

A diáspora negra na poesia performática de Ronald Augusto

Prisca Agustoni de Almeida Pereira*

RESUMO

Nesse artigo são analisados alguns poemas visuais do poeta brasileiro Ronald Augusto a partir de uma perspectiva que visa a recuperação de signos e elementos que remetem ao universo da diáspora negra, evidenciando a maneira como o poeta estabelece pontos de diálogo com diferentes fontes culturais.

Palavras-chave: Diáspora. Poesia contemporânea. Performance.

Nesse artigo realizaremos uma análise de alguns poemas do poeta gaúcho Ronald Augusto, na ênfase dada à recuperação, por parte do autor, no interior da sua obra poética, a elementos decorrentes da diáspora negra. Mas antes de entrar no vivo da questão, é preciso estabelecer algumas linhas de força que norteiam a leitura da obra do citado autor.

Para falarmos sobre a poesia performática de Ronald Augusto, que tem filiação estética com a concepção “verbivocovisual” concretista, podemos estabelecer, de início, um diálogo fértil com a obra do artista plástico Rubem Valentim. Lendo o “Manifesto Ainda Que Tardio” de Rubem Valentim, sobre a visão de mundo que está nos alicerces da sua criação, reparamos que há pontos de convergência entre os propósitos do poeta e os do artista plástico. No “Manifesto”, os propósitos do artista consistem em criar uma “fala” a partir dos instrumentos simbólicos, das ferramentas do Candomblé, ou seja, “uma poética visual brasileira”. Rubem Valentim confessa que tem a impressão de ter criado “uma estrutura totêmica, um ritmo, uma simetria, uma emblemática, uma heráldica, um hieratismo, uma semiótica/semiologia não verbal, visível. Isso tudo partindo das formas vivas da “fala” não verbal do nosso povo” (VALENTIM apud ARAÚJO, 1995, n.p).

Por seu turno, os poemas de Ronald Augusto, principalmente os do livro *Puya* (1992), dialogam com a poesia concreta em função do seu aspecto sintético e da rarefação da sintaxe, assim como pela exploração dos espaços em branco que, pelo seu caráter significante, pedem a participação do leitor que pretende interpretá-los. Estes poemas são enigmáticos na medida em que estão impregnados por elementos (ou indícios) que remetem à cultura afro-brasileira e cuja decodificação desafia a competência do leitor. No entanto, o leitor que se aventurar na interpretação do livro encontrará, pouco a pouco, portas de entrada para uma compreensão das camadas profundas dos textos. Para que esse fato se concretize, é necessário desvendar o repertório léxico-semântico utilizado pelo poeta e que se relaciona ao mundo afro-brasileiro, conforme assinala, no prefácio, o crítico Van Hingo (HINGO apud AUGUSTO, 1992, p. 10):

Embora os poemas não sejam antropomórficos, embora a palavra seja o centro, há um homem que atravessa quase todos os poemas. É o “suspeito negro” ou um negro revoltado e revoltoso, um Sísifo inscrito no inferno dos buanas brancaranos. Às vezes, irado, esse homem abandona a discreta

* Professora da Universidade Federal de Juiz de Fora

posição de terceira pessoa e fala na primeira pessoa [...] Mas a censura principal ainda se dirige aos brancos, à família branca, e ao estado branco.

Vejamos um exemplo de como a palavra atua como centro do processo criativo, e de como ela se converte em portadora de signos relacionados ao universo negro. O poema que abre o livro é emblemático, a esse respeito, por ser enxuto e, ao mesmo tempo, conter inúmeras referências às questões culturais africanas e afrodescendentes, principalmente aquelas relacionadas ao período escravista (AUGUSTO, 1992, p. 13):

Zum zum zum golo logo
Rum rum rum golo louvo

Cá na eira larga ira
Capo um um é pouco

Observamos no poema alguns signos que ajudam a identificar o contexto do período escravista, tais como o “rum”, bebida extraída da cana-de-açúcar, e ao mesmo tempo a “eira”, lugar onde se deixavam as canas recolhidas na lavoura. Além disso, conforme indica Zélia Maria Neves Vaz, no verbete dedicado ao poeta no site Literafro da Universidade Federal de Minas Gerais (www.letras.ufmg.br/literafro), as palavras “golo” e “louvo” podem ser associadas aos cultos afro-brasileiros, uma vez que a bebida (o rum em Cuba, e a cachaça no Brasil) é utilizada nas oferendas aos orixás. No período escravista brasileiro são inúmeros os registros de revoltas de escravos que, em atitudes coletivas ou individuais, colocaram em xeque a autoridade dos grandes fazendeiros e de seus capatazes. Por vezes, a rebeldia se expressava na ação direta de um escravo contra o capataz, braço do opressor. Por isso, o crime costumava ocorrer no próprio local de trabalho, ou seja, nos labirintos da plantação. Ronald Augusto alude de maneira fragmentária a esses eventos, na medida em que “a larga ira” ou a reação do cativo explode no ato de violência (“capo um”) contra o opressor.

No blog mantido pelo próprio Ronald Augusto (www.poesia-pau.zip.net), no qual são divulgados artigos de interesse do poeta, encontramos um depoimento de Haroldo de Campos relativo àquilo que, na sua opinião, define a comunicação poética. Nesse texto o poeta paulista considera alguns dos elementos envolvidos na cena da criação poética e observa que

[...] para o leitor, o poema se apresenta, numa primeira aproximação, como que vertido em língua estranha, mas ao mesmo tempo remotamente familiar [...]. A comunicação poética pressupõe certa dose de intraduzibilidade, dilema que, por outro lado, se resolve no momento em que o leitor-poeta assume a responsabilidade pela co-autoria daquele texto, por meio de um gesto de interpretação livre.

O que nos interessa particularmente, no depoimento acima, é o fato dele descrever com propriedade o fenômeno gerado pelos poemas de Ronald Augusto, que num primeiro momento parecem escritos em “língua estranha”, tão truncada é a sintaxe e tão difícil a identificação de seus conteúdos e referenciais. No entanto, algo familiar se insinua no nível lexical e semântico, quando relacionamos o título do livro ao contexto. De fato, o título antecipa e apresenta o enigma em que se converte o próprio livro, uma vez que não há indicação que nos guie através do seu labirinto de signos. Ao desvelar o significado da palavra “puya”, que remete ao universo afro-cubano e significa “canto de provocação”, torna-se mais explícita a crítica aos

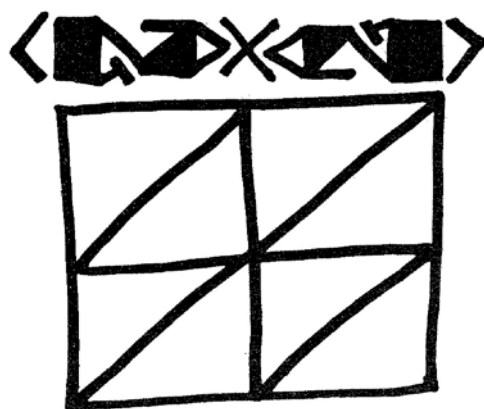
valores vigentes numa sociedade onde o preconceito torna o negro “suspeito” – tal como lemos nesses versos, em que ele é vítima de preconceito: “cinzentos cotovelos canelas num encarne/atocaiado de supetão por fulados caiados/ (muda de duna película calada)/ o suspeito negro aqui [...]” (AUGUSTO, 1992, p.17).

Uma leitura atenta dos poemas revela que a provocação, anunciada no título, atua também no nível da linguagem, motivando a rarefação da sintaxe, os cortes abruptos e uma aparente sensação de que o sentido está em outro lugar. Diante desse recorte estético, não é possível relacionar com precisão os poemas de Ronald Augusto ao projeto concretista, que prezava a objetividade e o uso de um discurso direto. Acreditamos, portanto, que existe um distanciamento entre o trabalho realizado pelo poeta e a filiação concretista do mesmo.

Ronald Augusto constrói, em *Puya*, um universo emblemático, no qual a idéia do desafio está implícita, partindo do próprio título que, se lido desde a perspectiva das religiões afro-brasileiras, nos remete aos “desafios” lançados, como porfia ou provocação, pelos jogadores e pelos candombeiros, isto é, os pontos puxados pelos capitães-*performers* do Jongo e do Candombe. Nesse universo, o ritual é tecido através do canto de desafio que, uma vez enunciado pelo devoto, exige resposta dos demais participantes. Tal resposta é necessária para que a teia dos enunciados sagrados possa se estender, unindo os antepassados e seus descendentes e assegurando os laços de família social (ou de sangue) e de família ritual (ou do sagrado). Da mesma forma, o livro *Puya* lança o desafio, ao qual o leitor responde com respostas múltiplas, isto é, como afirma Haroldo de Campos, assumindo a responsabilidade e o risco da interpretação.

O volume está dividido em cinco partes. Se a segunda tem como título a palavra banto “noma” que, de acordo com o *Dicionário banto* de Nei Lopes, significa “tambor”, a última, intitulada “emere”, remete ao universo iorubá, e significa “criança com poderes sobrenaturais”. Os poemas que integram a segunda parte do livro soam como batidas de tambores, isto é, são curtos, secos e repetidos, estabelecendo uma relação mimética com o ritmo dos instrumentos². No entanto, nos concentraremos na quinta parte, onde se situam quatro poemas visuais. Não é surpresa, dado o título da seção, que estes poemas se inspirem nos orixás, apesar de o livro não oferecer pistas evidentes sobre esses referenciais. Prova desse jogo, ou desafio lançado ao leitor, é a ausência de títulos dos poemas, que reforça o caráter enigmático do livro.

Ronald Augusto rasura a lógica do poema que pretende explicitar o mundo e as sensações criando, assim, um vínculo de empatia com o leitor que espera esse tipo de revelação. Ao contrário disso, o poeta gaúcho expõe para o leitor o problema da relatividade dos significados, instigando-o a construir, mediante uma situação provocadora, os campos de significado importantes para que ele se sinta sujeito no mundo e sujeito diante do próprio poema. Vejamos o poema que, segundo Ronald Augusto, conforme afirmado em correspondência pessoal, se intitula “Xangô” (AUGUSTO, 1992, p. 41):



Este poema se insere no livro de forma enigmática, já que não fornece elementos reveladores da relação entre o título e a imagem. Através de uma observação atenta, e comparando as características de Xangô com a sua representação no poema, é possível vislumbrar convergências entre o título e a imagem. No panteão das divindades iorubás, Xangô é considerado o patrono das religiões dos orixás no Brasil, conforme assinala Reginaldo Prandi (2001, p. 22). Suas características principais se vinculam ao fato de ser o dono do trovão, o conhecedor dos caminhos do poder secular e o governador da justiça. O símbolo característico de Xangô é o duplo machado. Com esses elementos, torna-se possível elaborar uma leitura mais aprofundada da imagem, pois esta reproduz, dentro do quadrado, o desenho de um duplo machado.

Observando o desenho horizontal, reparamos nele elementos que aludem a uma espécie de escrita do nome Xangô. Se partirmos da cruz que está no centro, e virarmos a folha de papel verticalmente, veremos que os signos gráficos parecem reproduzir as letras do alfabeto que compõem a palavra Xangô, considerando que o acento circunflexo sobre o “o” final está virado para fora do desenho. Essa mesma estrutura se repete duas vezes, espelhadas, seja fazendo a leitura de cima para baixo ou de baixo para cima.

A extremada estilização dos signos, inclusive os verbais, que remetem a Xangô não impedem a evidência do fato de que o poeta é um conhecedor dos vários aspectos da cultura afro-brasileira. Os poemas visuais de Ronald Augusto implicam um trabalho prévio de pesquisa e revelam o percurso antropológico realizado pelo autor, que lhe permite criar a partir do contexto cultural afro-brasileiro sem, no entanto, fazer disso um motivo meramente exótico ou um interesse passageiro.

Voltando ao poema, percebe-se que ele consiste numa interpretação pessoal de Xangô, na qual o orixá é transmutado em traços ou signos visuais. Essa síntese de alguns atributos do orixá na poesia visual é uma operação complexa na medida em que apresenta um deslizamento semiótico do verbo para imagem, da fala (campo original do oriki) para o papel. A esse propósito, é válido citar um fragmento do livro de Antônio Risério, *Oriki orixá* (1996), no qual o autor aprofunda a descrição de Xangô, sustentada pela “tradução criativa” de fragmentos de orikis a partir do original, em iorubá:

A dimensão semiótica, extraverbal, é fortemente acentuada em Xangô. Em termos vestuais, a roupa rubra pontilhada de búzios brancos. E gestuais: Xangô é o orixá que fala com o corpo todo [...]. Mas Xangô é também o orixá da palavra e do discurso [...] Esta oratória contundente está assentada num conhecimento íntimo das estruturas lingüísticas e dos jogos de linguagem. É o que nos ensinam os seus orikis [...] Xangô pode entender/ atender qualquer mensagem, venha ela

veiculada em fala plana ou de modo cifrado, críptico. Indo um pouco além, podemos dizer que [...] o orixá é capaz de captar o inteligível tanto quanto o aparentemente ininteligível. Ele desemaranha o código. (RISÉRIO, 1996, p. 32-33).

Esse trecho nos mostra que o trabalho semiótico operado por Augusto a partir de Xangô é particularmente pertinente se pensado como uma das características que definem o orixá. Isso pressupõe, como já dissemos, um embasamento cultural por parte do poeta, que transfigura e sintetiza os elementos do orixá em imagem. O mesmo processo ocorre com o terceiro poema da seqüência, “Ogum” (AUGUSTO, 1992, p. 45):



Também nesse caso, Ronald Augusto compõe um oriki em imagem. Aqui, temos uma dimensão do sagrado que migra da letra para a imagem. Este *Ogum* é representado como imagem, como ícone, havendo uma abstração total das palavras, pois para entendermos a carga semântica que o poema veicula temos à disposição apenas a linguagem visual.

Em vista disso, é válido considerarmos o comentário do crítico Cândido Rolim (2005) sobre a poética de Ronald Augusto. Se, como destaca o crítico, Ronald Augusto experimenta “quase todas as possibilidades da síntese” e através desse procedimento “eleva o significante a um ponto onde o significado se rarefaz”, podemos dizer que com o poema “Ogum” o poeta atinge o nível mais alto de síntese, fazendo uma abstração absoluta da linguagem verbal. Augusto atua no campo no qual a poesia migra do poema-verbo para o poema-escultura, embora sempre sujeito à bidimensionalidade da folha impressa.

A observação minuciosa do poema revela a presença, sempre sintetizada, de alguns instrumentos de trabalho em ferro. De fato, como Ogum é o orixá do ferro e da metalurgia, o campo semântico relativo ao ferro e aos instrumentos forjados neste metal remete às suas características. Não é causal que os escultores brasileiros que trabalham com o ferro tenham uma ligação peculiar com Ogum, conforme indica o depoimento do escultor Jorge dos Anjos:

No material que uso para construir as esculturas, essa ancestralidade (africana) está presente. Quando trabalho com a pedra, tenho comigo Xangô, que é orixá da pedra, vive na pedra. O ferro está ligado a Ogum. Os instrumentos de guerra são todos feitos de ferro e os negros que vieram para o Brasil eram de uma região da África de excelentes ferreiros. Tenho toda uma ligação espiritual, de origem, quando uso esse material. (ANJOS, apud ALEIXO, 2006, p. 25)

O aspecto enigmático do poema se transforma na medida em que desvendamos esses elementos relacionados a Ogum. O leitor, no entanto, precisa conhecer o contexto cultural iorubá para apreender os vários sentidos, que se ocultam e se desdobram nas camadas profundas do poema. Por conta disso, o trabalho de Ronald Augusto representa um nível de experimentalismo e de conceitualismo refinado, que supõe, tanto para ele quanto para o leitor, o reconhecimento desses signos que circulam nas culturas do Atlântico Negro.

A seguir, propomos a leitura de três poemas visuais, ou melhor, “caligramas visuais”, de autoria de Ronald Augusto, não mais pertencentes ao livro *Puya*⁴. Em relação ao seu processo de criação, que toma os caligramas como referência, comenta o próprio Ronald Augusto: “Minha poesia não-verbal se prende ao caligrama como escrita defectiva, ou seja, tento ser um calígrafo ideográfico que descobre na imprecisão da escrita de punho uma pulsão para o desenho, para o visual.” (TOLEDO, 2006). Os caligramas visuais – que formam a suíte “Kanhamo” 1, 2, reproduzida abaixo – realizam aquilo que preconizava o *Plano-piloto para a poesia concreta*, ou seja, atualizam a “coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens” (CAMPOS apud MENDONÇA TELES, 1983, p. 404).



Kanhamo 1



Kanhamo 2

Como podemos observar, o *design* das fontes-letras e o contraste das cores preto e branco das formas triangulares imbricam os fonemas /c/ e /k/. Isso dificulta a identificação das palavras que estão contidas no caligrama. Por outro lado, a escolha das fontes e a maneira como estão distribuídas visualmente compõem flechas ou setas nos poemas, uma característica que estará presente também no próximo poema visual, e que se encontra com frequência nos trabalhos de artistas plásticos que se inspiram no movimento concretista ou neoconcreto, tais como Rubem Valentim e Jorge dos Anjos.

Assim, em “Kanhamo 1” identificamos na imagem a palavra “ka”, cuja área semântica remete às noções espirituais dos egípcios. De fato, para os egíptólogos mais antigos, a palavra expressa “o ser, a pessoa, a individualidade”. Já em “Kanhamo 2”, estão disfarçadas a palavra

“aca”, que significa “cachaça ruim”, e logo em seguida a palavra “aka”, do quimbundo, uma interjeição indicadora de surpresa, espanto. O jogo visual que substituí apenas uma letra (o “k” pelo “c”), mas que modifica completamente a semântica, aliado à aproximação de uma “palavra brasileira” a uma palavra do quimbundo revela o tipo de interferência signíca privilegiado pelo poeta, ou seja, o de aproximar referenciais pertencentes a culturas diferentes como a brasileira e a africana de origem banto sem, no entanto, enfatizar o fato de estar lidando com o trânsito de signos da diáspora negra.

Por fim, gostaríamos de apresentar um último poema visual realizado por Ronald Augusto, que nos ajuda a entender o modo como ele estabelece um diálogo entre signos decorrentes de matrizes culturais plurais, tal como ocorreu nos poemas anteriores nos quais encontramos matrizes culturais banto e egípcia, por exemplo. No poema “Olodum”, a seguir, esse diálogo se desenvolve a partir de elementos das culturas grega e iorubá:



The image shows the Greek word "ολυμπολοδυη" (Olympolodyi) written in pink ink. A small arrow points to the first character 'ο' (omicron), and another arrow points to the last character 'η' (eta).

A provocação do poema decorre do fato de o alfabeto grego ser utilizado para formar o compósito “olimpolodum”, um neologismo criado pelo autor que remete a um imaginário híbrido em termos de referências culturais, na medida em que faz alusão ao universo grego, através da palavra “Olimpo”, lugar onde residem as divindades, e ao universo iorubá, através da referência ao vocábulo “olodum”, diminutivo de “olódumarè” cujo significado iorubano é “o senhor dos céus infinitos”.

No poema, o universo grego e o universo negro são colocados em situação de diálogo, mostrando que a matriz cultural grega – representada pela língua que está na raiz de várias línguas européias e pelo seu universo simbólico – se relaciona à palavra “olodum”, indicando que essa outra matriz cultural, não-ocidental, se desdobra plasticamente para o diálogo com várias matrizes culturais. Sob outro ângulo, considerando a palavra “olodum” e, portanto a matriz cultural iorubá como referência inicial da nossa leitura, pode-se dizer que ela, por sua vez, se relaciona à matriz cultural grega, indicando o quanto esta também se desdobra plasticamente para o diálogo intercultural.

Outro detalhe expressivo no poema são as setas – passíveis de serem interpretadas como signos-setas. Em se tratando de signos, portanto grávidos de apelos imagéticos e semânticos, os signos-setas se permitem ler também como estilizações dos raios, elementos importantes na simbologia das culturas grega e iorubá. A partir disso, “olimpolodum” criado por Ronald Augusto nos coloca diante de uma situação de relações culturais complexas pois, ao mesmo tempo em que distinguimos separadamente os raios de Zeus e os raios de Xangô, subjacentes à imagem dos signos-setas, de igual maneira não podemos deixar de pensar que estes mesmos signos não remetem exclusivamente nem a Zeus, nem a Xangô.

Em outros termos, o “olimpolodum” representa um entre-lugar cultural, forjado em condições estéticas e sociais em que duas matrizes culturais não só exprimem suas diferenças

como também suas competências para estabelecer negociações. O poeta, nesse caso, atua como mediador dos embates e das negociações e, demonstrando que um signo não existe por si mesmo ou isolado dos contatos com outros signos, recupera os cenários culturais grego e iorubá que lhes conferem sentido. A partir desses cenários, Ronald Augusto explora dialeticamente os contatos entre os signos, ou seja, da oposição entre as matrizes culturais grega e iorubá (tese: Olimpo *versus* Olodum) o poeta extrai os possíveis pontos de interseção entre estas matrizes (antítese: tanto o Olimpo, morada dos deuses, quanto o Olodum, senhor dos céus, remetem às instâncias do sagrado que vão além do limite humano) para, enfim, gerar uma outra referência (síntese: olimpolodum), que tem muito de Olimpo e de Olodum sem, no entanto, ser nenhuma das duas matrizes culturais antes mencionadas. Essa outra referência (olimpolodum), híbrida e plural ao que tudo indica, não é o final de um processo e, sim, uma nova tese, que se abre para um novo processo dialético, no qual podem incidir signos de outras matrizes culturais.

É oportuno destacar a relevância da presença da seta como signo que aponta várias direções no trabalho de Rubem Valentim – que se inspira, de alguma forma, nas concepções concretistas. Retomamos esse aspecto, pois ele indica a possibilidade de realizarmos outra leitura do poema “Olodum”, de Ronald Augusto. Ou seja, o poeta é também um conhecedor da estética e das propostas que nortearam a poesia concreta e pós-concreta e, por essa razão, tanto quanto Valentim, tem acesso às provocações, sínteses e experimentações que lhe permitem colocar em diálogo as heranças africanas e os recursos do concretismo e pós-concretismo. Sob esse ângulo, os signos-setas têm no poema de Ronald Augusto apelos semelhantes àqueles das esculturas de Valentim, fato este que demonstra a versatilidade dos signos e dos sujeitos que ousam fazer dela o eixo dos seus processos de criação.

Os poemas visuais aqui analisados indicam que o elemento diferenciador da poética de Ronald Augusto está representado pela reapropriação dos signos da diáspora negra, que são explorados, fagocitados e reaproveitados nos poemas, às vezes, pelo seu valor semântico, outras vezes, pelo seu valor ideogramático. Se o concretismo recorreu aos ideogramas da cultura chinesa, Ronald Augusto recorre aos signos que transitam pelo Atlântico Negro para perturbar e provocar o contexto da poesia experimental brasileira. Nesse sentido, firma-se como uma voz inovadora no panorama da poesia em língua portuguesa, mostrando como sua poesia apresenta um diálogo tensionado e atravessado por outras tendências estéticas, quando se trata de abordar as questões relacionadas à diáspora negra. Esse diálogo, acreditamos, permite que a sua poética se projete no cerne da contemporaneidade, incluindo e ultrapassando a problemática da dispersão dos signos da diáspora negra.

ABSTRACT

In this article we analyse some poems written by Brazilian poet Ronald Augusto, starting from a point of view which wishes to rescue signs and elements that refer to black diaspora. We intend to show how the poet establish dialogues with different cultural sources.

Keywords: Diaspora. Contemporary poetry. Performance.

Notas explicativas

- ¹ Ver, a esse respeito, o livro de Edmilson de Almeida Pereira (2005), no qual é realizada uma descrição detalhada das diversas partes que compõem o Candombe. Ver, principalmente, o tópico “Sobre a natureza dos pontos”, p. 74-76.
- ² Para uma análise detalhada dos poemas que compõem essa divisão do livro, remetemos ao ensaio de Zélia Maria de N. Neves Vaz, no site www.letras.ufmg.br/literafro
- ³ Ver ROLIM, Cândido (2005).

⁴ Para a análise dos caligramas visuais, utilizamos como fonte de informação o próprio autor que, muito gentilmente, nos enviou os poemas e, com eles, algumas explicações filológicas que nos ajudaram a elaborar a interpretação aqui proposta.

Referências

ALEIXO, Ricardo (aos cuidados de). *RODA. Arte e cultura do atlântico negro* (revista). Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, n.2, junho 2006.

ARAÚJO, Emanuel (Org.). *Os herdeiros da noite. Fragmentos do imaginário negro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1995.

AUGUSTO, Ronald. *Puya*. 2 ed. Porto Alegre: Biblos, 1992.

LOPES, Nei. *Novo dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MENDONÇA TELES, Gilberto. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de Candombe*. Juiz de Fora: Funalfa; Belo Horizonte: Mazza, 2005.

PRANDI, Reginaldo (Org.). *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RISÉRIO, Antonio. *Oriki orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROLIM, Cândido. *Ronald Augusto e as fissuras de linguagem*. Disponível em: <<http://cronopios.com.br>>. Acesso em: 12 dez. 2005

TOLEDO, Paulo de. *Entrevista com Ronald Augusto*. Disponível em: <<http://www.revistabula.com>>. Acesso em: 25 nov. 2005.

