

# Ensaio inclinado ao tambor

*Tiganá Santana<sup>1</sup>*

**Resumo:** Este ensaio é um pequeno conjunto de comentários acerca do tambor, sua atuação e relações em comunidades negras em partes da África e da diáspora negra, notadamente, o Brasil. No texto, abordam-se ideias quanto à rítmica, regulação, terapêuticas, variações, aberturas, opacidade e outras vivências ontológicas por meio de interpretações cosmológicas dinamizadas por complexos pensares negros batucados, sonhados e irradiados a partir do continente africano e das águas atlânticas.

**Palavras-chave:** Tambor. Rítmica. Opacidade. Comunidades negras.

## Essay towards the drum

**Abstract:** This essay is a small set of comments about the drum, its performance and relationships in black communities from parts of Africa and the black Diaspora, especially Brazil. In the text, ideas about rhythmic, regulation, therapeutics, variations, openings, opacity and other ontological experiences are approached through cosmological interpretations dynamized by complex black thoughts that are played, dreamed and irradiated from the African continent and Atlantic waters.

**Keywords:** Drum. Rhythmic. Opacity. Black communities.

## Tambor sonhado

Justamente, em contexto de uma pandemia a resultar, em larga medida, da grande clivagem cartesiano-baconiana de uma modernidade euro-ocidental a colocar, de uma vez por todas, pessoas de um lado e natureza do outro, é que me chega ao corpo a presença sonhada do tambor. Chega-me essa presença porque tambor, enquanto entidade negra em comunidade, é, a um só tempo, pessoa e natureza; acontecência e buraco; artifício e substrato orgânico. O tambor que “senta no batuque da minha terra”, conforme enuncia a visitada poética do moçambicano José Craveirinha, é força encantatória de regulação. E ainda no pluriverso *bantu*, a propósito, se bem que desde outras terras que não as moçambicanas, Batsíkama (2019, p.486), a partir de Angola (da sua região norte, especificamente), lembra que *sika*, em língua *kikongo*, é tanto “tocar” (donde *sika ngoma* é “tocar batuque”) quanto “ditar as normas, as leis”. Tocar — e

---

<sup>1</sup> Professor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos (UFBA), músico, poeta e tradutor. [santanatigana@gmail.com](mailto:santanatigana@gmail.com)

principalmente a acepção aprofundada de se tocar tambor — é, desse modo, conceber uma plataforma sobre a qual a variação se incorpora e gera movimentos de engrenagem.

O tambor que sonho como memória e como irrompimento da membrana do instante é, na diáspora afro-brasileira, entidade de cuja cabeça se cuida nos candomblés; entidade que não pode tombar sem que haja solene reação concreta da imaterialidade, que é como vento a deslocar grãos de areia de duna. *Ntu*, cabeça e energia vital, entre os *bantu*, e *Ori*, cabeça e destino, entre os *yoruba*, perfazem, em solo afrodiaspórico, o comportamento de uma força cantante que faz tudo o quanto possível viver, alicerçada na pele do animal compartilhado pelo estômago comum do coletivo, como também na madeira de árvore que caiu na hora certa porque era tempo de sua encantação para virar música. Árvore e animal tombam, entregando-se à ancestralidade protegida pela terra, para que se levante a música-tambor como se deve erguer uma pessoa, segundo a cosmologia *bantu-kongo*, no centro da sua ocupação existencial (*telama mu didi*) e faça toda uma conjuntura se levantar por uma espécie de ressonância simpática. Da perspectiva de outra margem, os *isan*, varetas de grandes árvores em pé, no Culto aos *Egungun* — espíritos ancestralizados —, de presença cosmológica *yoruba*, são reguladores da morte ou fronteiras intransponíveis aos mortos vestidos, a partir da madeira viva, da lembrança da seiva.

O fato é que, na comunidade de que participa o tambor, não é a mestria de quem toca — a sua técnica, diretamente — a responsável pela cinemática das invocações, pensamentos assentados, textualidades móveis dos corpos e ritos manifestos que revestem mistérios. O que produz os acontecimentos complexos são as relações estabelecidas entre *ntu*-pessoa e *ntu*-tambor; *ntu*-tambor e *ntu*-corpo-flutuando-sobre-o-chão; *ntu*-cântico e *ntu*-performance-da-presença. O estabelecimento das plataformas para os acontecimentos transtemporais a reunirem instante e ancestralidade saboreada dá-se porque pessoa toca tambor e tambor toca pessoa... Aas ressonâncias emitem-se do meio, dimensão que não se demarca ou vê propriamente. É de lá que ganham carnalidade a rítmica, fazendo emergir certas estéticas do tempo; trata-se da rítmica como chão que segreda uma relação entre temporalidades, vivências e agências. Já havia dito que o chão-terra segreda ancestrais, forças incorpóreas, já que a cavidade é vestida pela ocupação. No caso do chão-rítmica, há similitudes poéticas fundamentais: todo chão, ainda que movediço, é a última borda experimentada pelo grave dos corpos, ao tempo em que é a primeira oferenda doada pela ausência. É sobre esse tecido que variam, erram e giram as proposições do que vive — com sangue, clorofila, mineral, energia, átomo ou inapreensibilidade. Atentar à dinâmica entre variantes e alicerce poético das narrativas percutidas que deslocam frequências é estar numa determinada hermenêutica do mundo que celebra a pulsão criativa do que se engasta.

O território “escuro, antigo e profundo”, presente no interior do corpo da mulher e de onde floresce, segundo Lorde (2020), a poesia necessária, é como a matéria escura (*piu/ndobe*), que, de acordo com Fu-Kiau (2001), abriga a experiência encoberto-desvelado. É dessa matéria que é feito o espaçotempo entre o tambor e a pessoa, quer seja ela tocadora, dançante ou cantante. Chamo essa geratriz noite sem lua de “mesmo pluriontológico”. “Mesmo”, aqui, devo

explicitar, é discursivamente advindo da assunção de que não há ferramentas para absorção inteligível de algo, ou seja, é a opacidade equivalente a si mesma para a percepção de quem observa ou é outra coisa. Não se trata de um mesmo identitário ou simplesmente reflexivo. Na medida em que seja um sistema, isto é, força autônoma vista de fora (*fu*)<sup>2</sup>, o opaco é o “mesmo” — com “valor de si”, enquanto opacidade, por uma intuição e aproximação, ao que se sabe, externa por parte de quem o faceia sem apreendê-lo — que, a rigor, não estaria numa topografia. O incapturável é sorvido e vivido no meio de diversas comunidades negro-africanas; ele não é frequentado por uma certa forma de conhecer a que determinada perspectiva hegemônica está habituada. É possível conhecê-lo como participação intangível, presença inefável, corpo-ausência. Conhece-se o que é importante. “*Mbungi a kanda va kati kwa nsi ye yulu* — O vão originário da comunidade, no centro, entre a terra e o céu”, diz uma sentença em linguagem proverbial que traduzi da obra de Fu-Kiau (2001). Essa insondabilidade do ausente-presente, numa interpretação das poéticas de *musoni* (lugar da matéria escura e dos ancestrais que participam da condução da vida, conformemente à cosmologia e ao cosmograma *bantu-kongo*), gera sondáveis que vigem — não como início de mecanismos, mas como fonte —, em geral, de forma múltipla. O vão entre pessoa e tambor cria nova pessoa e novo tambor, em relação, para a performance do acontecimento. Numa percepção de mundo em que a coletividade, os sistemas em inter-ação, dispõem de precedência, o que principalmente performa é o acontecimento em tessitura. Duvidemos, pois, nesse contexto, de uma ideia de performatividade calcada num índice onomástico de personagens individuais, ainda que a relação trançada por singularidades e pelo sistêmico, com efeito, seja o *locus* espaçotemporal do acontecimento, da cena, de uma fenomenologia cósmico-criativa (que não postula o clássico cisma entre cultura e natureza).

## Rítmica, regulação e cena

O chão-rítmica instala o radier movente e maleável, e instala, na mesma fundação, a quebra, o inacabamento, o buraco. Certa vez, numa residência artística que fiz em parceria com o dançarino Bernardo Montet, ele disse-me que aprendeu com uma de suas mestras nas epistemologias dançantes caribenhas que os dançares negros que passaram pela desdita da escravatura criaram, também, estéticas que incorporam as quebras, o que parece desequilibrar uma consonância — e tudo se dá ritmicamente. O que indica a queda, a saída harmônica da ambiência rítmica, o recuo-lentidão e a intempestividade do desenho gestual do inesperado (no coração do re-evidenciado), tudo isso resultaria de um confronto com uma história de fraturas ontológicas. Certamente, a interpretação coreográfica de uma horizontalidade do mundo-natureza, enquanto cena de catástrofe, excesso, justeza, surpresa-presença, já perfilava cosmologias negro-africanas várias. Refiro-me, ao retomar o diálogo com Montet, a outros construtos

---

<sup>2</sup> Segundo o poeta e semiótico angolano Abreu Paxé, um *mukongo* com quem conversei exaustivamente, haveria, numa das mais de dez variantes do *kikongo*, uma sutil diferença terminológica entre o sistema experimentado por dentro (*kimpa*) e o sistema observado de fora (*fu*).

abertos que se inauguraram e/ou recombinaaram a partir das águas mortais e férteis do Atlântico. Trata-se já de outro ir-e-não-ir dançado, do istmo que desafirma, de a firmeza desnuda ser irrorada pela pergunta mais desconcertante do que a intimidade não vista; ou, ainda, trata-se de “entrar saindo” e “sair entrando”, segundo parte da filosofia da capoeira, considerando-se o caráter abrangente de uma estética de corpo-pensamento que, segundo Mestre Pastinha, “é tudo o que a boca come”. Ao constituir o chão-rítmica está a variedade da variação. Dito de outro modo, varia-se na matéria-prima dos liames formadores dos ritmos, assim como se varia no âmbito das entidades, aparentemente, externas aos ritmos engendrados na cena projetados por entidades mais correntemente lidas como emissoras de música. O que se relaciona com a rítmica, na perspectiva do tambor, não sendo ele próprio, é variante e é, por outro lado, apreensão rítmica que tem no tambor a variação. A origem da cena, sob o sentimento rítmico, não ratifica linearidades; diferentemente, tem na difusão vinculada, propriamente, a sua cenicidade. Na língua *kikongo*, ritmo é *kumu*, o que pode indicar o seu caráter locativo pela raiz do termo *kuma* (lugar). Ritmo é lugar (*kuma*) da cena porque causa (*kuma*) da cena — e causa é trança. É, precisamente, ao equilíbrio entre as partes constitutivas do acontecimento, o seu encadeamento, que a rítmica dita pelos arcos e círculos do tambor se volta. Eis a terapêutica social e ontológica deste, no sentido de se manter sempre tesa a corda da plurivivencialidade.

De acordo com a pesquisa do antropólogo Janzen (1982), a instituição *Lemba* caracterizou-se por ser um importante culto ou “tambor de aflição” que lidava com cura (em amplo sentido), casamento, questões comerciais e diplomáticas, entre outras atribuições de vulto. Se se prestar atenção às terapêuticas experienciadas a partir do “tambor de aflição”, verificar-se-ão o alcance e o significado nodal da presença estruturante do tambor, por exemplo, na África Equatorial, a partir da atuação da referida instituição, que se dá a conhecer, pelo menos, desde cerca de 1650, embora Fu-Kiau (1978) afirme ser muito difícil atribuir à sua origem um período específico. Observe-se que a perseguição colonial, oficialmente, extinguiu a instituição *Lemba* em 1930, contudo há pessoas *kongo* que reivindicam a sua existência atual. Pensar o tambor como presentificação (e não como re-presentação) de cura, no que concerne a toda uma estruturação social, ratifica-lhe o lugar, conforme trajeto analítico até aqui, de força equilibrante, já que a ideia de cura ou de dissolução de “aflição” associa-se à de equilíbrio entre partes constitutivas de uma teia ontológica. No filme “Tempo Zawose”, de 2019, uma parte das narrativas em torno de uma família musical ligada às tradições Gogo, de linhagem *bantu*, na Tanzânia, dedica-se a evidenciar a função terapêutica da música que lhes veicula a existência. “Fazer *mdwo*” é, justamente, levar a cura às pessoas pelo toque, por exemplo, da ilimba ou dos tambores. Ao longo do filme, a música é, frequentemente, lida como medicina. A rítmica e o lugar das variações são, também, as conduções de pensamento relacionadas a se ligar ao chão e ao mesmo tempo expandir-se.

Na esfera afro-brasileira *bantu* traçada pelos Congados, “ritos de aflição e religação”, segundo Martins (2003, p.70-71), o tambor, de acordo com a lembrança da pensadora, tem lugar de fundação quanto à “narrativa de origem, que narra a retirada da imagem de N.S.do Rosário das águas”:

Na época da escravidão uma imagem de Nossa Senhora do Rosário apareceu no mar. Os escravos viram a santa nas águas, com uma coroa cujo brilho ofuscava o sol. Eles chamaram o senhor da fazenda e lhe pediram que os deixasse retirar a senhora das águas. O fazendeiro não permitiu, mas lhes ordenou que construíssem uma capela para ela e a enfeitassem muito. Depois de construída a capela, o *sinhô*<sup>3</sup> reuniu seus pares brancos, retiraram a imagem do mar e a colocaram em um altar. No dia seguinte, a capela estava vazia e a santa boiava de novo nas águas. Após várias tentativas frustradas de manter a divindade na capela, o branco permitiu que os escravos tentassem resgatá-la. Os primeiros escravos que se dirigiram ao mar eram um grupo de Congo. Eles se enfeitaram de cores vistosas e, com suas danças ligeiras, tentaram cativar a santa. Ela achou seus cânticos e danças muito bonitos, ergueu-se das águas, mas não os acompanhou. Os escravos mais velhos, então, muito pobres, foram às matas, cortaram madeira, fizeram três tambores com os troncos das árvores, os candombes sagrados, e os recobriram com folhas de inhame. Reuniram o grupo e, cantando e dançando, entraram nas águas. Com seu ritmo sincopado, surdo, com sua dança telúrica e cânticos de fortes timbres africanos, cativaram a santa que se sentou em um de seus tambores e os acompanhou até à capela, onde todos, negros e brancos, cantaram e dançaram para celebrá-la (MARTINS, 2003, p.70-71).

Percebe-se, também, como o ritmo é capaz de imprimir situações e dispõe de potencialidade de realização, de configuração de acontecimento. O tambor, a rítmica, a imagística, as enunciações e frequências, a percepção das águas, as cosmologias afro-catapultadas tornam a Nossa Senhora do Rosário, necessariamente, uma “Senhora Negra”, como dirá a canção do compositor Sérgio Pererê (interpretada pela cantora Fabiana Cozza), “rainha desse povo *bantu*”. Quanto a isso, infiro haver um pendor, no que tange a determinadas filosofias *bantu*, à outridade, sem que se perca, simultaneamente, uma mesmidade referencial (dinâmica). O vão apresentado pelo “mesmo pluriontológico” encarna, desde a mesma origem em relação, florescimentos em variedade. As águas, portanto, além de forças-*simbi* que advêm das grafias do pensar *kongo*, podem abrigar, no seu conjunto ancestral presente, a Nossa Senhora, assumindo-se sobre ela uma visada filosófica que já existia antes desse devir-outro.

Por outro lado, nas cerimônias públicas dos candomblés, em que os três tambores, numa construção modelar negra no Brasil, dançam suas narrativas onduladas com as bocas reverentes ao chão, morada dos ancestrais, a rítmica instaurada na cena é o substrato (igualmente complexo) da cena. Estabelecem-se as leis das circunstâncias a que se refere o acontecimento. E como tudo o que vive, as leis mudam, desfazem-se nas transições de proscênio, cenário e cena. As paisagens definitivamente não são as suas fotografias, que congelam suas faces em longa duração. O acontecimento transmuta-se ao se dar no átimo e quando se torna ressonância apontada para além do instante justo. As precipitações provocadas pelo tambor são as vagas que indicam rotas de vivência; são como se nasce-morre. Dizem-nos os versos de Solano Trindade, no que tange a esse tambor tão experienciado no Brasil, o atabaque:

---

<sup>3</sup> Grifo da autora.

*Velho atabaque  
madeira de lei  
couro de animais  
mãos negras lhe batem  
e o seu choro é música  
e com sua música  
dançam os homens  
inspirados de luxúria  
e procriação  
Velho atabaque  
gerador de humanidade...  
(Trindade, 2008)*

E ainda, Carlos Marighella, no seu “Canto para atabaque”, reproduz uma sonância a nos re-informar sobre a linguagem própria de uma força que concebe e inaugura narrativas que nos podem atravessar diretamente os corpos: “Ei bum! Qui bum-rum! Qui bum-rum! Bum! Bumba!”. A linguagem do tambor é uma interpretação humana da “tamboridade”, no entanto é preciso deixar aberto o espaço existencial próprio do tambor enquanto entidade; espaço não percorrido pelo que não seja tambor, ao tempo em que o próprio tambor-da-gente e a gente-do-tambor fazem-se um ao outro. Reporto-me, assim, ao poema “Boca também toca tambor”, de Ricardo Aleixo, e, ainda mais, à sua performance “Modelos vivos movidos a moedas”<sup>4</sup>, em que há a presença do título-rito do referido poema, estendendo-se o pano da rítmica por meio da repetição complexificada e com ênfases enunciativas variadas dessa potente asserção poética, “Boca também toca tambor”. As variações são da ordem do dizer-no-ritmo e de atos intelecto-gestuais apresentados no corpo, por parte do poeta, bem como das imagens fílmicas que dançam na performance. É, certamente, o poema sambado que Naná Vasconcelos não compôs porque coube a Aleixo (2010, 2013) fazê-lo.

Em muitos candomblés, os atabaques são dedicados às principais forças cultivadas no interior (e, não raro, regentes espirituais) dos seus territórios, pelo que condensam a presentificação dessas forças. Note-se que não rumo a uma ideia de re-presentação, mas à concepção de que as presenças pluriontológicas se manifestam por meio de variadas morfologias e dimensões de fisicidade. O “tambor de aflição”, consoante aludido, não simboliza toda uma instituição de pensamento e regulação; ele é parte primordial desse pensar. Algo que se aproxima do significado dos assentamentos, na afrodiáspora, de forças denominadas *n’kisi*, orixá ou vodum, na realidade brasileira, em que estes (os assentamentos) não re-presentam tais forças, mas são elas em termos de presença. São forças que, simultaneamente, são outras entidades distintas dos assentamentos. O tambor é um assentamento que dialoga, pluriontologicamente, com o que não é o seu conteúdo-forma, mas compartilha o seu *ntu*, enquanto funcionamento vigente no que vive. Não se reconheceria uma substância ontológica unitária da qual partem formas distintas, mas um viver em operação relacional que se manifesta múltiplo e diverso.

---

<sup>4</sup> Tal performance pode ser vista no canal do artista no *YouTube*.

## Sonho tamborilado

A ideia musical de “síncope”, sobretudo baseada em tambores, para uma certa relação de construção de pensamento-linguagem irradiada a partir de territórios cosmológicos africanos, parece-me ser mais instigante na análise quanto a “culturas de síncope”, conforme conceitua Luiz Antônio Simas, do que sob a descrição propriamente musical. A proposta de deslocamentos, em termos rítmicos, tendo como base acentos métricos compartimentados em tempo forte e tempo fraco, parece levar a um binarismo a que a ampliação, no que concerne às “culturas de síncope”, parece se contrapor, haja vista, para a última conceituação, as extremidades não soarem como balizas opostas dentro de cujos limites a vida se dá. Neste caso, aliás, as culturas que se cruzam parecem morar no “cruzo”, com a sua complexidade, sem que haja, exatamente, tempo forte e tempo fraco, o que indica que não se trata de um jogo com peças sempre destacáveis e que tomam partido de fontes unitárias. Simas (2012) refere-se, diretamente, a expressões culturais afro-brasileiras desde o Rio de Janeiro. Eu diria que engessar o tecido da rítmica no conceito de “encurtamento” sugerido pela síncope conduz a um encurtamento quanto à proposição filosófico-poética das movimentações intra-sistêmicas dos portos e marés rítmico-constitutivos. Posso até reconhecer tempos — como espaços de ocorrência e fluxo —, entretanto não caberia pensá-los entre fortes e fracos. Eu pensaria em variações que dialogam com eixos em plasticidade apriorística. As variações morfológicas não têm, na base, uma contralocalização antípoda, no que diz respeito a certa apreensão de ser. Em outras palavras, não vejo sentido na manutenção de uma construção analítico-discursiva que considere maior ou menor presença acústica, como presença e ausência do pensado como presença, dado que existem presenças diversas — inclusive, a do vão. Tudo se interrelaciona, no meio, entre corpo de quem toca, cabeça do tambor, eventualmente frequências cantadas por boca de gente, e movimentação eólico-gestual de quem dança (e insere, igualmente, o vão na sua relação com a rítmica, na flotação do seu repertório corporal).

O tambor que sonhei, neste texto, também é, na prática, realização de sonho, na medida em que suas frequências invisíveis traduzem-se em cenas da cena, em moções e *frames*, em entendimento e abismo, em cor aberta, lusco-fusco e transparência. Isso toca ao princípio *bantu-kongo* de “comunicação sensorial” (*ndotolo*), que concede ao sonho, via de regra, o caráter de uma transmutação intersemiótica, se considerarmos os “signos” conjuntos de frequências. Destarte, conjuntos de frequências (com certas características) transformam-se noutros (com outras características). Certas “radiações” chegam às mentes, de maneira que imagens e sensações sejam outros conjuntos semióticos aflorados do contato entre corpos de frequências distintos das morfologias dos corpos (por exemplo, humanos) que recebem e compõem a transmutação de tais frequências. O tambor sonha o acontecimento, isto é, realiza-o, já que sonhar é realizar. E os atabaques cujos toques, segundo Sodré (2017), ancoram filosofias, sonham a continuidade, em dança com a descontinuidade, de todo um mundo possível que nos pode ensinar a perguntar — sem crer em resposta que fixa e asfixia — por acontecimentos que se impõem pelo ainda não dito, apesar da repetição de ritos

que repetem o mistério embalado pelo manifesto e apesar do cotidiano do *aso* em torno do *ilu*: roupa que veste tambor para lembrar-se de que volta em torno de tronco de árvore não se esquece; é inscrição da própria memória estética do tempo; é ritmo que não se estica nem se encurta, pois não é na contraposição dual que mora o samba deslizado, mas na multiplicidade a incluir opacidades. Como se viu, árvore e bicho caem para tambor se erigir. O tambor em pé sustenta o sonho. E o sonho deitado no corpo negro, por estar atravessado lá dentro (para lhe trazer os ajustes), fica imediatamente em pé quando esse corpo tomba. Uma vez esse corpo tombado, qual bicho ou árvore, é a música que lhe rememora a permanência enquanto buraco negro — assim como após a morte/explosão de uma estrela — em torno do qual gravita tudo o que igualmente morrerá um dia. Volto ao poeta Aleixo (2020):

L  
três tambores negros  
semeiam no corpo  
do vento um grito

de guerra e de paz  
que inicie  
pela evocação do Mar

ancestral e se expande  
em meio às dobras do L  
(de Luta e de Liberdade)

que infinda  
o nome sagrado  
daquela a quem Iansã

chama com tanta ternura  
de Minha Irmã  
Marielle

...  
Ricardo Aleixo (2020)

O “L” é a imagem-conceito que nos pode orientar, no que tange ao encontro entre horizontalidade e verticalidade. Luta vertical, no sentido de guerrear para se erguer, e liberdade horizontal de vento (note-se que Iansã é a força-orixá que rege e se torna vento, tanto quanto se liga à morte) cravam-se no corpo que os tambores consagram. E como reza o sonho, consagraram, decerto, o corpo-abrangência de uma Marielle Franco. É somente desse modo que morrer não é findar. A vida toca tambor para a morte dançar e vice-versa... parece ser isso o infinito que o mar batuca.

## Referências bibliográficas

ALEIXO, Ricardo. L. **Revista de la Universidad de México**, n. 864, set. 2020. Disponível em: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/f6499a4f-f6d9-44ad-a8a1-0d116556e05d/tres-tambores-negros-y-parafrasis-de-nicolas-guillen>. Acesso em: 14 set. 2020.

- **Mundo palavreado**. São Paulo: Petrópolis, 2013.
- **Boca também toca tambor**. 2010. (1m33s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=LALA\\_0GbfQg](https://www.youtube.com/watch?v=LALA_0GbfQg). Acesso em: 14 set. 2020.
- BATSÍKAMA, Patrício. Será Mbôngi'a Ñgîndu a escola das ciências políticas no antigo Kôngo?. **Revista TransVersos**, [S.l.], n. 15, p. 478-502, abr. 2019. ISSN 2179-7528. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/42055/29162>>. Acesso em: 14 set. 2020. doi: <https://doi.org/10.12957/transversos.2019.42055>.
- COZZA, Fabiana. **Senhora Negra**. São Paulo: Tratore, 2020. Album. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_helfhifEVk](https://www.youtube.com/watch?v=_helfhifEVk). Acesso em: 10 set. 2020.
- CRAVEIRINHA, José. **Obra completa**. Maputo: Imprensa Universitária, 2000.
- FU-KIAU, K. K. B. **African cosmology of the bantu-kongo: principles of life and living**. 2.ed. Nova Iorque: Athelia Henrietta Press, 2001.
- . Makuku Matatu: les fondements culturels bantu chez les kongo. Manuscrito, 1978.
- JANZEN, John M. **Lemba, 1650-1930: a Drum of Affliction in Africa and the New World**. Nova Iorque, Londres: Garland Publishing, Inc., 1982.
- LORDE, Audre. **Irmã Outsider: ensaios e conferências**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- MARIGHELLA, Carlos. Canto para atabaque. In: SAFATLE, Vladimir (Org.). **Chamamento ao povo brasileiro**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Revista Letras**, n. 26, p. 63-81, jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/issue/view/647/showToc>. Acesso em: 01 set. 2020. doi: <https://doi.org/10.5902/2176148511881>.
- SIMAS, Luiz Antônio. **Tantas páginas belas: histórias da Portela**. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2012.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.
- TEMPO Zawose. Direção: Lwisa Gannibal. 2019. (52m).
- TRINDADE, Solano. **O poeta do povo**. São Paulo: Ediouro, 2008.