

## VOZES POÉTICAS: PERFORMANCE E MEMÓRIA NAS NARRATIVAS COTIDIANAS DO RIO DO ENGENHO (ILHÉUS/ BAHIA)

Gisane Souza Santana<sup>1</sup>

Maria de Lourdes Netto Simões<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este estudo objetiva analisar as narrativas orais do Rio do Engenho, que são produzidas no cotidiano da comunidade, nas suas práticas simbólicas. Trata-se de um estudo desenvolvido interdisciplinarmente no espaço da Literatura Comparada onde são estabelecidas convergências conceituais da teoria e crítica literárias, da nova história e dos estudos da cultura. Parte-se de uma pesquisa bibliográfica, relacionando questões sobre *performance* (ZUMTHOR, 2000; FERNANDES, 2002; ALCOFORADO, 2002), memória (NORA, 2004; HALBWACHS, 2006; FERREIRA, 2004; POLLACK, 1989) e práticas simbólicas (CERTEAU, 1998; IPHAN, 2000.). Por meio da pesquisa de campo, foram feitas a recolha dos relatos e depoimentos através do método da *história oral* (PORTELLI, 1989). O tratamento desses relatos e depoimentos foi fundamentado na concepção de *testemunho* (MOREIRAS, 2001; LEMAIRE, 2002) enquanto formas primárias de manifestação cultural. A pesquisa permitiu verificar que as narrativas orais podem ser entendidas como uma síntese de processos sociais e culturais, de um passado compartilhado pela comunidade; podem ser consideradas como representação das práticas cotidianas, das tradições e vivências coletivas. Assim, essas narrativas são expressões literárias consideradas *lugares de memória* (NORA, 2004) por suas referências simbólicas e culturais, e por revelarem momentos de convivências, integração social e sociabilidade.

**Palavras-chave:** Performance. Memória. Práticas cotidianas. Literatura. Rio do Engenho.

**RÉSUMÉ:** Cette étude a pour but d'analyser les récits oraux du Rio do Engenho, produits au quotidien de cette communauté dans ses pratiques symboliques. Il s'agit d'une étude interdisciplinaire dans le cadre de la Littérature Comparée où les convergences conceptuelles de la théorie et de la critique littéraire, de la nouvelle histoire et des études culturelles. Le point de départ se reporte aux questions sur la *performance* (ZUMTHOR, 2000; FERNANDES, 2002; ALCOFORADO, 2002), la mémoire (NORA, 2004; HALBWACHS, 2006; FERREIRA, 2004; POLLACK, 1989) et les pratiques symboliques (CERTEAU, 1998; IPHAN, 2000). La recherche sur le terrain a donné un recueil de récits et de témoignages à travers la méthode de l'histoire orale (PORTELLI, 1989). Le traitement de ce matériel a été basé sur la conception de témoignage (MOREIRAS, 2001; LEMAIRE, 2002) en tant que forme primaire de manifestation culturelle. La recherche a permis de constater que les récits oraux peuvent être compris comme une synthèse des processus sociaux et culturels, d'un passé partagé par la communauté. Ces récits peuvent être considérés comme une représentation des pratiques quotidiennes, des traditions et d'expériences collectives. En outre, ces récits sont des expressions littéraires considérées comme des *lieux de mémoire* (NORA, 2004), par ses références symboliques et culturelles et par le fait de révéler des moments de convivialités, d'intégration sociale et de sociabilité

**Mots-clés :** Mémoire. Performance. Pratiques quotidiennes. Rio do Engenho

*Contar é muito difícil, não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas de fazer balancê, de se remexer dos lugares. A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos; uns com os outros acho que nem não se misturam. Contar seguido, alinhavando, só mesmo sendo coisas de rasa importância. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras de recente data. Toda saudade é uma espécie de velhice. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa.*

Guimarães Rosa

<sup>1</sup> Mestranda em Letras, na Universidade Estadual de Santa Cruz. Bolsista CAPES. Pesquisadora do Grupo Identidade Cultural e Expressões Regionais - ICER/DLA/ UESC. E-mail: [gisa\\_santana@yahoo.com.br](mailto:gisa_santana@yahoo.com.br)

<sup>2</sup> Doutora em Estudos Portugueses e pós-doutora em Literatura Comparada e Turismo Cultural, pela Universidade Nova de Lisboa. Pesquisadora do Grupo Identidade Cultural e Expressões Regionais - ICER/DLA/ UESC.

Como bem diz Guimarães Rosa, contar histórias não é tarefa fácil. É ofício para *vozes poéticas* que transformam o tempo vivido em tempo pensado e narrado, através dos fios da memória. Tal qual um artesão, essas vozes, na trama do tear, tecem paisagens cotidianas de suas lutas, nos trânsitos da casa e da rua e constroem imagens, expõem odores, sabores e sonhos, entrelaçando os fios do tempo. Sua arte de narrar lhe vem das experiências cotidianas da vida; sua lição, elas extraem da própria dor; sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo.

A habilidade de tecer histórias, ao longo do tempo, se fez necessária para a sobrevivência dos grupos sociais; tal prática tornou comum a compreensão de que dela resultam as *tramas simbólicas*, orientadoras da vida em coletividade. É por meio do exercício dessa capacidade, que os humanos deixam suas trilhas para as gerações futuras. Essas *vozes poéticas*, protagonistas anônimas da história, representam a memória dos tempos, como observou Benjamin (1989, p 57), “a experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores”. Trata-se de vozes que rompem silêncios e desvelam aspectos e elementos de lugares obscurecidos pela memória oficial. Guardadas em trechos diversos, as narrativas cotidianas, apoiadas na memória, são tecidas diariamente para o grande *continuum* da transmissão oral.

No Rio do Engenho – distrito de Ilhéus desde o tempo colonial, quando o atual município foi a Capitania São Jorge dos Ilhéus – as narrativas fazem parte de uma herança cultural de tradições e costumes que estão guardadas na memória de alguns dos habitantes da região. Assim, por meio das festas, ofícios, rezas, danças e artesanatos os moradores procuram em seu percurso histórico articular saberes, corroborando a manutenção da vida social e cultural do distrito. O nosso interesse por essas narrativas, justifica-se devido a não haver, até o momento, nenhuma recolha sistematizada de tal expressão literária. Nesse sentido, a recolha e análise dessas narrativas poderão contribuir para a preservação da expressão literária e da memória dos contadores de história da localidade.

Para irmos ao encontro das *vozes poéticas* e de suas narrativas na referida comunidade, foi necessária a adoção de procedimentos metodológicos para identificação, coleta e registros das narrativas orais do Rio do Engenho. Com o objetivo de melhor entender o modo de viver e morar da comunidade, a via escolhida, por ser aquela que melhor nos

conduziu às casas de farinha, aos ramais, ao Rio Santana e ao encontro dos *heróis anônimos*, segue os princípios da pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo, essa última feita através de entrevistas *conversacionais* (ANDRADE, 1999).

A pesquisa bibliográfica foi desenvolvida interdisciplinarmente no espaço da Literatura Comparada em sua feição contemporânea: convergências conceituais da teoria e crítica literárias, da Nova História e dos Estudos da Cultura. Com base na visão teórica referida, partimos para a pesquisa de campo. O itinerário desenvolvido, a partir desse andamento, constou de uma sucessão de passos, os quais nem todos foram previamente definidos e planejados, pois na verdade, muito se construiu à medida que a pesquisa ia se realizando, no entendimento de que a dinâmica das entrevistas sinalizaria demandas.

As entrevistas foram feitas, através do método da *história oral* (PORTELLI, 1989) nos momentos descontraídos, procurando-se interferir o mínimo possível na exposição das narrativas, a fim de que os narradores pudessem expressar livremente a história do lugar, as suas ideias, os seus costumes a sua memória cultural, ou seja, as histórias de vida e as *narrativas da vida* (TODOROV, 2006).

Procuramos registrar o discurso dos narradores, a fim de preservar o máximo possível as marcas da oralidade presentes no cotidiano, proporcionando ao leitor o contato com essa literatura que representa a memória cultural daquela comunidade. Mantivemos o colorido do palavreado pessoal de cada narrador, pois “trata-se de um primeiro e decisivo esforço de traduzir a linguagem escrita daquilo que foi gravado” (ALBERTI, 2010, p.174). Depois da conferência do texto transcrito, passamos para a copidescagem, seguindo as orientações de Alberti (2010, p.214)

O copidesque não modifica a entrevista: não interfere na ordem das palavras, mantém perguntas e respostas tais quais foram proferidas, não substitui palavras por sinônimos, enfim respeita a correspondência entre o que foi dito e o que está escrito.

Tendo em vista as normas padrões da escrita, fizemos algumas adaptações na transcrição das narrativas para este trabalho. Entretanto, respeitando os diversos falares dos narradores, conservamos a linguagem simples e poética, com alguns desvios, como “tô”, “falano”, “escutarum”, “virum”, e outras marcas da oralidade. Em relação à transcrição dos recursos performáticos, com as mudanças tonais da voz, o uso de repetição, o silêncio

repentino – elementos inerentes à oralidade, esses e outros elementos, pelas próprias peculiaridades dos discursos, procuramos expressar através da pontuação.

Com base no exposto, o estudo sobre as narrativas orais do Rio do Engenho foi estruturado em duas seções: a primeira discorre sobre as narrativas do cotidiano do Rio do Engenho; a segunda discute sobre a importância dos *recursos performáticos* para o sentido e significado ao que se narra. Assim, através da pesquisa, concluímos que as narrativas orais do Rio do Engenho não podem ser descaracterizadas ou esquecidas, uma vez que revelam o *modus vivendi* dos moradores, mantendo formas de relacionamento entre homens e o lugar em que eles habitam. Dessa maneira, buscamos uma forma de contribuição para dar visibilidade às vozes anônimas e contribuir para transformá-los em sujeitos sociais a serem reconhecidos pela sociedade como parte integrante do patrimônio cultural de Ilhéus.

### **1. As narrativas do cotidiano**

O conteúdo das narrativas orais são fragmentos do cotidiano, visíveis entre fatos lembrados e fatos vividos pelos moradores e, como registros de experiências vivenciadas, são bens simbólicos - patrimônio imaterial (IPHAN, 2000; LONDRES, 2004). Desse modo, a singularidade das narrativas não se limita apenas ao seu valor estético; mas, também, em sua força representativa, ao valor sociocultural que as revestem, pois esses evidenciam um *ethos* cultural característico do lugar. As memórias coletivas se materializam através das *práticas simbólicas* (CERTEAU, 1998) que, ao serem exteriorizados, agem como um meio de socialização nas atividades coletivas desenvolvidas pelos grupos sociais. Esse patrimônio imaterial é construído a partir da memória coletiva, portanto inclui-se na categoria *lugar de memória* (NORA, 1993).

Nessas narrativas, o cotidiano se transfigura em espaços imateriais - *lugar social*, no dizer de Ricoeur (2007) - como paisagens visuais, sonoras e olfativas - uma cartografia de sons, ritmos e cores, que povoam o imaginário constante do Rio do Engenho. Dessa maneira, é no *invisível cotidiano* do Rio do Engenho, que conhecemos as credences, os saberes, os fazeres, as técnicas e o vocabulário dos moradores, evidenciando por meio dos modos de fazer e morar, a base da organização social da comunidade. Tal organização se enquadra no modelo de ação tradicional, em que o cotidiano é marcado por ações de sociabilidade,

proximidade e solidariedade – laços que são estreitados todos os dias entre as pessoas e o espaço habitado. Os elementos materiais como as barcaças, as casas de farinha, a igreja, o rio, as matas, o riacho e o mangue; e também, os imateriais - as rezas, as técnicas, celebrações – compõem o patrimônio simbólico, e fazem do distrito um *lugar social* (RICOEUR, 2007).

Assim, os saberes e fazeres apresentam a maneira de viver, determinando as representações sociais que, por sua vez, definem a identidade coletiva dos habitantes do distrito rural. As experiências individuais e coletivas dessas *vozes poéticas* caracterizam noções de pertencimento coletivo, uma vez que integram o acervo do imaginário cultural dos povos, que atravessam os tempos. Para Pollak é a *memória herdada* – fenômeno construído no âmbito individual e coletivo. A *memória herdada* apresenta-se na interação entre memória e sentimento de identidade entendido como “imagem de si para si e para os outros” (1992, p.204) que desenvolve a continuidade e a coerência da pessoa e/ou do grupo.

No livro *Armadilhas da Memória* (2004), a pesquisadora Jerusa Pires Ferreira traz a memória como temática central para discutir as teias de relações que envolvem os processos culturais de um *lugar social*. Para a pesquisadora, a memória, em certos espaços, se configura como alicerce que constrói e desconstrói narrativas, dando vez a outras possibilidades de renovações diversas. Nas entrevistas realizadas, as narrativas sobre as práticas simbólicas eram sempre interpostas pela referência aos espaços de: casa de farinha, rio Santana, matas, roças, barcaças. Havia uma relação entre os fatos narrados e os espaços em que esses fatos foram vividos. De tal modo, esses espaços tornam-se um ponto de evocação do passado.

Numa conversa calorosa com seu Antônio, através da *memória herdada*, ele explica as etapas da colheita, secagem<sup>3</sup> e beneficiamento do cacau

Eu sou trabalhado rural, num sabe? Meu pai e meu avô que me ensinô a cultivá o cacau  
O nosso cacau aqui é cultivado no sistema *cabruca*<sup>4</sup>  
Tira cum podão. Faiz um mutuê... [pergunto sobre o que é um mutuê, e ele responde] uma ruma de cacau, uma bandeira,  
depois um grupo quebra, outro tira o cacau, coloca na prensa pra tirá o mel...é cum o mel faiz licô, geléa, suco...[ depois de uma pausa, começa a

<sup>3</sup> A região é bastante conhecida pela tradição cacaueira, difundida por sua contribuição à economia nacional e também pelo imaginário retratado na literatura produzida por Jorge Amado, Adonias Filho, Sosígenes Costa e outros. Conferir a antologia “Esteja a gosto! Viajando pela Costa do Cacau em Literatura e Fotografia”, organizada por Maria de Lourdes Netto Simões, 2007.

<sup>4</sup> Termo regional originário do verbo “brocar” que significa corta arbusto para plantar cacau, caracterizando o cultivo de cacau em conjunto com a Mata Atlântica. O sistema cabroca fundamenta-se no modelo de desenvolvimento sustentável.

falar sobre a secagem do cacau] bota no cocho pra fermentá, depois bota os caroço na barcaça, pra tomá sol e vai mexendo cum rodo, pra num ficá desidratada. Olhe [alerta seu Antônio] tem que passá o rodo umas 6 veiz por dia, pra num tê mofo.. Num pode tomar nem chuva nem sereno. Se chover, fecha a barcaça. Se moiá o cacau num presta. Num pode tê mofo, nem sujera. A gente pede a Deus e a Viagem Maria pra dá um tempo bom. Se tivé um tempo bom seca cum 4 a 5 dias.

A gente aproveita tudo. A casca você pinica e bota no sol pra secá, aí fica a palha do cacau. Ou vende ou bota na planta. O cacau de água [ cacau verde] faz salada. A polpa faz suco e geléia. A sibira bota par secá, bota no fogo cum açúcar e faz doce. Faz chocolate e doce cum as amêndoas.

[...]

Valte faiz muitos doces com cacau, ele aproveita tudo, até a folha. Aqui tem uma fábrica de chocolate de D. Diva. O chocolate é feito cum o cacau daqui. (Antônio dos Santos, entrevista concedida em 08 de dezembro de 2013)

Nessa narrativa, seu Antônio conta sobre os seus conhecimentos acerca de um importante elemento da cultura regional: o cacau. Todo processo de beneficiamento do cacau ele aprendeu com seu pai e avô, que eram trabalhadores rurais. Esse modo de fazer difundiu informações sobre um conhecimento tradicional na região de Ilhéus e Itabuna. Assim, existe uma gama de saberes e fazeres ligados à produção de cacau que somente há algumas décadas vem ganhando reconhecimento no âmbito do delineamento de uma imagem de identidade cultural no território. Dentre eles, podemos listar o licor de cacau, o mel de cacau, o e a geléia da polpa do cacau, com destaque para os tabletes de cacau e amêndoas torradas com açúcar orgânico – doces artesanais, desenvolvidos por alguns moradores do Rio do Engenho.

No distrito, vivem pessoas cujo modo de vida é orientado pelos conhecimentos tradicionais; uma localidade em que os mais velhos são responsáveis por transmitir, pela tradição oral, seus saberes e fazeres. Nesse entendimento, existe uma memória compartilhada por diversos grupos de moradores, e é o conteúdo dessas memórias que compõe os significados do cotidiano. Portanto, o cotidiano constitui-se como lugar no qual as pessoas “produzem práticas culturais próprias, com isso, transformam o conteúdo cultural” (CERTEAU, 1998, p.45)

O processo histórico do Rio do Engenho e do seu entorno resultou da hibridação das etnias indígena (Tupiniquim e Aimoré), africana<sup>5</sup> e portuguesa. A partir dessas etnias se constituíram as práticas simbólicas, reunindo num mesmo espaço sujeitos, culturas e

---

<sup>5</sup> Ver livro MARCIS, Therezinha. **Viagem ao Engenho de Santana**. Ilhéus: Editus, 2000.

costumes diferentes, instituindo modos de vida particulares. Desse processo histórico que os sujeitos constituíram no distrito, as narrativas cotidianas emergem como um lugar onde as práticas simbólicas podem ser observadas de forma mais aguda; lugar de história, experiências coletivas e de construção do passado, portanto, *lugar de memória*.

No contexto do distrito rural, ainda é comum a figura do curandeiro, como o único capaz de curar determinados males para os quais a ciência não oferece intervenção. Cascudo (2000, p. 270) define-o como: “sabedor de segredos para dirigir e tornar alguém invulnerável usando apenas a força de formas oracionais”. Na narrativa para *vento caído e quebrante*, há símbolo dos elementos do catolicismo (pai nosso, ladainha, ave-maria e salve maria), do candomblé (as folhas usadas durante a benção são consagradas a Ossaim – deus da folha e das ervas), e dos índios caboclos<sup>6</sup> – conhecedores da medicina local. Portanto, essa narrativa apresenta traços de uma *hibridização cultural*. Claramente, aspectos da cultura portuguesa aparecem fundidos com a cultura africana e indígena.

[ com o ramo verde na mão, D. Tereza diz:]

*Reza pra vento caído e quebrante*

*Deus quando no mundo andô todo mal ele curô, espiela e arca levantô. Eu levanto a espiela de [diz o nome da pessoa] pelo vosso divino amor.*

[ Reza em voz baixa outra oração que não pode ser transcrita, e depois diz;]

*Reza dois Padre-nosso e oferece a deus da mata e os cabocos.*

(Tereza, entrevista concedida em 08 de dezembro de 2013)

O curandeiro adquire forças porque sua cura é uma influência dos caboclos da floresta. É ele que expulsa o espírito e as doenças; liberta a alma e torna são o corpo das feridas, dos quebrantos, dos ventos caídos, do mal olhado, frieiras e peito aberto. Assim, o curandeiro é coautor da intervenção.

Esse ofício de Tereza é dom concedido por Deus:

*Foi num sonho que eu recebi o comunicado, sabia? Eu dormia e*

*E a voz me chamava... Falarum pra mim no sonho... Mas eu falei... Mas como eu posso ajudar? Aí a voz falô a oração no sonho [faz uma pausa de uns cinco minutos, como se quisesse lembrar de outros detalhes, e diz:]*

*Eu aprendi assim. Eu tenho essa obrigação até o fim da vida*

*Eu num sei explicar, porque não é ensinado por pessoa, vem do dom da pessoa [...] ninguém sabe essa oração. Meu pai nun sabia.*

---

<sup>6</sup> “Os caboclos são os espíritos donos da terra e representam os índios que aqui viviam antes da chegada dos brancos e negros” (SILVA, 1994,p.57)

*Já ajudei muita gente aqui, no repartimento, na tranquilidade, esse povo todo vem aqui pra mim rezá.[...]*

[ depois de um tempo em silêncio, D. Tereza diz:]

*Inda tenho muita história prá conta.*

(Tereza, entrevista concedida em 08 de dezembro de 2013)

Depois da reza, D. Tereza afirma que não basta ela ter fé no ato reza, mas que tal sentimento deve estar presente naquele que recebe a benção. A afirmação da curandeira ratifica o *caráter mágico do ato simbólico*, expresso por Lévi-Strauss (1975), que diz que a eficácia da magia implica na crença da magia. Os curandeiros falam sobre a melhora na qualidade da saúde daqueles que atendem; os ajudados narram acontecimentos que ratificam a competência do atendente e, inclusive na comunidade, as pessoas se reconhecem, indicando os cuidados possíveis e atestando a idoneidade de quem os pratica.

A narrativa de D. Tereza delineia um retrato histórico-cultural de um povo e vincula o passado ao presente. O passado ecoa na evocação das lembranças do outro e o presente se revela na natureza criadora da curandeira, que narra os acontecimentos, repassando um momento vivenciado por ela. Ao repassar o seu passado, Tereza comprova que a memória oral é lugar de construção da identidade cultural. Na narrativa da curandeira, a *performance* foi um instrumento essencial para contar sobre seu dom; as mudanças tonais da voz, o olhar dirigido ao ouvinte, as expressões faciais pontuando cada momento significativo e os movimentos das mãos, conferiam autoridade ao seu discurso.

## **2 A arte de narrar**

A arte de narrar histórias, causos e acontecimentos requer não apenas o saber narrar, mas o como narrar. Os gestos, as expressões, os olhares furtivos, as mudanças rítmicas e tonais da voz são alguns dos muitos recursos de que se vale o *depositário da memória* para dar sentido e significado ao que se narra. Dessa maneira, pode-se dizer que o relato oral é constituído no momento da *performance* “momento em que a mensagem poética é transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 1993, p 295).



São histórias em que os narradores são as personagens principais, testemunhas ou ouvintes dos episódios narrados, conforme podemos observar no relato da Senhora Luzia, moradora do Rio do Engenho há 40 anos.

*Meu pai era pescador. Criou nois tudo (oito filhos) pescando. Era uma época de muita fartura [ no semblante uma expressão de felicidade].*

*O rio era limpo dava muito peixe... [ D. Luzia aponta para o rio]. a gente bebia agua, lavava ropa... era muito bom!*

*Meu pai dizia que aqueles que respeitavam as águas pescavam muito peixe, mas o que não respeitava ela, [a Mãe D'Água], enganava. A Mãe D'água aparecia muito aqui, era bonitona, cabelos aqui ó [mão a cintura para indicar o tamanho dos cabelos da Mãe D'Água] ela aparecia sentada na pedra, cantava uma cantiga bunita. Muitos pescador já se afogaram porque foram atrás desse canto...é verdade!*

*Hoje ela num aparece mais não...[balança a cabeça e faz alguns minutos de silêncio] num sei porquê[...]*

*Ele contava que aparecia muitas almas nesse Rio do Engenho. E num era mentira, não. Aqui teve muito sangue derramado dos escravo... de noite, quando estava no rio pescando, ele e finado Zezinho (que Deus o tenha) cansava de ver uma mulher de branco sentada chorando; ouvia assobios, gemidos, via muita visagem... os escravos sofreram muito aqui. Ai ele rezava o creiu em Deus padi, é uma oração muito forti! Crei em Deus padi todo poderoso, craidor...e assim ia.*

*E rezava ave-maria para alma dos escravos*

[nesse momento, D. Luzia faz o sinal da cruz, e levanta o olhar para o céu, pedindo proteção]. *Ah! A gente todo sábado às 5 da manhã rezava o santo ofício. – também pela almas. Por isso meu pai não tinha medo. A gente é que tinha.*

*Até hoje rezo três ave-maria, toda segunda feira, que é dia das alma.*  
(Luzia Santos, entrevista concedida em 13 de dezembro)

À medida que ia contando os fatos, os sentimentos de D. Luzia oscilavam – alegria, tristeza, saudade. O semblante da narradora, ao contar suas histórias, evoca uma saudade. Os gestos feitos por D. Luzia aparecem como um texto paralelo; para o que a voz não dá conta de narrar “[...] gesto e voz; regulados um pelo outro, asseguram uma harmonia que nos transcende [...] o elo que liga a voz e o gesto é de ordem funcional, resultando de uma finalidade em comum” (ZUMTHOR, 1993, p.48). A palavra então é corporificada. Os braços acompanham o rumo da história e dão o tom da grandeza do evento narrado, as mãos também falam. Todas essas expressões parecem dar vida à *narração performática*<sup>7</sup> de D. Luzia.

<sup>7</sup> Ver o artigo Escrita e Performance na Literatura Moçambicana, de Terezinha Taborda Moreira. [http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas\\_Scripta/Scripta08/Conteudo/N08\\_Parte03\\_art07.pdf](http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta08/Conteudo/N08_Parte03_art07.pdf)

A narradora, ao assumir a responsabilidade de contar histórias, empresta seu corpo e sua expressividade para a realização do texto, que se materializa por meio da *performance*; “voz e gestos, faz a coreografia de suas narrativas. A voz do poeta, viva na garganta, presente e até vibrante no silêncio ruidoso de seus poemas, fala a linguagem do corpo. *Voz é também corpo.*” (MATOS, 2007, p.150) [grifo nosso]. Dessa maneira, o depositário da memória assume a responsabilidade pelo que é dito e como isso é feito. Ele atua como vínculo entre passado (tradição e experiências coletivas) e o momento presente:

desde que é vocalizado, todo objeto ganha para um sujeito, ao menos parcialmente, estatuto de símbolo. O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda “argumentação” suspensa. Esta atenção se torna, no tempo de uma escuta, seu lugar, fora da língua, fora do corpo. (ZUMTHOR, 2010, p.15-16)

Em muitas ocasiões, ao presenciar as *narrativas performáticas* dos moradores do rio do Engenho, tivemos a sensação de sermos levadas para um lugar fora do espaço da casa, adentramos no universo das histórias. Isso demonstra o *status* simbólico que tem a voz em *performance*.

Esse modo particular de narrar adotado pelo *narrador performático* é responsável por um movimento regular que caracteriza a narração

Esse movimento pode ser percebido na musicalidade da linguagem; na entonação de palavras e frases, exclamações e interrogações; na encenação que o narrador faz das vozes de suas personagens. Tais formas de movimento emprestam à narração um ritmo que lhe será próprio. O ritmo é objetificado pelo narrador figurado na escrita, mais do que por suas palavras, embora sejam as palavras que sugiram os movimentos do corpo, pelo efeito icônico que provocam. O corpo figurado do narrador, ao realizar os movimentos, revela-nos, através de determinados gestos, a estrutura e a textura das imagens verbalmente evocadas. (MOREIRA, 2000, p. 167)

No relato de D. Luzia, essa *narração performática* acontece mediada também pela rememoração, que combina tempos e vozes distintas na enunciação, no corpo em presença desse *depositário da memória*. Desse modo, a memória funciona como uma espécie de operadora das relações dialógicas, das temporalidades diversas, permitindo

aos narradores inscreverem, na enunciação, esse mosaico de vozes e essa série de gestos.

Tal relato é totalmente dialógico e plurivocal, pois ela enuncia palavras suas e menciona palavras de outros. Assim, o texto oral se articula a partir da figuração da voz em sua historicidade, ou seja, na relação de trânsito que a voz estabelece. Diálogo em ato, e ato de diálogo, o texto encena a vocalidade (ZUMTHOR, 1993, p. 161) em seu sentido de abertura para o mundo, para a vida. A elocução vocalizada do narrador configura o que Paul Zumthor nomeia de *gestus*<sup>8</sup>, que se refere a um comportamento corporal num todo, compreendendo risos, lágrimas, espasmos, um comportamento que constitui um fator necessário da *performance poética* (ZUMTHOR, 1993)

Na reflexão sobre a narrativa, percebe-se que D. Luzia atesta a veridicidade do fenômeno sobrenatural, além de revelar seu conhecimento sobre as suas experiências e as de seu pai com as visagens. Seu discurso vai tecendo os fios da narrativa, ao tempo que apresenta elementos para o entendimento delas. Entre eles, é o tempo noturno como significado de um momento próprio para as aparições das visagens. Essa narrativa revela também o quanto a atividade da pesca tornou-se uma alternativa econômica para população do distrito, além de ser reforço à alimentação das famílias.

Para Chartier (1990), podemos compreender que as maneiras de perceber a realidade social não são discursos neutros; determinam estratégias e práticas que tendem a estabelecer autoridade, além de justificarem, para os indivíduos, suas escolhas e condutas. Nesse caso, as criaturas incorporadas na tradição oral do Rio do Engenho estabelecem entre suas inúmeras funções, maneiras de moldar certos padrões de caráter, a constituição e a reafirmação de valores e ética, além de viabilizar um conjunto de histórias comunicativas para a vida em sociedade. Partindo dessa premissa, pode-se dizer que, na transmissão de boca a ouvido, repassam-se valores responsáveis pela estrutura social e pela tradição de um povo. Assim, as narrativas orais constituem-se em instrumento de expressão identitária. Nesse entendimento, a memória é “um elemento essencial da construção identitária” (LE GOFF, 1992, p. 24).

---

<sup>8</sup> Segundo Moreira (2011) o *gestus* transforma a narrativa em *performance*, materializando, em letra escrita, a performance oral dos contadores de histórias.

Nas narrativas que trilham pelos caminhos da memória, é comum as histórias se darem em razão de “fatos que assumem tamanho relevo para a pessoa que ouve que ela passa a contá-los como se os tivesse vivido” (POLLACK, 1992, p.200).

Eu ainda escuto falar muito em lobisoni nessas bandas, até hoje; tinha um homem aqui no Santo Antônio que virava. Ele mexia nas filhas, cê sabe, né?, num pode pai e filha. Aí virava lobisoni... sempre na quaresma e no Natal ele aparecia e ficava rondando as fazendas do Rio do Engenho. É verdade! [balança a cabeça].

Olha como fico arrupiada! Meu marido viu, correu atrás dele, mas não conseguiu pegar. No outro dia ele viu o capim todo amassado das pisadas do lobisoni...

[ Dona Maria descreve como era o lobisomem]

O lobisoni era alto, cabeludo, tinha o pé grande, cheiro de enxofre. Aqui, no Rio do Engenho, ele aparece sempre, pergunta à Maria [senhora que estava sentada ao lado dela, no momento da entrevista].

Graças a Deus eu nunca vi.

(Maria Batista dos Santos, entrevista concedida em 13 de dezembro de 2013)

Nessa narrativa, o corpo participa do ato do dizer. A voz firme de D. Maria é realçada com o olhar penetrante no ouvinte e os meneios da cabeça, que promovem a persuasão. Durante a entrevista, Dona Maria aponta o conhecimento de seres fantásticos no Rio do Engenho sobre os quais já ouviu falar através das narrativas contadas pelos mais antigos. De acordo com Cascudo (2002), a metamorfose em lobisomem é constituinte do mito universal que chegou ao Brasil na memória do colonizador, decorrente da cultura ibérica, na qual virar lobo significava um castigo por alguma ofensa moral grave, como a relação libidinosa entre parentes consanguíneos. O incesto simboliza a natureza animal do ser humano, seu impedimento explica a relação entre a natureza e a sociabilidade. Violar esse princípio social determina outra ordem numa outra dimensão, a punição por meio da transformação em *bicho* - lobisomem. Desse modo, os fatos selecionados pela memória e narrados trazem consigo leituras e versões de mundo.

Na descrição das características do lobisomem, D. Maria apresenta detalhes minuciosos; acaba revivendo a história vivida e contada pelo seu marido. O odor da criatura evidencia o contato do marido de D. Maria com o lobisomem. Assim, o cheiro de enxofre atesta a existência do ser encantado. No momento da sua *performance*, ela enaltece não somente as suas experiências de ouvinte, mas também a de terceiros –

nesse caso, a do seu marido. Para evidenciar a veracidade nesse fato, D. Maria conta com o testemunho de Maria, sua vizinha “ *É verdade, ele aparece sempre aqui, principalmente nas noites de lua cheia. Nas casa de farinha , se tiver farinha torrada ele come muito*” (Maria Silva, entrevista concedida em 13 de dezembro de 2013).

Nesses relatos, os *depositários* deixam evidente, em suas *performances*, a preocupação com a veracidade das narrativas. A *performance* se dá pela interação de uma série de elementos, é a constituição de uma cena, cujo centro é o corpo e a voz: “a *performance* é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe” (ZUMTHOR, 2005, p.69). Há necessidade de persuadir, de explicar a verdade dos fatos, ainda que as narrativas apresentem personagens e situações fantásticas. O *testemunho* é um elemento importante na relação entre o imaginário e a verdade, torna-se o componente essencial para atestar fidelidade aos acontecimentos. Para o narrador, “o que importa é a realidade, a verdade das ações narradas; função parecida com a que na Idade-Média tiveram gêneros literários tais como o *exemplum* e a parábola [...]” (LEMAIRE, 2002, p. 110).

Nesse sentido, o patrimônio imaterial – o conteúdo da narrativa - e a memória oral não abordam a totalidade do passado, mas os fragmentos escolhidos e ressignificados pelo presente. Dessa maneira, a memória “gira em torno da relação passado-presente, e envolve um processo contínuo de reconstrução e transformação das experiências lembradas” (THOMSON, 1997, p. 57). Além de tal característica, a memória oral também possui um caráter ficcional que, de certa forma, colabora para essa não totalidade. “Quando acreditamos evocar o passado há noventa e nove por cento de reconstrução e um por cento de evocação verdadeira” (HALBWACHS, 2006, p.43).

Nesse caso, é impossível uma lembrança que reproduza precisamente um fato ocorrido. Partindo desse pressuposto, pode-se dizer que, para o *depositário da memória*, a sua história não é mito, nem lenda, é a sua verdade; isso porque o que se narra se mistura com a sua própria experiência de vida. Esse modo de representação da realidade faz com que os depoentes difundam o lugar de uma conexão das narrativas onde são, ao mesmo tempo, leitores e coautores de produção de sentidos e significados.

Para Alcoforado (2008), estão associados à voz do narrador, vários aspectos translinguísticos, específicos do discurso oral, como os gestos, dicção entonacional, mímica facial, expressão corporal e o próprio estímulo da plateia, que não reduz a transmissão da mensagem exclusivamente à ação específica da voz. São expressões não verbais, que imprimem mais força, vigor e realismo ao texto.

Observar a expressão tranquila da rezadeira Maria da Glória e o seu olhar fixo para o horizonte, ao narrar as suas histórias de vida, é poder assistir a um espetáculo. O olhar da rezadeira revela os gestos de leitura do mundo. A doçura de sua voz encanta o ouvinte, que permanece atento a todos os detalhes da narrativa; A mudança no timbre da voz, sublinha certos momentos da narrativa que nos leva a adentrar na veracidade da narrativas :

Aprendi a rezar as pessoa com minha vó e minha mãe – elas que me ensinarum. Antes dela partir ela me ensinou. Eu ainda num ensinei a ninguém...só posso ensiná a alguma pessoa se me sentí fraca (foi isso que minha vó ensinô)

Já rezei muitas crianças. Eu num tinha sussego, não. Era dia e noite, até domingo o povo querendo reza. Era o meu ofício. Hoje eu quase num rezo mais, [a rezadeira faz uma pausa] às vezes um chega e pede: “D. Maria da Glória reza aqui. Aí eu rezo um pra tirar quebranto, mau olhado, bruxarias, essas coisas de esprito desgraçado... As pessoas num acredita mais, sabe? [os olhos ficam marejados de lágrimas]

Todo menino que nascia aqui as mães trazia pra mim rezar...

[depois de um tempo em silêncio, D. Maria diz] Lembrar o que a gente viveu e aprendeu é viver novamente experiências jamais esquecidas.

[...]

Certa vez nasceu uma menina mulher de uma cumade minha, a bichinha era bem bunitinha. Apareceu alguém pra visita a criança. Pois bem, depois que a visita saiu, essa menina choro, choro, choro [uem, uem, uem uem - imita o choro da criança]... isso era mais ou meno dez hora da manhã! Atardinha levaru pra mim. Batero na porta com muita força [olha para porta da frente e imita a batida] pá, pá, pá, pá pá, pá.

Ela ia morrê!

Passei uns chá e rezei, mas disse pra mãe: “Foi a mulher que butou olhado nessa bichinha!” Ficaró assim, né?... Será? Vixe Nossa Senhora Aparecida! Isso tá com muitos ano, mas nunca esqueci, esse menina tá é moça, mulher de filhos [expressão de alegria]

(Maria de Glória Silva, entrevista concedida em 17 de dezembro de 2013)

Ao organizar os fragmentos de sua história de vida em texto a ser transmitido oralmente, D. Maria, revisita seu passado por meio do exercício da recriação deste pela narrativa; e projeta expectativas sobre dois aspectos: sociedade e saúde. Sua narrativa biográfica e memorialista é a sua forma pessoal de agir sobre o mundo. Daí a

perspectiva dialética da memória, ao mesmo tempo em que molda a identidade é moldada por ela.

A linguagem performática utilizada por Maria da Glória é um recurso usado por ela para assegurar ao público-ouvinte o caráter verossímil. Em nome da verossimilhança<sup>9</sup>, os depositários buscam no ato de narrar histórias do universo fantasioso um artifício interessante para atrair e ganhar aceitação diante dos seus receptores. A *performance* utilizada pelo contadores de histórias garante a verossimilhança quando o seu receptor se identifica com os fatos relatados, a ponto de estabelecer um determinado vínculo com a realidade do texto. O jogo performático possibilita ao narrador a impressão de que ele está contando algo que se desenrolou naquele momento e ainda não está inteiramente determinado, ou seja, torna os acontecimentos presentes, assim como o faz a arte dramática. Zumthor destaca a importância da presença de alguém para ouvir o que se conta. A *performance* se processa pelo diálogo, ainda que a palavra esteja apenas com um único participante. Observa que “a comunicação oral não pode ser monólogo puro: ela requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso. Eis por que o verbo poético exige o calor do contato” (1993, p.222).

Outro recurso utilizado por D. Maria da Glória são as onomatopeias – suporte da *performance*. O narrador de história prende a atenção da plateia, com as correspondências imitativas - (*uem, uem, uem uem - imita o choro da criança*)...*Batero na porta com muita força (olha para porta da frente e imita a batida: pá, pá, pá, pá pá, pá)* ; ainda cria situações em que o ouvinte é levado para o momento da ação, isto é, consegue passar de maneira convincente a “carga emotiva que está por trás dos gestos da personagem, dando a ideia aproximada da dramaticidade da cena” (ALCOFORADO, 2008,p.4). Assim, a onomatopeia é mais um recurso do narrador para conferir ao seu discurso validade.

Partindo do conteúdo do relato apresentado, destaca-se também a importância da memória para o ato do narrar.

---

<sup>9</sup> Entender esse conceito de semelhante à verdade é fundamental para o estudo da literatura e das artes em geral. A Poética de Aristóteles apresenta, que, "pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade" (Aristóteles, 1984, p. 451, cap. IX).

[A] *Memória das vozes* pretende ser uma ajuda à compreensão destas vozes que vêm do passado e continuam vivas no presente, *vozes poéticas* e cantadas, ou “traduzidas” para a escrita quando a simples memória enfraquece e se revela insuficiente para conservar a riqueza do patrimônio poético. (MUZARTE-FONSECA, 2006, p. 15).

Assim sendo, o ato de narrar constitui a materialização da memória. A memória, como um componente constituinte do sentimento de identidade, é uma espécie de guardiã da integridade de cada grupo social, que garante a sobrevivência de fatos que marcaram um tempo e garante a partilha desses acontecimentos entre indivíduos de um grupo social. “A recordação do passado é necessária para afirmar a própria identidade, tanto individual como de grupo. Um e outro também se definem, evidentemente, por sua vontade no presente e seus projetos de futuro” (TODOROV, 2002, p. 199). Assim sendo, a memória reforça os sentimentos de pertença e adesão afetiva ao grupo, contribuindo para coesão social.

A memória reúne a um só tempo aquilo que os olhos viram e os ouvidos ouviram; ou aquilo que os olhos não viram, mas os ouvidos ouviram, mas que se torna presente e visível através da *performance* do contador. A memória é sempre uma construção feita no presente a partir de vivências ocorridas no passado. A memória é a força que recria os fatos, os quais se atualizam através das narrativas. Para Zumthor (1998), a realização vocal performática está carregada de significação que vai além da comunicação linguística. Através da realização vocal, desempenhada nas *práticas sociais e cotidianas* dos povos, a *voz poética* conseguiu permanecer nas formas de representação cultural da comunidade do Rio do Engenho.

Assim sendo, pelo ato de narrar as histórias, os grupos sociais vão perpetuando a própria cultura, suas trajetórias pessoais e suas visões de mundo. Esse material simbólico constitui teias de significações e de marcadores identitários de um povo cujas narrativas podem ser pensadas como *lugares de memória*. De acordo com Pierre Nora (1993), os *lugares de memória* são identificados como espaços carregados de conteúdo simbólico e de referências culturais.

Desse modo, um *lugar de memória* é um núcleo significativo, tanto material como imaterial, e de larga permanência através das gerações, para a memória e as identidades coletivas. Este núcleo se caracteriza por uma carga simbólica, portadora de referências às identidades culturais; está enraizado nas convenções, nos costumes, nas



manifestações culturais e se modifica na medida em que mudam as maneiras de concepção, aprovação, uso e tradição. Os lugares de memória são estabilizadores da memória coletiva.

Assim, o conceito de *lugar de memória* transcende os bens culturais edificados considerados excepcionais e vinculados a uma historiografia tradicional, aproxima-se, portanto do conceito de *referência cultural* (IPHAN,2000), na medida em que nele inserem-se as expressões orais, práticas e manifestações culturais que representam a trajetória de uma comunidade. São lugares evocadores da historicidade e do desenvolvimento comunitário, em suas várias dimensões, onde se descortinam vozes, silêncios, experiências, que eternizaram gerações e permanecem vivos nas subjetividades e nas práticas cotidianas.

Nesse sentido, pode-se dizer que a narrativa oral é lugar de memória, de construção e atualização do passado, e funciona como suporte da memória coletiva e da identidade social. Elas representam lugares de vivências coletivas e de atualização principais simbologias, rituais e práticas cotidianas que identificam uma comunidade com o seu patrimônio cultural. As narrativas do Rio do Engenho enquanto lugares de memórias seguem o movimento das águas do Rio Santana, que tem os seus narradores como testemunhas que buscam o cumprimento da sua missão: perpetuar a memória da comunidade, de modo mais verossímil possível.

Os materiais do passado, resultado de juízo de valores, que formam o patrimônio cultural, são artefatos potenciais de memória, em que essa pode se aportar. Para Nora (1993, p.09), "a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto", entretanto é importante sublinhar que "somente a atualização desses traços ou vestígios é que lhes poderá conferir o caráter de documento" (DODEBEI, 2005, p.43), que é a maneira pela qual os materiais de memória se apresentam. A respeito desse fato, Le Goff (1992,p.68), comenta: "o processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação dos vestígios, mas também a releitura desses vestígios" que é a sua atualização.

Assim, a preservação da expressão literária poderá contribuir para a salvaguarda desse bem cultural, além de tornar possível a valorização da antiga capitania hereditária de São Jorge dos Ilhéus.

## Considerações finais

As narrativas orais, sobre as quais aqui falamos, instituem uma das formas de ocupar os tempos livres, comumente no entardecer e à noite, reforçando os laços de confiança entre os membros familiares e da comunidade. Por meio de narrativas, do contar, era/é possível aliviar a dureza do trabalho e ainda transmitir costumes, ensinamentos, padrões para o convívio em sociedade – elementos promotores da coesão social. O narrador é uma pessoa, figura singular para as narrativas orais; sua desenvoltura na arte de narrar se assemelha à agilidade com que manuseia a rede para a pesca ou os utensílios para a lavoura e para a caça. Por isso, podemos chamá-lo de artesão narrador.

Em meio às *teias simbólicas* (GEERTZ, 1989) os *depositários da memória* do Rio do Engenho, com suas narrativas, tornam-se fonte de reconhecimento do passado e da história do presente, já que existe uma coerência entre passado e presente que podem ser percebidas nas práticas cotidianas. Assim, os relatos orais sobre o passado dão suporte a atos de resistência e territorialidade não unicamente em relação ao grupo estudado em referência, como também a outros grupos, que conseguiram preservar as raízes de sua cultura ainda vivas até hoje.

As informações recolhidas pela pesquisa demonstraram que as narrativas orais possibilitam, através da *voz discurso*, a junção de campos de grande relevância tais como o conhecimento acerca do mundo e das coisas, as reminiscências, as conversas cotidianas, a rememoração, a evocação, a forma de vida cotidiana, os hábitos, os usos e costumes. A *palavra vocalizada* (ZUMTHOR, 1993) e as *práticas cotidianas* (CERTEAU, 1998), possibilitam às pessoas participar de um ritual de reconstrução de histórias no qual o homem integrado nesse processo possa se religar ao universo.

Embora seja um mestre do ofício de narrar, a sua voz, mesmo sendo poética, não ecoa no espaço do *discurso disciplinar*. São atores anônimos, que tecem diariamente suas obras, ou narrativas, com os fios das memórias e com uma diversificada riqueza de detalhes, as vidas e memórias de um povo, que comumente se perdem nos desvãos da história. Trazer à tona o *lado submerso do iceberg*, para usar

uma metáfora de Paul Veyne, como as narrativas dos atores anônimos do Rio do Engenho, remete aos desafios presentes e constantes nas discussões da Literatura e da Nova História.

## Referências

- ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. Literatura oral e popular. Boitatá – **Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**. Número especial – ago/dez de 2008b
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**. Lembrança de velhos. 14. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1984.
- CASCUDO, L. da Câmara. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora/MEC, 1998.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- \_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.
- \_\_\_\_\_; GIRARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar**. Tradução Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira**. São Paulo: Unesp, 2002.
- \_\_\_\_\_. **A voz em performance: uma abordagem sincrônica de narrativas e versos da cultura oral pantaneira**. Assis, 2003. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis/ Universidade Estadual Paulista.
- A voz e o sentido**. Poesia oral em sincronia. 2007.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da Memória e outros ensaios**. São Paulo, Ateliê. 2004
- FERREIRA, Jerusa Pires. Cultura é memória. In: **Revista USP**. São Paulo: Edusp, n. 24, dez./fev., 1994/1995, p. 14-20.
- \_\_\_\_\_. Posfácio: A letra e a voz de Paul Zumthor. In: ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires. Companhia das Letras, 1993. p. 287-296.
- FROCHTENGARTEN, Fernando. **A memória oral no mundo contemporâneo**. Estudos Avançados 19 (55), 2005.
- GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- HALBWACCS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- IPHAN. **Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC: Manual de Aplicação**. Brasília: MINC; IPHAN; DID, 2000.
- KHOURY, Yara Aun. **Narrativas orais na investigação da História Social**. Projeto

- História*. São Paulo, n. 22, p. 79-103, jun. 2001, p. 80
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 2ª Edição. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.
- LONDRES, Cecília. Patrimônio e performance: uma relação interessante. In: GARCIA, M. V. C; GUSMÃO, R.; TEIXEIRA, J. G. L. C. (Orgs.) **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004.
- MARCIS, Therezinha. **Viagem ao Engenho de Santana**. Ilhéus: Editus, 2000.
- MOREIRAS, Alberto. A aura do testemunho. In: **A exaustão da diferença; a política dos estúdios culturais latino-americanos**. Trad de Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001. pp. 249 – 282
- MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana**. Estudos Literários. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2000. (Tese, Doutorado em Letras)
- NORA, Pierre. Entre memória e história – a problemática dos lugares. Projeto história: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP**. São Paulo: SP, nº 10, dezembro de 1993.
- POLLAK, M. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca. Escrituras da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira. In: BERND, Zilá e MIGOZZI, Jacques. (orgs.). **Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Memória das Vozes: cantoria, romanceiro e cordel**. Prefácio de Armindo Bião – Tradução de Márcia Pinheiro. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.
- \_\_\_\_\_. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

[Recebido: 30 mar. 14 - Aceito: 04 mai. 14]