

A POESIA ORAL DA CAPOEIRA: FONTE DE LEITURAS SOBRE O NEGRO AFRO-BRASILEIRO

Sálvio Fernandes de Melo (UEL)¹

Resumo:

Este trabalho tem como propósito apresentar algumas leituras sobre o negro (afro-brasileiro) e sua presença no espaço urbano através das cantigas de Capoeira. Essa arte-luta afro-brasileira, por meio da poesia presente em ladainhas, corridos e quadras, apresenta um variado repertório temático que serve como fonte de compreensão da vida do negro; escravidão, tradições e hábitos, luta pela liberdade, religiosidade. Pretende-se desenvolver, através desta análise de algumas cantigas, as possíveis imagens e reflexões a respeito do negro, a partir da própria voz consciente e crítica do capoeira, enfatizando sua presença no espaço urbano e a busca pela manutenção da memória e das suas tradições.

Palavras-chave: capoeira, o negro, espaço urbano, poesia, cantiga.

Introdução

Talvez seja redundante propor uma pesquisa que verse sobre o negro a partir da poesia cantada de uma manifestação afro-brasileira, especialmente na capoeira. A vida e a presença do negro no Brasil, sua escravidão e sua liberdade, são temas recorrentes nas cantigas de capoeira. Principalmente, quando analisamos uma geração de capoeiristas e mestres – compositores de suas próprias cantigas – que praticam e estudam os fundamentos dessa manifestação desde o fim da década de 1970. Analisar tais composições com a finalidade de compreender e demonstrar como o negro lê sua própria história ou como o capoeirista pode produzir uma leitura consciente e crítica da nossa história e cultura afro-brasileira, sempre através da prática de uma manifestação afro-descendente, torna esta pesquisa justificável e necessária. Para tanto as interpretações das cantigas tornam-se essenciais para um desdobramento aprofundado de como mestres e capoeiristas, em sua maioria negros, enxergam assim mesmo em relação a sociedade. Entretanto, as letras das cantigas não são as únicas fontes de expressão das idéias e reflexões sobre o negro dentro da capoeira, nem as únicas referências metodológicas desta pesquisa. A **oralidade** e a **performance**, o ritual da roda, o gestual e o lúdico, os fundamentos e a religião, a luta e vitalidade física, e a recepção do público que assiste, são importantes caminhos, inatos as práticas das manifestações afro-brasileiras, que o negro se utiliza como instrumento de afirmação de sua identidade e de luta pelos seus direitos.

A capoeira é constituída de diversas representações da cultura afro, como a música, a poesia, a dança, a religiosidade, a teatralidade, o mito e a luta. Sua história no Brasil se confunde com a própria história do negro, especialmente dentro do espaço urbano, lugar de seu florescimento e maior desenvolvimento. Os capoeiristas, em sua maioria, ex-escravos ou descendentes recém libertos, a partir da segunda metade do século XIX, habitavam as zonas da capital federal, Rio de Janeiro, onde praticavam o jogo da capoeira nas ruas, praças, cais do porto e outros locais públicos. Apesar da abolição legal, o preconceito e o não reconhecimento por parte da elite econômica dificultaram enormemente a valorização e conseqüente nacionalização da prática da capoeira. Os capoeiristas eram considerados vadios, desordeiros, desocupados, o que levou à proibição do jogo da capoeira por parte de Marechal Deodoro da Fonseca na década de 1890 até 1930.

O ritual da roda de capoeira é composto essencialmente pela luta ou jogo, ritmado por uma musicalidade intensa produzida por uma bateria (orquestra de capoeiras); por ritos e crenças relacionadas às religiões afro-brasileiras; e por uma poesia oral, marcada pela “intensidade

dos seus caracteres”, canto, gestos, falas. O canto e a música são fundamentais para o desenvolvimento do jogo, estando sempre associadas a uma poesia de formação popular, apresentando narrativas que tratam dos mais variados temas do cotidiano. Isso porque “todo texto poético oral apresenta alguns traços do cotidiano, embora o discurso poético oral seja mais codificado que o discurso cotidiano”. (MELETINSKY. 1995. p. 30).

A capoeira, através principalmente da oralidade poética presente no canto, somada as letras das cantigas, nos oferece uma fonte interessante de informação e compreensão, entre tantos elementos, da presença do negro dentro da cidade. O negro ganha uma voz a mais para expressar seus anseios, esperanças, medos e ideologias: um texto oral, poético musical – única forma de comunicação acessível ao afro-brasileiro já que não possuía o conhecimento e domínio da escrita – através do canto e da **performance** do capoeira, que é ao mesmo tempo o autor, intérprete, divulgador e ouvinte das idéias trazidas à público pelas cantigas.

1- poesia e performance

A capoeira apresenta uma poesia oral, em **co-existência** com a escrita, que está intrinsecamente relacionada à música e à luta, dois de seus caracteres fundamentais. Esta poesia oral é conquistada e apreendida durante a prática do jogo em si. Na vivência grupal, nos treinamentos, no contato com os mais velhos e experientes, através dos ensinamentos de mestres e professores, este aprendizado da poesia cantada (subgênero da poesia oral) é conquistado. A oralidade poética encontra-se dentro do espetáculo, no movimento plástico e gracioso do corpo, num gestual complexo e repleto de heranças culturais, na **performance** do seu interlocutor, o capoeirista. A **performance**, de acordo com Paul Zumthor (1915 -1995), é um conjunto complexo de operações, que “se dá através de uma série de operações logicamente organizadas (mas nem sempre de fato distintas)” (1997, 34), são elas a transmissão e a recepção; e em caso de improvisação (muito presente nas poesias cantadas da capoeira), a produção. A poesia oral da capoeira se desenvolve a partir dessas três fases especialmente, tendo o intérprete e ouvinte como os agentes da performance. Zumthor conceitua intérprete como sendo “o indivíduo de que se percebe, na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista” (1997, p. 225) e o segundo como aquele que “possui dois papéis: o de receptor e de co-autor” (1997, p. 242). Entre eles, há um relacionamento indissolúvel, pois só há intérprete se houver um ouvinte e vice-versa.

Segundo Zumthor é inegável a importância do papel que as tradições orais exerceram na história da humanidade. Entre as civilizações que cultivavam ou ainda cultivam essas tradições, estão as diversas etnias africanas vindas para o Brasil por causa da escravidão e, conseqüentemente, dos afro-brasileiros de hoje. A capoeira descende diretamente dessa origem africana, herdando a tradição oral, que marca sua produção, conversação e repetição. A oralidade na capoeira está associada à escrita desde o início de sua prática aqui no país, especialmente no espaço urbano, ou seja, é produzida sempre numa **co-existência** com a escrita, mas em dois níveis: a oralidade mista e a oralidade segunda, segundo os **níveis de oralidade** definidos por Paul Zumthor.

A **oralidade co-existente com a escrita** se forma de dois modos: a oralidade mista, onde a influência da escrita é parcial, externa, ocorrendo nas camadas analfabetas (antigos mestres e capoeiristas, por exemplo, que nasceram no fim da primeira década do século XX) e a oralidade segunda, que se reestrutura através da escrita, principalmente no meio aonde ela predomina sobre “a voz na prática e no imaginário das pessoas” (espaço urbano). Este tipo de oralidade é marcada pela presença da cultura letrada, cuja expressão se dá pela influência direta da escrita, representada por uma geração de capoeiras; muitos universitários, professores, médicos, advogados, biólogos antropólogos, etc., que desde a divisão da capoeira, a partir da década de 1930, em capoeira Regional e capoeira Angola, participam ativamente, ora como praticantes ora como estudiosos, da história da capoeira aqui no país e no mundo. Portanto, a produção oral da capoeira atual é concebida na co-existência com a escrita, principalmente através da oralidade segunda. Isso permite o surgimento de um saber folclórico que se transforma em literatura didática, ao gerar leitura e

interpretação da vida, promovendo um aprendizado mais interativo e contextualizado. As cantigas tornam-se um instrumento de transmissão oral das leituras e interpretações da história e cultura afro-brasileira por parte de mestres e capoeiristas da atualidade, a maioria com formação acadêmica ou letrada.

A interpretação do capoeira; o canto, a impostação da voz, gestos, as expressões faciais, o manuseio habilidoso do instrumento musical são essenciais para o desenvolvimento da poesia (cantada), mas que só se realiza totalmente quando este conjunto de elementos – a performance – se encontra com a recepção do público (espectador). Esse momento, segundo Paul Zumthor, seria o desenvolvimento de duas fases da poesia oral; a transmissão (intérprete) e a recepção (espectador). É certo afirmar que a própria performance em si do capoeira já seria uma fonte de leitura do negro, de sua identidade e cultura, isso porque está carregada de heranças culturais, crenças, ritos, costumes e teatralidade. Ou seja, a forma primeira e original de comunicação e de linguagem do negro é através da linguagem poética, que se realiza pela de maneira oral ou pelo corpo (gestos, luta, dança). Algo que não deixou de existir e ser praticado mesmo no espaço urbano, embora houvesse (e talvez ainda há) uma forte repressão por parte da sociedade dominante.

Como todas as manifestações afro-descendentes, a capoeira apresenta um repertório variado e complexo de elementos que contribuem para a afirmação da toda uma tradição oral, que se realiza através do contar de uma estória, ensino e aprendizado por meio oral até culminar numa riquíssima produção poética. Tal produção origina-se com as cantigas, onde um arsenal de temas e idéias são apresentadas, determinando as ações do capoeirista durante o jogo ou luta e que influenciam também as reações do público.

2- As cantigas da capoeira

As cantigas podem ser as ladainhas, os corridos, as quadras e chulas. Elas apresentam o universo da capoeira e determinam por meio dos seus códigos semânticos as ações do capoeirista durante o ritual da roda. As letras dessas cantigas se originam da poesia popular, formadas normalmente por quartetos e rimas alternadas e/ou emparelhadas e pelo improviso, visando a manutenção do ritmo do jogo e a orientação quanto as ações do capoeira durante a luta. Muitas dessas cantigas são de domínio público e representam o folclore ora africano, ora brasileiro. A seguinte cantiga nos apresenta isso:

Vou Dizer a Meu Sinhô

vou dizer a meu sinhô
que a manteiga derramou
a manteiga não é minha
a manteiga é de ioiô
vou dizer a meu senhor
que a manteiga derramou
a manteiga é de sinhá
a manteiga é de sinhô
vou dizer a meu senhor
que a manteiga derramou
a manteiga derramou
caiu na água e se molhou
vou dizer a meu senhor
que a manteiga derramou (...)
(APUD BOLA SETE. 1989, p. 120)

Podemos observar a imagem da presença do escravo, as ordens que executava e a relação com o seu senhor. As cantigas de capoeira angola, em geral, são representantes da música africana e afro-brasileira, não-ocidental, marcadas pela tradição oral, estando sempre ligadas a acontecimentos que envolvem o cotidiano do capoeira, do negro ou do escravo e dos **mandingueiros**. Como estão sempre associadas aos movimentos executados pelo capoeira, possibilitam uma leitura de mundo e uma melhor compreensão dessa arte-luta afro-brasileira.

A cantiga anterior, produzida numa época mais antiga (sem data exata), onde os capoeiras possuíam pouco contato com a cultura letrada e com a escrita (oralidade mista), apresenta uma leitura do negro escravo bastante submisso, preocupado com o que lhe pode acontecer caso seu senhor descubra que “manteiga caiu no chão e derramou”. Segundo Valdeolir Rego, em seu *Capoeira Angola: Ensaio Sócio-Etnográfico* (1966), até hoje um dos principais estudos sobre a capoeira, afirma que:

O capoeirista de hoje narra durante o jogo da capoeira, através do canto, toda uma epopéia do passado de seus ancestrais. Nas cantigas procura mostrar a sua condição de escravo e o conseqüente estado de inferioridade perante os demais ou sua real condição dentro da senzala, seus palnos de fuga, sua luta pela liberdade. (REGO, 966. p. 256).

A análise de Rego está corretíssima se levarmos em consideração o contexto histórico da capoeira no período em que a obra foi escrita, os tipos de capoeiristas e o nível de oralidade que eles produziam. Mas atualmente, com uma maior formação intelectual de alguns mestres, as cantigas ganharam uma dimensão mais política, mais crítica e consciente sobre a realidade do negro. Tais capoeiristas passaram a compor cantigas, mediados por certo conhecimento científico, que funciona como instrumento de releitura crítica e por vezes, contestadoras do que nos apresenta história oficial. Esse é caso de uma Ladainha composta por Mestre Moraes¹:

A história nos engana

Iêêê!
A história nos engana
diz tudo pelo contrário
até diz que a abolição
aconteceu no mês de Maio.
Pra prova dessa mentira
é que da miséria
eu não saio.
Viva 20 de novembro
data pra comemorar.
Não vejo em 13 de maio
nada para se lembrar.
Muitos tempos se passaram
e negro sempre a penar.
Zumbi é nosso herói
dos Palmares foi senhor.
Pela causa do homem negro
ele foi quem mais lutou.

¹¹ Pedro Morais Trindade é soteropolitano, nascido em 08 de fevereiro de 1950. Fundador do grupo de capoeira angola Pelourinho – GCAP.

Apesar de tanta luta
o negro não se libertou,.
Camaradinha...

Maior é Deus! (...)
(MORAIS, CD. GCAP, 1994)

Está clara a intenção do seu autor em contestar a história oficial, no caso a questão da abolição, em nos apresentar uma outra leitura, a visão do próprio negro sobre o tema, expondo a miséria que o afro-brasileiro vive na atualidade. Fala também sobre o verdadeiro herói e sua luta pela liberdade, Zumbi, aquele que realmente lutou pelo negro. No fim, Moraes afirma que o negro nunca encontrou sua liberdade mesmo com a luta de Zumbi e tantos outros. Mestre Moraes representa uma geração de grandes mestres que tiveram uma formação acadêmica e que se integraram à causa do negro brasileiro. Dessa forma observamos que as cantigas podem apresentar uma leitura política e consciente sobre o negro afro-brasileiro.

Nessa mesma linha, outra cantiga pode ser considerada como uma fonte de leitura crítica sobre o negro e sua história, sendo produzida pelo próprio negro capoeirista. É o caso da seguinte ladainha de Mestre Jogo de Dentro:

Ontem a noite eu tive um sonho
Ontem a noite eu tive um sonho

Que não me sai do pensamento
Sonhei com a senzala, para mim foi um sofrimento
O sonho me lembrou todo aquele tempo passado
Que o negro como um animal, era no tronco amarrado

Acordei tão assustado, e comecei a pensar
Que depois de tanto tempo, o negro conseguiu se libertar
Eu peço aqui agora, para quem estiver me ouvindo
Enquanto o negro apanhava, o branco estava sorrindo

Hoje a escravidão acabou, pois vamos nos lembrar
Da força de Zumbi que lutou até morrer
Sua luta nos deixou hoje uma grande lição
Que é lutar por nossos direitos e proteger nossos irmãos

E hoje na nossa história, não se fala nisso mais não
Falam que foi a Princesa Izabel que libertou a escravidão
Quando eu pego o Berimbau, sinto o corpo arrepiar
Lembrando de todo passado que o negro vivia sempre a apanhar
E com a Capoeira de Angola, ele conseguiu se libertar. (JOGO DE DENTRO, CD *Capoeira angola tem fundamento*. 2006).

Fica claro a visão crítica do mestre Jogo de Dentro, um dos representantes mais importantes da escola de capoeira angola de Mestre João Pequeno. Mais uma vez se contesta a leia Áurea e o valor do interesse da princesa Isabel pela libertação. Zumbi é novamente apresentado como verdadeiro herói e sua luta como a única verdadeiramente em prol do negro. Faz referência ao valor da capoeira, do toque do Berimbau como fonte de preservação da memória e da real história afro-brasileira. A capoeira angola surge como forma de libertação, de preservação de sua identidade. Isso reafirma ainda mais o caráter de luta pelas tradições afro-descendentes da capoeira. Os ideais e

a releitura da história por parte do próprio negro, movimento esse que se inicia desde a década de 1940, através de várias formas: artes plásticas, poesia, teatro, também são incorporadas pelos praticantes da capoeira (mestre Jogo de dentro pertence a geração de capoeiristas da década de 1980), ganhando mais força nas composições mais recentes.

Numa outra cantiga, dessa vez composta pelo mestre Bola Sete², podemos encontrar uma outra leitura sobre o negro afro-brasileiro, a relação umbilical que ele mantém com a religião, com a mitologia de origem africana, com os Orixás, os verdadeiros protetores dos escravos e das tradições:

Árvore da Mandinga

No tempo da escravidão
Quando nego matou sinhá
Foi na árvore que o nego foi morar
O feitor passava perto
Não podia enxergar
Procurava o nego escravo
Que matou sua sinhá
Exu santo malandro
Mensajeiro dos Orixás
Protegia o nego escravo
Que cansou de apanhar, camaradinha!
Iê, Viva meu Deus Camará!

(BOLA SETE, 1989. p. 82)

A cantiga acima narra a trajetória do negro, fugindo e se escondendo do feitor depois de supostamente ter matado sua dona (Sinhá). Interessante atentar à menção feita a religião afro-descendente, o candomblé. A religião está intrinsecamente ligada com a cultura africana representada pela capoeira. Os atabaques, a musicalidade, a dança nas rodas de capoeira se assemelham muito as festas e cerimônias de terreiros. Na música apresentada acima, bem como em tantas outras canções da capoeira, os Orixás aparecem como protetores do negro, nos fornecendo informações valiosas sobre a dura vida dos escravos, sua crença religiosa e suas estratégias de fuga. A ladainha apresentada possui forte conteúdo histórico podendo nos indicar, mesmo que superficialmente, algo sobre os Orixás, já que Exu, no culto do Candomblé, é o “mensageiro dos orixás”. Através da música, e da poesia oral nela existente, o capoeirista toma conhecimento não somente das origens da capoeira, mas, sobretudo, das origens do negro durante sua trajetória de luta e resistência durante a escravidão e também na atualidade.

Conclusão

A capoeira, através das cantigas – fontes de poesia oral e popular –, nos fornece, em vários momentos, leituras e reflexões sobre o negro, desenvolvidas pelo próprio capoeirista, tornando-se uma voz representativa dos ideais, tradições, conquistas e perdas ao longo da história, vividas pelo negro afro-brasileiro. Isso se manifesta principalmente na capoeira atual, onde encontramos uma geração mais letrada, informada e politizada, embora Carlos Eugênio Líbano Soares trate na obra *A Capoeira Escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro – (1808 a 1850)* (2004), sobre o

² José Luís Oliveira, nasceu em Salvador e foi aluno de mestre Pessoa e mestre Bobó.

papel político e de rebeldia contra as forças imperiais e administrativas exercidas pelas maltas de capoeiras.

Há outras manifestações afro-brasileiras como o Candomblé, o Afoxé, o Tambor de Crioula, Jongo e o Samba, que nos fornecem leituras e interpretações da história e cultura afro-brasileira. Porém as cantigas de capoeira, bem como, os outros elementos que a compõem; oralidade, musicalidade, teatralidade, religiosidade, são importantes fontes de exposição do que é a tradição afro-brasileira. Tanto a música quanto a poesia, e o jogo em si estão enraizados com as tradições afro-brasileiras, mantendo viva a nossa identidade sócio-cultural. Mais que uma arte marcial ou esporte, a capoeira é uma manifestação cultural e artística, fruto do encontro entre negros, brancos e índios em território brasileiro. Portanto, ela é importante expressão da identidade cultural e étnica brasileira.

Há uma fortíssima relação de identidade com a cultura negra por parte dos capoeiristas. Entretanto não podemos romantizar ou idealizar demasiadamente as aplicações dos fundamentos formadores da capoeira, como as cantigas, a religiosidade e a oralidade, por exemplo, pois nem todos os grupos e capoeiristas da atualidade estão preocupados com um discurso politizado ou combativo ao preconceito ou a uma leitura estereotipada sobre o negro. Não podemos deixar de mencionar também que há uma presença forte de brancos, estrangeiros, crianças e idosos praticando capoeira em vários países do mundo, o que de alguma forma ajudou a modificar e reestruturar as práticas e fundamentos dessa manifestação. A capoeira tem suas origens nas práticas ritualísticas e lúdicas do negro escravo, mas se desenvolve no Brasil, ao longo da nossa história, de forma democrática e anti-racial, logo, a capoeira é para todos.

A oralidade segunda é sem dúvida a forma de desenvolvimento da poesia oral existente na capoeira, herdada das tradições orais das várias etnias de escravos vindo para o país e que se espalharam por todo o país. Em si mesma, tal tradição oral se apresenta como uma essencial fonte de leitura do negro dentro espaço urbano contemporâneo, seja aqui ou em outro país, pois este capoeirista, através de sua performance e interpretação, representa um *modus vivendi*, que indica toda uma ancestralidade e herança cultural pertencente a cultura afro-brasileira.

Referências Bibliográficas:

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Capoeira angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Tese (Doutorado). Campinas: Faculdade de Educação/Unicamp, 2004.
- ABREU, Fred. *O Barracão do Mestre Waldemar*. Salvador: Zarabatana, 2003.
- ARAÚJO, Rosângela Costa. *Sou discípulo que aprende, meu mestre me deu lição: tradição e educação entre os angoleiros bahianos (anos 80 e 90)*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Faculdade de Educação/USP, 1999.
- BARÃO, Adriana de Carvalho. *A performance ritual da Roda de Capoeira*. Dissertação de Mestrado em Artes Corporais: Instituto de Artes, UNICAMP, 1999.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila et alii. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOLA SETE, Mestre. *A Capoeira Angola na Bahia*. Salvador: EGBA / Fundação Artes, 1989.
- BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira: Tradição e Contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1987.
- BOSI, Ecléa. *Cultura e Desenraizamento*. In: BOSI, A. (org.) *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A cultura na rua*. Campinas: Papyrus, 1989.
- CAPOEIRA, Nestor. *Capoeira: Fundamentos da Malícia*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- DAOLIO, Jocimar. *Da cultura do corpo*. Campinas: Papyrus, 1995.

- ALCOFORADO, Doralice F. Xavier. *Oralidade e Literatura*. In: **Oralidade e Literatura 3: Outras veredas da voz**. LEITE, Eudes Fernando e FERNANDES, Frederico Augusto G. (Org.). Londrina: Eduel-Universidade Estadual de Londrina, 2007.
- FARIAS, Edson. *Direções Analíticas no Estudo do Nexo Cultura Popular, Entretenimento Turístico e Civilização Moderna*. In **Textos Didáticos nº 31(1)**, Campinas: Unicamp/IFCH, 1997.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A 1999.
- MELETINSKY, Eleazar. Sociedades, cultura e fato literário. (29-43) In. **Teoria Literária**. BESASIÈRE, Jean; FOKKEMA, Doune; KUSHNER, Eva (org.) Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.
- MOURA, Jair. *Essas danças, pugilatos e evoluções*. Salvador: Jornal “A Tarde”, Caderno Cultural (27/07), 1997.
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.
- REGO, Waldeloir, *Capoeira Angola – ensaio sócio-etnográfico*, Editora Itapoan, Salvador, 1968 - Obra publicada com a colaboração da Secretaria de Educação e Cultura do Governo do Estado da Bahia.
- REIS, Letícia Vidor de Souza Reis. *O Mundo de pernas para o ar: A capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher Brasil, 2.000.
- SANTOS, Idelette Muzart – Fonseca dos. *Memória das Vozes: Cantoria, Romanceiro & Cordel*, Salvador, Fundação Cultura da Bahia, 2006.
- _____. *La Terre au Brésil, de l'abolition à la mondialisation*. co-éditrice du volume, Paris, L'Harmattan, 2006.
- _____. *Le Noir et la Culture africaine au Brésil*. Co-éditrice du volume. Paris, L'Harmattan, 2003.
- _____. « *Nouvelles écoutes de la littérature orale* », in: *Les Voies de la Parole, ethnotextes et littérature orale, approches critiques*. org. par Jean-Noel Pelen et Claude Martel. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 178-184. [Les Cahiers de Salagon 1]
- _____. « *Escritura da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira* », in: Bernd, Zilá - Migozzi, Jacques (org.). *Fronteiras do literário, Literatura oral e popular Brasil/França. Porto Alegre, Editora da Universidade / UFRGS*, 1995, p. 31-43.
- _____. « *L'esclave noir et la naissance de la cantoria: Inácio da Catingueira et quelques autres* », in: Mattoso, Katia de Queiros (dir.) *Mémoires et Identités au Brésil*. Paris, L'Harmattan, Recherches et Documents Amérique Latine - Série Brésil, 1997, p. 53-76.
- _____. « *Uma poética em permanente reconstrução: voz passada e presente de Paul Zumthor* », in: *Oralidade em tempo & espaço (Colóquio Paul Zumthor)* (Jerusa Pires Ferreira, org.). São Paulo, Educ/Fapesp, 1999, p. 91-106.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- _____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec. 1997.
- _____. *Oralidade em tempo & espaço: colóquio Paul Zumthor* (org. Jerusa Pires Ferreira). São Paulo: Educ, 1999.
- _____. *Escritura e nomadismo*. Ateliê Editorial, 2005.

¹ Sálvio FERNANDES DE MELO, Prof. Ms., Doutorando em Estudos Literários, Universidade Estadual de Londrina (UEL). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas