Trad. Melvin Dixon. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.

GATES, Henry Louis, Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1988.

GREIMAS, A. J. ; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1979.

HENRICKSEN, John. Poetry as Song: The Role of the Lyric Audience. In: *Alif: Journal of Comparative Poetics*, n. 21, The Lyrical Phenomenon (2001), p. 77-100.

KANNEH, Kadiatu. *African Identities: Race, Nation, and Culture in Ethnography, Pan-Africanism, and Black Literatures*. London: Routledge, 1998.

KAY, Jackie. The Poetry Archive: An interview with Jackie Kay. Disponível em: <http://www.poetryarchive.org/poetryarchive/singleInterview.do?interviewId=6580>. Acesso em: 15/07/2009.

_____. *Other Lovers*. In: *Darling: New and Selected Works*. 2a. impressão. Tarsset, Northumberland: Bloodaxe Books, 2008.

_____. *Darling: New and Selected Works*. 2a. impressão. Tarsset, Northumberland: Bloodaxe Books, 2008.

_____. *The Adoption Papers*. 7ª impressão. Tarsset, Northumberland: Bloodaxe Books, 2005.

_____, with Richard Dyer. Interview. In: NASTA, Susheila (Ed.). *Writing Across Worlds*. Contemporary writers talk. London and NY: Routledge, 2004. p. 237-249.

_____. *Bessie Smith*. Bath, UK: Absolute, 1997.

KATRAK, Ketu. *Politics of the Female Body: Postcolonial women writers of the third world*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2006.

LOCHEAD, Liz. *The Colour of Black and White*. Edinburgh: Polygon, 2003.

MIDDLETON, Peter. The Contemporary Poetry Reading. In: BERSTEIN, Charles (Ed.). *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press, 1998. p. 262-299.

NAIPAUL, V. S. *The enigma of arrival*. London: Penguin, 1987.

ONG, Walter J. *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*. London/ NY: Routledge, 1982.

PHILLIPS, Caryl. *The European Tribe*. New York: Vintage, 2000.

PINSKY, Robert. *Introduction to the Readings. Internet Poetry Archive*. Disponível em: <http://www.ibiblio.org/ipa/pinsky.php>. Acesso em 5/7/2009.

QUARTERMAIN, Peter. Sound Reading. In: BERSTEIN, Charles (Ed.). *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press, 1998. p. 217-230.

REXROTH, Kenneth. Jazz and Poetry. In: MCDARRAH, Fred W. (Ed.). *Kerouac and Friends: A Beat Generation Album*. New York: William Morrow, 1985.

SAYRE, Henry. Performance. In: LENTRICCHIA, Frank ; Thomas McLaughlin (Eds.). *Critical Terms for Literary Studies*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995. p. 91-104.

SEVERIN, Laura. Distant Resonances: Contemporary Scottish Women Poets and African-American Music. In.: *Mosaic*, v. 39. n 1, 2006. Disponível em: www.questia.com. Acesso em 2/7/2009.

TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham/London: Duke UP, 2003.

THOMAS, Lorenzo. Neon Griot: The Functional Role of Poetry Readings in the Black Arts Movement. In: BERSTEIN, Charles (Ed.). *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press, 1998. p. 300-323.

WARD, Jerry W. Jr.. Literacy and Criticism: The Example of Carolyn Rodgers. In:

Druvvoices Revue, v. 4. (fall/spring 1994/95), p. 65.