



CANTOS-POEMAS: DO COURO DO TAMBOR AO CORO DAS NEGRAS CANTADORAS

Gean Paulo Gonçalves Santana (UNEB)¹

RESUMO

Este texto, Cantos-poemas: do couro do tambor ao coro das negras cantadoras, parte integrante da tese de doutorado intitulada *Vozes e Versos Quilombolas*, tem como objeto de estudo os cantos-poemas, uma expressão poética oral do quilombo de Helvécia, no Extremo Sul da Bahia. Estes cantos-poemas, construídos a partir de experiências intersubjetivas, ora são respostas, ora são questionamentos às circunstâncias históricas, socioafetivas e aos confrontos da vida cotidiana. Descrever e analisar essa poética no que traz de expressões que lidam com a representação da herança africana, suas identidades, ressignificações e resistência se constituem objetivos norteadores dessa comunicação. Os cantos-poemas, como instrumento poético, de lutas e sacralidade, acionam memórias do tempo vivido e do contado e, quando vocalizados pelas cantadoras ao toque do tambor deitado, ganham corpo, ritmo e significação nas performances do batebarriga, do embarreiro, ao explicitarem histórias ancestrais, conflitos, amores e trabalho. Contextualmente, os cantos-poemas ilustram o sentido da voz em Helvécia, negociações, reflexões e lutas pela cidadania e pela liberdade desde a Colônia Leopoldina, uma sesmaria constituída em 1818 e da qual se originou o quilombo de Helvécia. Destaca-se nessa comunicação, o papel que o canto-poema revela, a partir de seus discursos poéticos e vozes sociais, em relação a helvécia, sua história e sua gente, suas identidades.

Palavras-chave: Cantos-poemas; poética oral, bate-barriga, identidade.

O cenário do Extremo Sul da Bahia aponta para uma grande diversidade étnica e cultural: estão ali, na zona costeira, grupos de etnia pataxó e, do lodo interior, residentes na zona rural, comunidades de negros que, *mergulham* num processo de luta pelo reconhecimento das reminiscências quilombolas. As mulheres cantadoras do quilombo de Helvécia são os sujeitos-protagonistas desse estudo e da pesquisa que corporificou em tema da tese *Vozes e Versos quilombolas: Uma poética identitária e de resistência em Helvécia*, defendida pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em 2014.

Benjamin (2011, p. 223), no discurso “Sobre o conceito da História”, ao refletir sobre as reminiscências que relampejam em momentos de perigo, questiona: “não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” Para o autor, se assim o é, “existe um encontro

¹ Professor adjunto da UNEB, Campus X- Teixeira de Freitas, doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS.



secreto, marcado entre as gerações precedente e a nossa” (BENJAMIM, 2011, p.223), isso porque o passado traz consigo um índice misterioso que o impele à redenção e, a cada geração, dirige um apelo que não pode ser rejeitado. À vista disso, apresentamos o contexto histórico de Helvécia, lugar e referência às ações e aos cantos das mulheres negras, assim como, o papel que elas, atentas ao presente e, em diálogo com o passado, explicitam através de suas vozes, narrativas e experiências ancestrais presentes na memória em prol do reconhecimento identitário quilombola, fato que aponta uma projeção do espaço e a si mesmas, de modo que ambos saem da invisibilidade ao reconhecimento.

Os relatos orais e escritos sobre a história de Helvécia remetem a 1818, à antiga Colônia Leopoldina, sesmaria situada ao longo do Rio Peruípe, formada por 38 fazendas particulares, de posse suíço-alemã. Um espaço de grande movimentação em relação ao transporte de grãos de café e de escravos repatriados de origens jêje, cabinda, manjolo, benguela e nagô. Este último grupo compunha a maior parte da população local, de acordo com a lista de inventário Mantandon, de 1858 (SANTANA, 2008).

Na fazenda de João Martinus Flach, um dos proprietários do conjunto de fazendas que fazia parte da Colônia Leopoldina, a proporção de escravos para livres era de 24 para 1, no montante de 108 (registrados). Por ser de origem suíça, cognominou a sua fazenda de *Helvethia* que, posteriormente, veio a agregar escravos e colonos de outras fazendas, tornando-se um vilarejo e, na atualidade, o distrito de Helvécia, no município de Nova Viçosa, Extremo Sul da Bahia. De acordo com o Censo 2000, a população parda e preta (negra) do distrito perfazia 82,9% do total, proporção superior à média estadual, que é de 73,2%. Ainda de acordo com o Censo, a taxa de analfabetismo funcional em Helvécia é de 62,6% (SANTANA, 2008).

O SOPRO CRIADOR DAS NEGRAS CANTADORAS EM HELVÉCIA

O sopro da voz é criador (ZUMTHOR, 2010,p.10). Com o intuito de ilustrar a importância das mulheres negras em Helvécia, cujo canto revela uma experiência temporal de manutenção da tradição ancestral e experimentação da mesma, necessário, de antemão, que apresentemos reflexões quanto aos sentidos de *palavra*, que serão utilizadas no percurso desse trabalho.

Iniciamos com reflexões sobre a cultura do verbo, aquela que rejeita tudo o que quebra o ritmo da voz viva, e, que, para o Paul Zumthor (2010), diz respeito às culturas africanas. Por isso, as



invocamos para ilustrar a realidade do canto-poema² e a importância desse sopro criador das vozes das mulheres negras em Helvécia. Nessa realidade cosmogônica, “o verbo, força vital, vapor do corpo, liquidez carnal e espiritual, no qual toda atividade repousa, se espalha no mundo ao qual dá a vida” (ZUMTHOR, 2010, p. 66).

Conceptualmente, aqueles que fazem uso da *palavra*, referindo-se às culturas africanas, e, como averiguamos em Helvécia, muitas vezes, pronunciam-na em forma de canto, fecundando seus atos, de modo que “a palavra proferida pela Voz cria o que diz. Ela é justamente aquilo que chamamos poesia” (ZUMTHOR, 2010, p.66).

A *palavra-força*, fêmea, descrita por Zumthor (2010), referindo-se aos griôs e que, por analogia, estendemos às mulheres negras de Helvécia, é energia que movimenta o fio da agulha do tempo que fia de forma operante a tessitura da vida. Não fragmenta. Encarna em todo o ser, sendo, re-sendo, transformando-o. É o alicerce sobre o qual se construiu o edifício da cultura. Em Helvécia, para usar as reflexões feitas por Laura Cavalcante Padilha sobre a cultura angolana, “praticá-la foi mais que uma arte: foi um grito de resistência e uma forma de autopreservação dos referenciais autóctones, ante a esmagadora força do colonialismo” (PADILHA, 2007, p.37).

Para ilustrar a realidade da palavra cantada, recorreremos às palavras ditas por Roseli Constantino³, uma das negras protagonistas do processo de reconhecimento identitário quilombola de Helvécia:

Música de origem africana né? Às vezes eu converso com algumas colegas né, que são negras e que são, religiosamente falando, que são protestantes. Mas nós que somos descendentes de escravos, digamos assim, quando a gente ouve o som dos tambores, não tem como você não se arrepiar com aquele canto, com aquela música. Então, quando nós pedimos o reconhecimento de Helvécia, enquanto comunidade remanescente de quilombo, o objetivo foi exatamente resgatar, né? Levar para as escolas, levar para as salas de aula essa música, esse cantar, esse soar dos tambores que é tão forte, tão importante pra nossa cultura. E aí, durante muito tempo, antes do reconhecimento enquanto professora, a gente via que essas músicas elas não estavam presentes no nosso dia a dia, no currículo da escola. Então, a gente começou a levar essa música pra sala de aula, para que os alunos também pudessem vivenciar, pudessem escutar essas músicas, porque elas são importantes para eles. É como se estivéssemos em Helvécia, mas um pouco de nós, houvesse essa ligação com a nossa África, com os nossos ancestrais [...]. Então, era muito importante pra nós hoje estar compartilhando, digamos assim, com nossos alunos, um pouco dessa dança, dessa história, que pra nós é importante. Porque assim a gente consegue fazer com que essas crianças ouve e sintam-se pertencentes, mesmo, desse povo, sintam-se pertencentes da história, e conhecidas pelo seu povo. Elas se tornam mais livres né, e não se deixam levar por outros ritmos que a gente vê por aí, que nada contribui pra sua formação enquanto

² O termo canto-poema é uma apropriação conceitual elaborada por Edimilson Pereira (2002), em virtude da importância atribuída à letras e à melodia.

³ Membro fundadora da Associação Quilombola de Helvécia.



pessoa e como ser humano. Então, eu vejo a dança, a música, como um aspecto importante para essa formação. Para essa formação cultural, essa formação que a gente precisa mesmo, para que as crianças de Helvécia cresçam como cidadãs, livres e pertencentes dessa história que elas, estando em Helvécia ou não, elas possam se reconhecer enquanto negras, seja aqui, seja em qualquer lugar onde elas forem, elas possam se reconhecer enquanto pertencentes dessa história (SANTANA, 2014, p. 44-45).

Ao observarmos o discurso de Roseli Constantino, compreendemos que compartilhar a *palavra*, combinatória e síntese de vários elementos performáticos, para além dos aspectos pedagógicos e toda a complexidade que o termo possa requerer, significa filiar o expectador-ouvinte a uma história de vida, de que, por muitos motivos civilizatórios se desvinculou. Assim, através da ritualização, reatualiza no presente a tradição que guarda a *palavra* ancestral, promovendo pertencimento e reconhecimento valoroso de si diante do outro; um reconhecer-se sociohistórico e cultural, de modo a levar consigo o seu espaço, sua história, sua gente e seus ritmos, dialogando sem reservas com o outro suas diferenças.

Constatamos que o conhecimento ancestral, cuja dinâmica agencia voz e gesto, exterioriza e interioriza, nos sujeitos, intérpretes e ouvintes das vozes poéticas, elementos que os constituem pelo poder que a *palavra*, como elemento encantatório, possui. Esse modo de percepção e dimensão da linguagem oral, corporificada em Helvécia através de ritmos, dança e cantoria, tangencia o passado e o presente, os sujeitos, seus antepassados e suas divindades. Por isso, na recepção das tessituras orais produzidas em Helvécia, e em muitos espaços permeados pela tradição africana, concebem a *palavra* dita ou cantada como elemento sagrado, simultaneamente, “divina no sentido descendente e sagrada no sentido ascendente” (HAMPATÊ-BÂ, 2010, p.172).

Parafraseando Maria José Somerlate Barbosa, da University of Iowa, em sua apresentação do romance **Ponciá Vicêncio**, de Conceição Evaristo (EVARISTO, 2003, p.12), percebemos que os significados embutidos nas entrelinhas dos cantos-poemas são bastante complexos e acabam nos remetendo às profundas buscas que as mulheres cantadoras fazem de si mesmas e ao questionamento do outro e do mundo ao seu redor, nas relações intersubjetivas. Assim sendo, na sutileza do que não foi dito ou explicado, ou aquilo narrado apenas de soslaio, que anuncia os processos de travessia, enriquece o enunciado poético por elas cantado.

Ainda sobre o conceito de *palavra*, diz Zumthor (2010, p.30-31) que “mais do que qualquer outra forma de contato, a *palavra* torna claro nos indivíduos que ela confronta a sua condição de sujeitos”. Isso ocorre porque, segundo o autor, tanto menos temporal, “o discurso está melhor enraizado no corpo e se oferece mais à memória” (p. 25). Desse modo, podemos dizer que a

relação dialética estabelecida com o canto-poema ecoa, reflete e refrata no coro e no corpo, agregando e transcendendo, simultaneamente, tempo e espaços históricos, afetivos e situacionais. Nessa perspectiva, a *palavra*, poética da voz, ao tomar conta do *corpo-instrumento*, do tempo e do espaço em que esse e/ou esses *corpos-instrumentos* se encontram, ocasiona uma simbiose indissociável: voz, linguagem, liberdade.

Notoriamente, a *palavra*, parábola de poder e mistério, “considerada como a materialização, ou a exteriorização, das vibrações das forças” (HAMPATÉ-BÂ, 2010, p.172), oscila entre devir e continuidade, em perpétuos movimentos com o propósito de “restaurar o equilíbrio perturbado e restabelecer a harmonia” (p. 173).

A força da vocalidade poética e política, veiculada nos cantos-poemas como “agente ativo da magia”, estabelece uma relação entre intérpretes e ouvintes, desses, consigo mesmo, e com o mundo, em sua totalidade cósmica. Hampaté Bâ (2010, p. 173), referindo-se às tradições africanas diz que, se

deve ter em mente que, de maneira geral, todas as tradições africanas postulam uma visão religiosa de mundo. O universo visível é concebido e sentido como um sinal, a concretização ou o envoltório de um universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento. No interior dessa vasta unidade cósmica, tudo se liga, tudo é solidário, e o comportamento do homem em relação a si mesmo e em relação ao mundo que o cerca mundo mineral, vegetal, animal e a sociedade humana.

Agente da magia, a *palavra* cantada, mesmo que coabite e receba, muitas vezes, influxos do interior para o exterior, aqui se referindo ao repertório presente na memória, ao sair, encontra sentido com o outro e, assim, amplia o repertório mnemônico ao regressar. O fato de ser entoada ritmicamente faz com que os partícipes pensem os movimentos de aproximação e distanciamento, rememorem experiências, observem o tempo, o espaço e as circunstâncias, vocalizados no canto, em relação que é construída no domínio da autorreflexividade.

POR QUEM CANTAM OS TAMBORES E AS MULHERES

Em Helvécia, observamos que a poética da voz, bem como as produções das *margens*, modulam interrogações quanto aos sujeitos *vulneráveis*, aqueles que não têm voz, trazendo-os à cena do discurso. Com o poder de ataque e defesa, as *palavras* cantadas se assumem como “armas milagrosas” (BERND, 1988, p. 92). O discurso de Dona Faustina e o canto por ela protagonizado revelam o poder da *palavra* cantada:

É que esses cântico que a gente canta, eu venho lembrando do antepassado, meus avós, meus pai. Porque era, eles falava “vou cantar um ponto, um ponto”. Eles faz, eles com eles, amigo fiel, eles falava pra quem era esse ponto. Algum inimigo que eles brigô, então ele tava com raiva, não queria bater e nem matar, então eles cantava um ponto, eles falava “ponto” não “cântico”. E outros falava “uma toada”, “vou cantar uma toada”. Esse toada é o mesmo significado do cântico ou ponto. Então eles estudava, pensava, e colocava as palavra na mente como deveria ser cantado. Igual hoje eu faço tamém, eu vou pensando “pôxa, fulana me ofendeu porque eu sou preta, porque eu sou negra”? “Me chamou de urubu, de anu preto... Ela é uma caipora... Caipora é bicho”. Aí então, eu peguei e juntei as palavra, escrevi, escrevi. Aí eu peguei e cantei um dia que eu fui fazer uma apresentação, eu cantei. E pra quem é bom compreendedor, um pingo é letra! Aí eu cantei:

♪ Num mexe com quem tu não conhece

Num mexe com quem tu não conhece

Caipora, cuidado com perna de anu preto, êêê ♪

(Entrevista cedida em 2013)

Constatamos, no discurso de Dona Faustina, que os cantos-poemas explicitam experiências de uma alteridade *constitutiva*, visto que ligam os espaços mudos aos corpos que falam, mesmo em silêncio, ou quando das junções das palavras; também observamos que todo poder discursivo ocorre dentro de uma cena que, na ausência de fronteira, transpõe e indicia o mundo e o particular das vivências sociais, históricas e afetivas.

Os cantos-poemas, ao explicitarem as memórias através do cantado, afirmam discursos e vozes que há muito encontraram, nessa combinação ritualística, a sabedoria para “apaziguar, pela música e pelo verbo, as rivalidades sociais (ZUMTHOR, 2010, p. 299). Desse modo, as mulheres negras, com suas palavras cantadas, teceram e cultivaram o culto ancestral, sem perderem de vista o cotidiano de suas próprias experiências. Parafraseando Paul Zumthor (2010), essas *malabaristas das palavras* souberam aglutinar a alegria do viver à sacralidade perene do existir.

A cadeia de palavras cantadas pelos negros de Helvécia, como novos elos, continua a enriquecer as palavras daqueles que os precederam. Hampatê Bâ (2010, p. 181) nos esclarece que, “em todos os ramos do conhecimento tradicional, a cadeia de transmissão se reveste de uma importância primordial”. Continua o autor:

Não existindo transmissão regular, não existe *magia*, mas somente conversa ou histórias. A fala é, então, inoperante. A palavra transmitida pela cadeia deve veicular, depois da transmissão original, uma força que a torne operante e sacramental (HAMPATÊ-BÂ, 2010, p. 181).

O canto-poema, como *artesão sonoro*, não cessou de esculpir e *reesculpir o tempo* das narrativas, sob e sobre as quais os negros continuam a desenhar os traços de suas próprias experiências. As palavras cantadas do canto-poema devem ser pensadas, não apenas como *signos*, mas também como *palavras aladas* que, ao seu tempo, são eventos no tempo, e o *tempo caminha*,



inexoravelmente, sem nenhuma parada ou divisão, conforme nos alerta Walter Ong (1998, p. 90).

O canto-poema traz à cena imagens produzidas pelas palavras, por vezes, substituídas, amparadas ou constituídas de sentidos. Essa arte, em Helvécia, soma-se às muitas outras produzidas pelos negros em solo brasileiro, com o intuito de manterem vivas a memória e a tradição que, em vão tentaram esfacelar, ou mesmo, silenciar. Nela, as memórias dialogam entre si e revelam sulcos nas relações interpessoais.

Referindo-se a memória oral, Walter Ong (1998) pontua que o conhecimento, assim como o discurso, nasce da experiência humana e que o modo básico de verbalizar essa experiência é explicá-la no fluxo temporal.

No canto-poema “Fogo no engenho”, dona Faustina⁴, ao desenvolver o enredo, denota um modo de lidar com esse fluxo, passado e presente se relacionam. No canto-poema, o enunciador, ao evocar a saga da escravidão, constitui um ser e um espaço históricos presentes no imaginário dos negros afrobrasileiros.

♪Oh bota fogo no engenho,
Aonde os negros apanhó,
A vida aqui é bom demais, meu Deus do céu!
Aqui, quem manda é os nagô.

A minha mãe chama Maria,
E meu pai chama José,
No mei de tanta Maria, meu Deus do céu!
A minha mãe não sei quem é.

[...]

Nos dois primeiros versos, da primeira parte do canto-poema, “oh bota fogo no engenho,/ aonde os negro apanhou”, observamos um *eu* enunciador que denuncia um espaço de servidão histórica acometido aos negros trazidos à força da África, aos seus descendentes afrobrasileiros em Helvécia, uma das partes da antiga Colônia Leopoldina, tanto quanto em muitos outros espaços onde o processo civilizatório europeu imperou. Ao mesmo tempo, revela que o labor e a dor dividiam o mesmo espaço, explicitando o estado de escravidão. Tal discurso, do *eu* enunciador, está de tal modo *enraizado no corpo* dos partícipes das rodas da dança *bate-barriga*, que nas rodas sagradas do *terreiro* se oferece de forma explícita à memória (ZUMTHOR, 2010, p.25).

A dimensão conativa, expressa pelo *eu* enunciador, é propulsora do rompimento das inércias sociais e dos mecanismos ideológicos que insistem em manter estruturas coercivas. Não

⁴ A identificação da cantora justifica-se pela assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, no qual a cantora optou pela identificação.



obstante, a luta pelo reconhecimento, em Helvécia, revela-se como uma ordem à desconstrução dos engenhos estruturais e humanos, das miopias sociais, no interior da comunidade, e dos olhares viciosos, de fora para dentro.

O terceiro verso, “a vida aqui é bom demais”, revela-se contraditório em relação aos anteriores. Contudo, em tal contradição, observa-se uma relação pertinente entre passado e presente, porque a poesia, assim como a memória, resiste à pérvida ordem da linearidade. O verso inaugura uma realidade diferente dos dois anteriores, um desdobramento lacunar na escrita, mas que indicia concretude da ordem expressa nos primeiros versos “bota fogo no engenho,/ aonde o negro apanhô”.

Sob o descerrar da cena escravocrata, enunciada pela cantadora, evocando o conceito de palimpsesto, observamos, nos dois primeiros versos, marcas de trabalho forçado, castigo, silenciamentos e imposições ideológicas que intentaram *esfacular* a história e a memória de liberdade, condicionando o negro à submissão.

Contudo, o terceiro e quarto versos, sobrepondo-se às marcas dos primeiros, contrapõem-se, atualizando a história, a partir de um outro patamar histórico, temporal: “Aqui, quem manda, é os nagô”.

O parentesco sonoro entre os termos *apanhô* e *nagô* não se dá, apenas, em termos de rima; conforme o rol do inventário Mantandon de 1858, os *nagô* compunham o maior número de escravos na antiga Colônia Leopoldina e, conforme nos relata Santos (1976, p. 32), “apesar da vigilância inglesa [...], em 1835, o cônsul John Parkinson observou que a maioria da população baiana era *nàgô*”; constituindo assim, a maioria escrava da sesmaria, o quê, em termos proporcionais, deixava os *nagô* sujeitos a maior evidência aos olhos do colonizador. No último verso “aqui, quem manda, é os *nagô*”, o eu enunciador revela uma inversão de senhorio.

Na segunda estrofe, evidenciam-se marcas de *inculcação* do *cristianismo*, mas que também podem ser compreendidas como negociações sociais elaboradas pelos negros, processo histórico que não foi diferente em Helvécia, cuja padroeira é Nossa Senhora da Piedade.

Em tom confessional, o *eu* enunciador revela que a personalização dos nomes dos genitores, cristianizando-os, em específico o da mãe, acaba por descaracterizá-la, tornando-a uma desconhecida, de modo que este já não mais a identifica. Tal enunciação abre uma fresta para o aparecimento de uma outra realidade, aparentemente oculta, o *apagamento* histórico das matrizes desse ser negro.



Como metáfora e metonímia das experiências vivenciadas pelos negros em Helvécia, o canto-poema “Oh bota fogo no engenho” estampa o fato, não apenas circunstancial, mas da realidade de muitos negros em solo brasileiro. Compreendemos que o fato de transcodificarem essa realidade em canto-poema, revela-se como uma emergência histórica de resistência à opressão, às inúmeras tentativas de apagamento identitário.

ARREIMATE SEM PONTO FINAL

Ainda recorrendo a Benjamin (2011B, p. 204), em suas teses sobre a narrativa, e parafraseando-as, de modo a estendê-las ao canto-poema, podemos dizer que também é ele próprio, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação e que, ao concretizá-la, não está interessado em transmitir o *puro em si* da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ao contrário, mergulha a coisa na vida da cantadora para, em seguida socializá-la. Por isso, tudo na cantadora se comunica, de modo a imprimir na enunciação a sua marca “como a mão do oleiro na argila do vaso (p. 204)”.

Observando a enunciação do canto-poema, mesmo fora do contexto das *performances*⁵ em que são vocalizados, constatamos, mais uma vez, que a arte de modelar os cantos-poemas, em Helvécia, não está presa a um espaço ou a uma circunstância definidos.

A vida, em sua inteireza, é o grande espaço circunstancial dessa arte. Eis porque a cantadora, com suas palavras cantadas, assume um posto de *sábia* (BENJAMIN, 2011B). Ela, diferente dos provérbios, que apenas dão conselho para alguns casos, recorre ao acervo de toda uma vida e inclui as suas próprias experiências e as de outros.

Não por acaso, apropriamo-nos das teses sobre o narrador, de Benjamin (2011B, p. 221), para dizer que, em relação à arte poética das cantadoras, “seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata”. As histórias e as memórias ancestrais dos negros, em Helvécia, integram-se a várias dimensões da vida e nos revela um mundo particular, “um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem” (p. 169).

⁵ Bate-barriga (ver: Vozes e versos quilombolas: uma poética identitária em Helvécia, 2014).

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- _____. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BERND, Zilá (org.). **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.
- HAMPATE BÂ. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (editor). **História geral da África: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010.
- ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: A tecnologização da palavra**. Campinas: Papyrus, 1998.
- PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.
- RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1997, vol. 1.
- _____. **Teoria da interpretação, O discurso e o excesso de significação**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- SANTANA, Gean Paulo Gonçalves. **Entre o dito e o não dito: Conflitos e tensões na refundação territorial quilombola**. Dissertação de mestrado. UNEB/2008.
- _____. **Vozes e versos quilombolas: Uma poética identitária e de resistência em Helvécia**. Tese de doutorado. PUCRS/2014.
- SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 2006.
- SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 1976.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.