



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**ORALITURA, DIÁSPORAS AFRICANAS E ESPIRITUALIDADES
SUBALTERNIZADAS: O MITO SAGRADO DE ORUNGÃ RECONTADO POR
JORGE AMADO EM **MAR MORTO (1936)****

MARIO BATISTA JUNIOR

Foz do Iguaçu
2026



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**ORALITURA, DIÁSPORAS AFRICANAS E ESPIRITUALIDADES
SUBALTERNIZADAS: O MITO SAGRADO DE ORUNGÃ RECONTADO POR
JORGE AMADO EM **MAR MORTO (1936)****

MARIO BATISTA JUNIOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Marinho

Foz do Iguaçu
2026

Catálogo elaborado pela Divisão de Apoio ao Usuário da Biblioteca Latino-Americana
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

B334o

Batista Junior, Mario

Oralidade, diásporas africanas e espiritualidades subalternizadas: o mito sagrado de Orungã recontado por Jorge Amado em *Mar Morto* (1936) / Mario Batista Junior. – Foz do Iguaçu, 2026.
154 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu, PR, 2026.
Orientador: Marcelo Marinho.

1. Literatura Comparada. 2. Oralidade. 3. Diásporas Africanas. 4. Amado, Jorge, 1912-2001. 5. Amado, Jorge, 1912-2001. *Mar Morto*. 6. Espiritualidade. I. Marinho, Marcelo (Orient.). II. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. III. Título.

CDU 82.091

MARIO BATISTA JUNIOR

**ORALITURA, DIÁSPORAS AFRICANAS E ESPIRITUALIDADES
SUBALTERNIZADAS: O MITO SAGRADO DE ORUNGÃ RECONTADO POR
JORGE AMADO EM **MAR MORTO (1936)****

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Doutor Marcelo Marinho
UNILA

Prof. Doutor Evander Ruthieri Saturno da Silva
UNILA

Prof. Doutor Bálint Urbán
Universidade Eötvös Loránd de Budapeste (ELTE–BTK)

Foz do Iguaçu, 27 de fevereiro de 2026

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço ao meu professor orientador Marcelo Marinho não só pela constante orientação neste trabalho, mas sobretudo pela sua paciência e forma didática como dirigiu este processo de pesquisa que acredito ter um conteúdo de suma importância para uma transformação na forma como a Oralitura, as religiões de matrizes africanas e as obras de Jorge Amado passarão e ser vistas, lidas e interpretadas.

Agradeço profundamente aos Professores Doutores Bálint Urbán, da Universidade Eötvös Loránd de Budapeste, e Evander Ruthieri Saturno da Silva, da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, cuja participação em minha banca de qualificação do Mestrado em Literatura Comparada foi essencial para o aprimoramento deste trabalho.

As contribuições do Prof. Dr. Evander Ruthieri Saturno da Silva, especialmente no que diz respeito aos conceitos ligados aos contadores de histórias iorubá, à ampliação do olhar sobre as matrizes culturais presentes na narrativa e conceitos metodológicos, foi fundamental para a revisão crítica e para o aprofundamento teórico e estrutural da pesquisa.

Sou igualmente grato ao Prof. Dr. Bálint Urbán, cujas reflexões críticas e historiográficas sobre a relação entre literatura de vanguarda, Semana de Arte Moderna e a obra de Jorge Amado nas décadas de 1930, 1940 e 1950 ofereceram novos caminhos interpretativos e enriqueceram sobremaneira a discussão sobre as interseções entre modernidade literária e tradição narrativa.

A ambos, deixo registrado meu sincero reconhecimento pela generosidade intelectual, pela leitura atenta e pelas sugestões que contribuíram significativamente para o desenvolvimento e fortalecimento desta pesquisa.

Aos colegas de curso, o meu reconhecimento pela jornada compartilhada. As discussões em sala de aula, o apoio mútuo nos momentos de desafio e a camaradagem construída ao longo dos anos foram elementos cruciais que tornaram a experiência do mestrado mais rica e suportável. A troca de ideias e o incentivo constante de cada um de vocês foram inestimáveis para a manutenção do foco e da motivação.

Aos amigos mais que especiais, o meu agradecimento mais afetuoso. A Cristiano, amigo de longa data, cuja amizade remonta à nossa primeira formação em

Letras em 2002, dedico um agradecimento especial por ser um pilar de apoio e por representar a constância e a força dos laços que o tempo não desfaz. A sua presença e incentivo foram um conforto nos momentos de maior pressão. E a Miguel, amigo recente, mas de contribuição imensurável para a conclusão deste mestrado, expresseo minha profunda gratidão. Sua inteligência, seu entusiasmo e seu futuro brilhante são inspiradores, e o apoio que me ofereceu durante esta jornada acadêmica foi fundamental para superar os obstáculos finais. A vocês, minha eterna gratidão por tornarem este caminho menos solitário e mais significativo.

Neste momento ímpar na minha vida pessoal e profissional, não poderia deixar de mencionar as mulheres que fizeram parte desta caminhada. Algumas estão comigo desde a minha gênese biológica, como o caso de minha ilustríssima mãe, Guilhermina D'Angelo, mulher guerreira e batalhadora, que em meados dos anos 80, após uma separação matrimonial, seguiu em frente superando obstáculos e pedras – ou melhor, rochas – que apareceram em seu caminho para que eu e minha irmã tivéssemos a melhor educação que existe, aquela que vem de berço. Infelizmente, hoje ela já não caminha entre nós, acredito que fisicamente, mas seu espírito de mulher guerreira sempre estará por perto para nos ajudar e auxiliar no que precisarmos.

Num segundo momento, agradeço de coração à minha maninha Ada Aparecida Batista, que compartilhou comigo momentos de dor e muita tristeza ao longo desta jornada, porém sempre me incentivando e trazendo palavras de conforto em momentos que pensei até em desistir. Sua formação contribuiu muito para a construção desta pesquisa, pois ela segue a Umbanda com muita dedicação e respeito, fatores que ampliam sua existência enquanto pessoa, amiga, irmã e guia espiritual. Saiba que seus orixás estiveram sempre ao meu lado nesta caminhada, você é muito especial para mim.

E, em continuidade, como não falar da mulher que inusitadamente apareceu em minha vida num momento de grande encruzilhada emocional e sentimental, que construiu em mim a base para os pilares que me transformaram no marido e pai que sou hoje. Minha ilustríssima esposa, Rosangela Henrique de Lima, que gerou em uma única gestação as minhas eternas pequenas Isabelle Henrique Batista e Maria Eduarda Henrique Batista, assim como no nascimento dos gêmeos Cosme e Damião. Desde o primeiro momento em que conheci a Rosangela, me identifiquei com sua dedicação e garra com que ajudava no seio familiar de sua casa, e isso me fez lembrar muito da minha mãe (Orungã - Iemanjá; Guma - sua mãe - Iemanjá; Édipo - Jocasta

Coincidência, não sei. Mas ela está presente em todos os atos da minha vida, desde o início de nosso namoro, passando até os dias de hoje no nosso casamento, seja em situações boas e de alegria, ou em momentos de dor e sofrimento. Muito obrigado por fazer parte deste momento e contribuir para minha formação enquanto pai e marido. Este trabalho também é seu, pois soube entender as noites mal dormidas e até mesmo as mensagens recebidas ao longo do processo de orientação. Que você continue assim, pois a cada dia amo mais ainda a sua pessoa.

E o que falar das bênçãos que recebi do Céu, dos deuses, de Deus, dos orixás, isso mesmo, estou me referindo às minhas filhas Isabelle e Maria Eduarda. Faltam palavras para falar delas neste momento. Duas meninas que cativam a todos por onde que passem, com uma educação ímpar recebida por estes pais, e que escolheram a área da educação como profissão. Não podia encerrar estes agradecimentos de outra forma a não ser dizendo o quanto eu sou muito especial por ter duas filhas (gêmeas) que estão comigo desde o nascimento e fazem questão de que eu participe de suas vidas em qualquer ocasião e momento. Obrigado, meninas, por escolherem a mim como pai, vocês são duas bênçãos em minha vida e de sua mãe.

Por fim, mas não menos importante, deixei este espaço para falar do meu pai, Mario Batista, e sua esposa, Sueli Nascimento, com a qual ele se encontra casado desde a separação com minha mãe. Ele é um homem meio ignorante com as palavras, meio grosso no modo de educar, mas do seu jeito ajudou a me tornar um homem mais forte e persistente. Se hoje trabalho e estudo, muito se deve à forma como ele me cobrava. Hoje entendo seu jeito e sei o quanto ele me ama. Já sua esposa foi uma segunda mãe para mim e minha irmã, graças ao jeito dela nos assumir como seus filhos. Sempre que preciso, na falta da nossa mãe, ela nos levava ao dentista e médico, sempre cuidou de minhas filhas como netas e, sem contar, o respeito com minha esposa que sempre foi de forma muito carinhosa e acolhedora, nunca esquecerei isso. Muito obrigado a vocês dois, pois hoje somos uma família e isso tem muito da influência dos orixás que os cercam e nos une cada vez mais.

Obrigado, Deus, Olorum, Olodumaré ou Zambi, qualquer que seja seu real nome. Axé!

"Se ao menos o medo me fizesse recuar, pelo contrário, avanço mais e mais na mesma proporção desse medo. É como se o medo fosse uma coragem ao contrário."
(Conceição Evaristo)

RESUMO

Na aurora do século XXI, a devoção aos Orixás – divindades cultuadas em tradições de matriz africana ou, mais especificamente, pertencentes à cultura iorubá – mobiliza séquito fiéis em todos os continentes. A presente dissertação investiga, por meio da oralitura, as formas pelas quais esse sistema religioso, nascido entre os iorubás na África Ocidental, transforma-se num fenômeno espiritual global que se adapta localmente, marcando profundamente a experiência sagrada contemporânea. Das terras ancestrais na África até as diásporas nas Américas, passando por comunidades na Europa, Ásia e Oceania, o culto aos Orixás revela-se como uma das expressões religiosas mais dinâmicas e mais culturalmente fecundas da atualidade. O presente estudo busca prospectar distintas variantes de narrativas acústicas em torno do mito de Orungã, filho e consorte de Iemanjá, no tangente a eventuais constrictões ideológicas de enredo e contextualizações de vazo cultural, especialmente no que se refere ao processo de subalternização de espiritualidades no âmbito das diásporas africanas e da colonialidade dos imaginários. Para tanto, partimos de uma ampla revisão bibliográfica sobre o fenômeno da oralitura, em sua articulação com a manifestação e a difusão de espiritualidades em escala transcontinental ou, com mais precisão terminológica, em espessura ecumênica, ou seja, no largo diapasão do espaço-tempo sobre a ecúmena terrestre, para tão logo chegarmos ao estudo da oralitura sagrada na esfera das espiritualidades latino-americanas sincréticas, de matriz africana e autóctone, sobretudo no plano de sua interseção conflitiva, sob o olhar vigilante e a intervenção sistêmica dos agentes e mantenedores da colonização europeia no continente. Com base nesse arcabouço teórico e contextual, passaremos à interpretação do mito ancestral de Orungã, cuja variante consagrada na cultura ocidental corresponde, no marco poético da oralitura grega clássica, à figura de Édipo, personagem mitológico de narrativas acústicas transposto para a obra escrita de autores como Homero e Sófocles, logo seguidos de Sêneca e uma miríade de passadores de palavras, muambeiros transfronteiriços de poéticas e oralituras ancestrais. Por fim, tratamos da releitura transcultural desse mito iorubá plurissecular pelas mãos de Jorge Amado (1912-2001), em *Mar Morto* (1936), na confluência conflitiva entre candomblé, umbanda, dogmas judeu-cristãos, intolerância religiosa e identidades afro-diaspóricas. Esse romance foi publicado poucos anos após a fundação da Umbanda, religião sincrética de devoção a orixás, ocorrida na cidade de São Gonçalo, no Rio de Janeiro, por obra de Zélio Fernandino de Moraes (1891-1975). Para sua análise, partimos da hipótese de que esse romance se constrói como um tratado metapoético ficcionalizado sobre a oralitura, no contexto das diásporas africanas e da cultura brasileira. Metodologicamente optamos por adotar neste estudo o conceito da hermenêutica, segundo o filólogo alemão Friedrich Schleiermacher, compreendida como o exercício interpretativo voltado à construção de sentidos a partir do diálogo entre texto, contexto e tradição. Assim, a hermenêutica é aqui empregada como instrumento epistemológico que possibilita compreender as camadas simbólicas, espirituais e culturais que atravessam a obra de Jorge Amado e o mito de Orungã, valorizando o entrelaçamento entre literatura, espiritualidade e ancestralidade africana.

Palavras-chave: Orungã. Oralitura. Espiritualidades Subalternizadas. Narrativas Sagradas. Transculturação.

RESUMEN

En la aurora del siglo XXI, la devoción a los Orixás –deidades veneradas en tradiciones de matriz africana o, más específicamente, en la cultura yoruba– moviliza a fieles seguidores en todos los continentes. La presente disertación investiga, por medio de la oralitura, las formas en que este sistema religioso, nacido entre los yorubas en África Occidental, se transforma en un fenómeno espiritual global que se adapta localmente, marcando la experiencia sagrada contemporánea. Desde las tierras ancestrales en África hasta las diásporas en las Américas, pasando por comunidades en Europa, Asia y Oceanía, el culto a los Orixás se revela como una de las expresiones religiosas más dinámicas y culturalmente fecundas de la actualidad. El presente estudio busca prospectar distintas variantes de narrativas acústicas en torno al mito de Orungán, hijo y consorte de Iemanjá, en lo que respecta a eventuales constricciones ideológicas de la trama, especialmente en lo que se refiere al proceso de subalternización de espiritualidades en el ámbito de las diásporas africanas y de la colonialidad de los imaginarios. Para ello, partimos de una amplia revisión bibliográfica sobre el fenómeno de la oralitura, en su articulación con la difusión de espiritualidades a escala transcontinental o, con más precisión terminológica, en espesor ecuménico, es decir, en el más amplio diapasón sobre la ecúmene terrestre, para luego llegar al estudio de la oralitura sagrada en la esfera de las espiritualidades latinoamericanas sincréticas, de matriz africana y autóctona, sobre todo en el plano de su intersección conflictiva, bajo la mirada vigilante y la intervención sistémica de los agentes y mantenedores de la colonización europea en el continente. Con base en este marco teórico y contextual, pasaremos a la interpretación del mito ancestral de Orungán, cuya variante consagrada en la cultura occidental corresponde, en el marco poético de la oralitura griega clásica, a la figura de Edipo, personaje mitológico de narrativas acústicas transpuesto a la obra escrita de autores como Homero y Sófocles, seguidos luego por Séneca y una miríada de pasadores de palabras, contrabandistas transfronterizos de poéticas y oralituras ancestrales. Finalmente, tratamos la relectura transcultural de este mito yoruba plurisecular por las manos de Jorge Amado (1912-2001), en *Mar Muerto* (1936), en la confluencia conflictiva entre candomblé, umbanda, dogmas judeocristianos, intolerancia religiosa e identidades afrodiaspóricas. Esta novela fue publicada pocos años después de la fundación de la Umbanda, religión sincrética de devoción a los orixás, ocurrida en la ciudad de São Gonçalo, en Río de Janeiro, por obra de Zélio Fernandino de Moraes (1891-1975). Para su análisis, partimos de la hipótesis de que esta novela se construye como un tratado metapoético ficcionalizado sobre la oralitura, en el contexto de las diásporas africanas y de la cultura brasileña. Metodológicamente optamos por adoptar en este estudio el concepto de la hermenéutica, aquí entendida como el ejercicio interpretativo orientado a la construcción de sentidos a partir del diálogo entre texto, contexto y tradición, según Friedrich Schleiermacher. Así, la hermenéutica se emplea aquí como un instrumento epistemológico que posibilita comprender las capas simbólicas, espirituales y culturales que atraviesan la obra de Jorge Amado y el mito de Orungã, valorando el entrelazamiento entre literatura, espiritualidad y ancestralidad africana.

Palabras-clave: Orungã. Oralitura. Espiritualidades Subalternizadas. Narrativa Sagrada. Transculturación.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Performance do banheiro público.....	25
Figura 2 - “Complexo de vira-lata”. Charge de Ivan Cabral.....	26
Figura 3 - Amplo repertório lexicográfico da língua francesa, o portal Ortolang não registra o conceito em apreço.....	37
Figura 4 - O Dicionário da Real Academia Espanhola faz ouvidos moucos ao conceito fundamental para a compreensão da cultura latino-americana.....	37
Figura 5 - Também na língua italiana o termo é invisibilizado.....	37
Figura 6 - Ngũgĩ wa Thiong'o, Elvania Zirimu com Kathleen Nazareth em seus braços, pessoa não identificada com Julia Zirimu em seu colo, Pio Zirimu, Peter Nazareth e Mary Nazareth. Sem informação de local e data. Reprodução ilustrativa, tratada por IA.	38
Figura 7 - Mapa da localização dos povos iorubás (iorubalândia e a da região ocupada pelos Fon, Yoruba e Edo na Nigéria), entre os séculos. XV e XIX.	66
Figura 8 - Mapa que representa os locais onde a língua iorubá é falada no continente africano (século XXI), imagem disponível na página da Universidade de Indiana (Center for Language Technology)	67
Figura 9 - Tráfico Negreiro (1502-1866) (Número de escravizados, origem e destino)	68
Figura 9 - Tráfico Negreiro (1502-1866) (Número de escravizados, origem e destino)	80
Figura 11 - Irmãos Rebouças, em imagem reconstituída pelo aplicativo Manus (AI), como proposta de resgate da dignidade desses personagens da história brasileira.....	81
Figura 12 - Mário de Andrade embranquecido pelo aparato cultural de subalternização.....	81
Figura 13 - Mário de Andrade embranquecido, para crianças.....	82
Figura 14 - Gráfico de publicações do Repositório de teses e dissertações da USP.....	97
Figura 15 - No repositório do CRUESP (USP, UNICAMP, UNESP), registram-se apenas 14 ocorrências para “oralitura”	97
Figura 16 - Em contrapartida, mais de 57 mil ocorrências para “performance”!....	98
Figura 17 - Carta de Monteiro Lobato para o jovem escritor Jorge Amado (1936)	99
Figura 18 - Oferenda a lemanjá, em 1923, no mar do Rio Vermelho, em Salvador. Notar trajés e gestos votivos.....	109
Figura 19 - Cedoc A TARDE. Reportagem publicada na edição de 21 de janeiro de 1916 conta importância de Monte Serrat para o culto da Mãe D'Água.....	110
Figura 20 - Culto para lemanjá já teve Monte Serrat como ponto central. Foto: Arquivo A TARDE, 21.01.1916.....	111
Figura 21 - Entrega de presentes continua a ser feita também no Monte Serrat. Foto: Abmael Silva. Arquivo A TARDE, 29.02.1988.....	112
Figura 22 - Branqueamento de lemanjá no Brasil: predominância de imagens com traços caucasianos.....	122

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
1 ORALITURA SAGRADA E PROFANA: ASPECTOS HISTÓRICOS, CONCEITUAIS SUBALTERNIZAÇÃO E EMBATES DECOLONIAIS	18
1.1 ORALITURA OU ORATURA? HISTÓRICO TRANSCONTINENTAL DE UM CONCEITO DECOLONIAL DE MATRIZ AFRICANA	19
1.2 ORALITURA: CONCEITUAÇÃO EM CONSTRUÇÃO E DISPUTA	33
1.3 ORUNGÃ, IEMANJÁ E ASPECTOS CULTURAIS DE UM INTERDITO RELIGIOSO: VARIANTES EM TORNO DA ORALITURA IORUBÁ	69
1.4 RACISMO SISTÊMICO E BRANQUEAMENTO DE SÍMBOLOS E ORALITURAS AFRO-DIASPÓRICAS: IEMANJÁ E <i>MAR MORTO</i>	78
2 MAR MORTO (1936), DE JORGE AMADO (1912-2001): TRANSCRIÇÃO TRANSCULTURADA DE UM MITO AFRICANO NA BAHIA.....	83
2.1 MAR MORTO: BREVE PANORAMA CRÍTICO	86
2.2 ESPAÇOS SAGRADOS, RITOS VOTIVOS, RESSONÂNCIAS ACÚSTICAS ..	102
2.3 PERSONAGENS E PERSONIFICAÇÕES EM TRANSCULTURAÇÃO TRANSATLÂNTICA	114
2.4 RELEITURA BRASILEIRA DA ORALITURA SAGRADA IORUBÁ.....	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	144

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta dissertação tem como objetivo prospectar a intrincada relação entre oralitura, diásporas africanas e espiritualidades subalternizadas. O foco recai sobre a reinterpretção do mito iorubá de Orungã, filho de Aganju (terra) e Iemanjá (mar), nas páginas do romance *Mar Morto* (1936), de Jorge Amado. A pesquisa posiciona-se no campo dos estudos que buscam revalorizar epistemologias de origem africana, tradicionalmente marginalizadas pela colonialidade do saber e pelo pensamento ocidental hegemônico e impositivo. Dessa forma, pensadores como Frantz Fanon (2008), Aníbal Quijano (2005) e Nelson Maldonado-Torres (2020) serão fundamentais para a construção e a estruturação deste trabalho. Como ponto de partida, vejamos de que forma Maldonado-Torres (2020) discorre sobre o processo de construção social do “sujeito-cidadão”, do Estado-nação e demais instituições na contemporaneidade:

Os impérios ocidentais e os Estados-nações modernos usaram múltiplos mecanismos para inculcar um senso de segurança e legitimidade em seus sujeitos e suas constituições. Colonialismo, descolonização e conceitos relacionados questionam esse senso de legitimidade no qual o sujeito-cidadão moderno, o moderno Estado-nação e outras instituições modernas são construídas, gerando, desse modo, desestabilidade. Isso inclui narrativas heroicas das origens e os propósitos das instituições modernas. Nesses relatos, o “direito” está sempre do lado do poder que propiciou a sua formação. Territórios indígenas são apresentados como “descobertos”, a colonização é representada como um veículo de civilização, e a escravidão é interpretada como um meio para ajudar o primitivo e sub-humano a se tornar disciplinado (Maldonado-Torres, 2020, p. 33).

Nesse contexto, emerge o conceito de “oralitura”, aqui compreendido como uma prática estética e cultural enraizada em meio a comunidades prioritariamente acústicas, sejam elas ameríndias, africanas, autóctones ou diaspóricas, tal como teremos a oportunidade de constatar ao longo do presente estudo. A oralitura é assim tomada como uma chave interpretativa crucial para a interpretação dos processos de pervivência e resistência de espiritualidades tradicionais e identidades subalternizadas em contextos opressivos. Conforme apontam Leda Martins (2003) e Elizabete Vieira (2024), a oralitura, em sua dimensão verbal, corporal, rítmica e ritualística, atua como um potente mecanismo de transmissão de saberes e valores ancestrais, assegurando a preservação da memória coletiva perante a violência

colonial e as tentativas de apagamento cultural. Nessa perspectiva, Martins (2021) assim descreve a resistência negra no continente americano:

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa nos seus modos constitutivos fundacionais, a distinção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer, e o que por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. [...] Nas Américas, as artes, os ofícios e os saberes africanos revestem-se de novos e engenhosos formatos. [...] Nesse ambiente de reminiscências, os Reinados negro, por exemplo [...] restauram toda uma plêiade de procedimentos mnemônicos e de técnicas estilísticas por meio das quais alguns dos mais preciosos princípios filosóficos africanos são reprocessados e inscritos na formação etnocultural brasileira [...] (Martins, 2021, p. 116).

No contexto brasileiro, tal dinâmica manifesta-se de modo evidente em tradições religiosas como o candomblé e a umbanda, espaço em que mitos e cosmologias iorubás são continuamente reelaborados por meio de um diálogo dinâmico com matrizes ameríndias e judeu-cristãs. Desse processo resulta um sincretismo que funciona simultaneamente como estratégia de resistência e de recriação cultural. Nesse conjunto narrativo, Reginaldo Prandi (2007) contribuirá para o entendimento do mito de Orungã — entidade mítica simultaneamente filho e consorte de Iemanjá — destacando, para além de sua densidade simbólica, as tensões estruturais relativas à sua trajetória e cultos diversos, nos quais o incesto, a fecundidade e a transgressão são elementos que ressoam em outras mitologias ocidentais veiculadas pela oralitura, tal como ocorre, em solo europeu, com a tragédia grega de Édipo. Nesse contexto, Mircea Eliade (1972) assim discorre sobre o conceito e o impacto social dos mitos, em estudo essencial para a argumentação aberta no corpo da presente dissertação:

Não obstante, é preferível começar por estudar o mito nas sociedades arcaicas e tradicionais, reservando para uma análise ulterior as mitologias dos povos que desempenharam um papel importante na história. Isso porque, apesar das modificações sofridas no decorrer dos tempos, os mitos dos "primitivos" ainda refletem um estado primordial. Trata-se, ademais, de sociedades onde os mitos ainda estão vivos, onde fundamentam e justificam todo o comportamento e vida a atividade do homem. O papel e a função dos mitos ainda podem (ou podiam, até recentemente) ser minuciosamente observados e descritos pelos etnólogos. Interrogando os indígenas a respeito de cada mito, bem como de cada ritual das sociedades arcaicas, foi possível apurar, ao menos em parte, o significado que lhes atribuem. Evidentemente, esses "documentos vivos", registrados no curso de investigações efetuadas in loco, de modo algum solucionarão todas as nossas dificuldades. Mas eles têm a vantagem considerável de nos ajudar a colocar corretamente o problema, ou seja, situar o mito em seu contexto sócio religioso original (Eliade, 1972, p. 08).

A seleção de *Mar Morto* (1936) como corpus analítico justifica-se por constituir espaço privilegiado para observar a reelaboração literária do mito de Orungã, pouco conhecido em solo brasileiro. Por seu intermédio, o romance entrelaça, de modo complexo, a voz popular, os ecos da oralitura sagrada e as contradições sociais da modernidade brasileira. Publicado em 1936 — em período marcado pela fundação da umbanda e por intensa repressão às religiões afro-brasileiras —, o texto de Jorge Amado ficcionaliza o imaginário iorubá, transpondo-o para o universo literário e tensionando fronteiras entre cultura letrada e cultura acústica. Assim, a questão norteadora desta travessia oceânica é: de que maneira o mito de Orungã, oriundo da tradição acústica iorubá, é reconfigurado em *Mar Morto* e o que essa reelaboração revela sobre os processos de subalternização e de resistência das espiritualidades afrodiaspóricas no Brasil?

Para levar a bom porto este batel votivo, baloiçante em meio às correntezas dos mares revoltos da interpretação crítica, nossa metodologia de navegação tomará a hermenêutica como astrolábio. O conceito de hermenêutica, entendido de modo sistemático como arte ou técnica da interpretação, é geralmente atribuído ao teólogo, filósofo e filólogo alemão Friedrich Schleiermacher, no início do século XIX, especialmente a partir de seus escritos e aulas entre 1805 e 1834. Embora o termo tenha origem no grego “*hermēneutiké* (sc. *tékhnē*) 'arte de interpretar' derivado de(o) *hermēneutikós, é, ón* no sentido de relativo à interpretação, próprio para fazer compreender” (Houaiss, 2025) e apareça já na Antiguidade — como em Aristóteles, no tratado *Peri Hermeneias* —, foi Schleiermacher quem o formulou como um campo teórico autônomo, voltado à compreensão metódica de textos. Para ele, a hermenêutica consiste numa arte geral da interpretação, aplicável não apenas a textos sagrados ou jurídicos, mas a toda produção linguística, integrando tanto a análise gramatical quanto a compreensão psicológica dos supostos objetivos e eventuais metas do autor. O filósofo Lawrence Schmidt retoma o teólogo Schleiermacher para discorrer sobre o assim chamado “círculo hermenêutico”, nestes termos:

Num nível ainda mais geral, o círculo trata da obra de um autor, como uma parte, em relação ao todo de sua cultura. Para compreendermos os escritos de um autor precisamos compreender a linguagem e história de seu tempo, mas, para compreendermos essa linguagem e história, precisamos ter compreendido os escritos dessa época, incluindo os do autor. Parece que a compreensão não pode começar em nenhum nível sem fazermos alguma pressuposição, possivelmente preconceituosa, sobre o significado ou das partes ou do todo. (Schmidt, 2012, p. 26).

Pela vertente da hermenêutica e da compreensão (ainda que parcial) sobre o todo no conjunto da obra de Jorge Amado, a metodologia implica a leitura prévia de uma seleta da fortuna crítica desse autor soteropolitano, assim como uma ampla revisão bibliográfica sobre o tema da oralitura, no plano da necessária decolonialidade do pensamento. O objetivo é evitar a armadilha de uma leitura puramente formalista ou eurocêntrica, que desconsidere a matriz cultural e o corpo narrativo intrínseco à produção amadiana. A leitura inicial do corpus poético, de cunho amplo e generalista, guiada pela crítica e pela teoria da oralitura, permitirá a formulação de uma pré-compreensão robusta sobre a intersecção entre a escrita de Amado e as tradições poéticas acústicas afro-brasileiras. Somente a partir dessa base será possível aprofundar a análise da obra selecionada, movendo-se iterativamente entre o particular (texto, frase, personagem, paisagem, onomástica, toponímia, eventos intradieéticos etc.) e o todo (a obra completa, a fortuna crítica, o contexto histórico-cultural e a oralitura como chave de leitura decolonial), em um processo contínuo de refinamento da compreensão, tal como rezam os pressupostos o “círculo hermenêutico”.

É precisamente nesse sentido que a metodologia aqui adotada se ancora na necessidade de uma leitura inicial panorâmica, capaz de oferecer uma visão geral da obra e de seu contexto. Longe de representar um procedimento apressado ou impreciso, essa primeira aproximação constitui uma etapa fundamental do processo hermenêutico, pois permite que o intérprete retorne a partes minudentes do texto com maior consciência crítica e sensibilidade interpretativa.

Assim, no caso específico desta pesquisa, tal movimento hermenêutico orienta a leitura de *Mar Morto*, obra cuja tessitura narrativa é profundamente atravessada por vozes, ritmos e imaginários oriundos de tradição ancestral transmitida por voz e corporeidade. A compreensão do romance exige, portanto, que se considere não apenas sua estrutura interna, mas também o horizonte histórico, social e cultural que lhe dá forma, marcado pela experiência dos trabalhadores do cais, pela religiosidade afro-brasileira e por uma concepção do mundo mediada pela comunicação acústica (em que se articulam audição, tato, visão, olfato, paladar). Assim, a leitura prévia de uma seleta da fortuna crítica amadiana, aliada a uma ampla revisão bibliográfica sobre o conceito de oralitura torna-se condição metodológica indispensável.

Essa revisão não tem como objetivo apenas mapear marcos teóricos e interpretações já consagrados, mas também identificar seus limites e silenciamentos, sobretudo quando a corporeidade expressiva ou expressividade comunicativa corporal, aplicada à transmissão do conhecimento, é tratada como elemento secundário ou meramente folclórico. Por viés diametralmente oposto, ao articular a hermenêutica com uma perspectiva decolonial do pensamento, esta análise busca reconhecer a oralitura como princípio estruturante da escrita de *Mar Morto*, capaz de tensionar modelos críticos eurocentrados e de revelar outras formas de produção de sentido.

Desse modo, a interpretação do romance se desenvolve num movimento contínuo entre o todo e as partes, entre a leitura global da obra e a análise atenta de seus elementos constitutivos — personagens, paisagens, temporalidades, vozes narrativas, léxico e cadência discursiva —, assumindo o caráter necessariamente histórico, processual e provisório de toda compreensão. É nesse horizonte que se inscreve a presente investigação que, para muito além da pretensão de uma inalcançável interpretação definitiva, busca sobretudo contribuir para uma leitura crítica mais sensível à pluralidade de saberes, vozes e experiências que atravessam a obra *Mar Morto* de Jorge Amado como um todo.

Por conseguinte, a presente dissertação desdobra-se em dois eixos argumentativos, estruturados em seus respectivos capítulos discursivos e ilustrados, cabendo ao primeiro a discussão sobre o estatuto conceitual da “oralitura” como prática estética decolonial, em aberta contraposição à hegemonia da escrita, num pleito teórico em que se destacam os nomes de pensadores como Pio Zirimu, Ngũgĩ wa Thiong’o, Amadou Hampâté Bâ, Yoro Fall, Leda Maria Martins e Diana Carolina Toro Henao, numa linhagem de argumentação decolonial à qual é preciso acrescentar os recentes estudos da comentarista comparatista Elizabete Vieira. Integrando essa seção do estudo, apresentamos versões (imperfeitamente) distintas do mito de Orungã que convergem e se comunicam no espaço da diáspora africana em solo brasileiro, analisando sua tensão com ideologias coloniais e sua persistência vital, com base em pensadores como o antropólogo e babalorixá Pierre Fatumbi Verger e outros umbandistas e candomblecistas de distintos ofícios laborais e vertentes formativas. Esse capítulo encerra-se com uma breve reflexão sobre o racismo estrutural e sistêmico que permeia a cultura brasileira, e o consequente processo de branqueamento de símbolos e oralituras afro-diaspóricas no território nacional, a

exemplo do que ocorre com a orixá Iemanjá e ao romance *Mar Morto*, em adaptações à linguagem audiovisual.

Com base nesse arcabouço teórico e historiográfico, o segundo capítulo é destinado a examinar a apropriação e a reelaboração do mito iorubá de Orungã na literatura brasileira, especificamente na obra de Amado, aqui compreendida também como um tratado metapoético ficcionalizado orientado pela expressividade emotiva e empática das narrativas acústicas próprias às comunidades tradicionais que habitam na circunvizinhança dos cais soteropolitanos.

O objetivo central deste trabalho é, portanto, analisar a reelaboração do mito iorubá de Orungã na obra *Mar Morto*, à luz do conceito de oralitura e de seus desdobramentos decoloniais. Para alcançar esse propósito, a pesquisa se desdobra em uma série de objetivos específicos: discutir a oralitura em sua dimensão histórica, terminológica e epistemológica, estabelecendo suas distinções em relação aos conceitos de “oralidade” e “performance”; investigar as variantes narrativas do mito de Orungã, destacando sua circulação e ressignificação nas diásporas africanas; e, finalmente, examinar a presença do mito em *Mar Morto*, observando as formas como Jorge Amado incorpora elementos da oralitura e reconfigura espiritualidades subalternizadas no espaço literário brasileiro.

A relevância deste estudo é multifacetada. Primeiramente, repousa na imperativa necessidade de valorizar as epistemologias de matriz africana, que foram historicamente silenciadas pela colonialidade do saber e pelo logocentrismo ocidental. Ao estabelecer um diálogo profícuo entre a oralitura, o mito de Orungã e a literatura de Jorge Amado, a pesquisa contribui significativamente para os campos dos estudos literários, das ciências da religião e dos estudos culturais. Essa abordagem expande a compreensão sobre os complexos modos de resistência e recriação cultural desenvolvidos pelas diásporas africanas. Além disso, a investigação se alinha aos esforços contemporâneos de enfrentamento ao epistemicídio e à intolerância religiosa, ao considerar a oralitura não como uma forma de resíduo poético arcaico ou um mero embrião primitivo e obsoleto da literatura impressa, mas sim como uma prática estética plena e um repositório de saberes ancestrais. Nesse sentido, o presente trabalho almeja articular sólidos subsídios acadêmicos para promover a valorização das culturas afro-brasileiras e para fomentar o reconhecimento das poéticas acústicas como um espaço vital de resistência simbólica.

Dessa forma, este estudo reafirma a necessidade de revalorizar epistemologias africanas no campo acadêmico, não apenas como objeto de pesquisa, mas como fundamento teórico e metodológico legítimo. Ao reconhecer a oralitura como prática decolonial e o mito de Orungã como vetor de resistência simbólica, a pesquisa contribui para ampliar a compreensão dos processos de preservação cultural afro-diaspóricos e para fortalecer o combate ao epistemicídio e à intolerância religiosa.

Conclui-se, portanto, que a obra de Jorge Amado, ao reelaborar mitos e cosmologias afro-brasileiras, participa ativamente da construção de um espaço literário insurgente, no qual a memória ancestral e a voz coletiva das comunidades subalternizadas se inscrevem como formas de resistência, recriação e afirmação cultural.

1 ORALITURA SAGRADA E PROFANA: ASPECTOS HISTÓRICOS, CONCEITUAIS SUBALTERNIZAÇÃO E EMBATES DECOLONIAIS

Este primeiro capítulo tem como objetivo primordial estabelecer as bases teóricas e conceituais que fundamentam a presente dissertação. A oralitura, enquanto campo de estudo e prática cultural, será aqui minuciosamente explorada em sua gênese e desenvolvimento, distinguindo-se de conceitos correlatos como "oralidade" e "performance". A relevância dessa distinção reside na necessidade de reconhecer a oralitura não apenas como uma forma de expressão verbal, mas como um sistema complexo de transmissão de saberes e valores, dotado de uma estética própria e de um profundo significado cultural e político, especialmente em contextos decoloniais. Conforme Pio Zirimu (1973) e Leda Martins (2003) argumentam, a oralitura desafia a hegemonia da escrita e do logocentrismo ocidental, propondo uma reavaliação das fontes de conhecimento e das formas de sua perpetuação.

Neste sentido, o capítulo aprofundará a compreensão da oralitura em sua dimensão verbo-corporal, rítmica e ritual, evidenciando as formas pelas quais essa prática pluri milenar opera como um veículo essencial para a transmissão de saberes e valores ancestrais, preservando a memória coletiva em contextos atravessados pela violência colonial e pela tentativa sistemática de apagamento cultural. Será realizada uma análise crítica das concepções tradicionais daquilo que se convencionou chamar de "oralidade", as quais promovem hierarquização e subalternização com relação à escrita; por viés oposto, o presente estudo busca realocar a produção poética acústica ("oralitura") em seu devido estatuto de campo de produção estética e epistemológica dinâmica. A discussão se pautará na capacidade da oralitura de subverter narrativas dominantes e de promover a valorização de conhecimentos historicamente marginalizados, contribuindo para uma perspectiva decolonial no campo dos estudos literários e culturais.

Ao final deste capítulo, espera-se que o leitor tenha uma compreensão sólida do conceito de oralitura, de suas características intrínsecas e de sua importância como ferramenta analítica para a compreensão das manifestações culturais e espirituais das diásporas africanas. A discussão aqui apresentada servirá como alicerce para os capítulos subsequentes, que serão dedicados à análise do mito de Orungã e sua reelaboração na obra de Jorge Amado, sempre sob a ótica da oralitura e de seus desdobramentos decoloniais.

1.1 ORALITURA OU ORATURA? HISTÓRICO TRANSCONTINENTAL DE UM CONCEITO DECOLONIAL DE MATRIZ AFRICANA

Em derivação lexical do termo “orature”, de gênese africana, a assim chamada “oralitura” corresponde a um conceito relativamente recente, datado da segunda metade do século XX, e resulta da tradução ao português e ao espanhol do termo “oraliture”, que também migrou diretamente do francês ao inglês. Sua criação itinerante decorre da dicotomia (excludente, hierarquizante e colonialista) entre comunicação acústica e comunicação escrita, tendo sido adotada e ulteriormente ampliada por teóricos e poetas com vistas ao reconhecimento e à valorização das manifestações estéticas de comunidades majoritariamente acústicas. No interesse do presente estudo, entenda-se “comunidade acústica” como um grupo social cuja coesão identitária, transmissão de conhecimento e construção de memória histórica se baseiam fundamentalmente na escuta mútua, na linguagem corporal e nos saberes ancestrais. Ela se contrapõe à comunidade letrada, que privilegia a cultura escrita, o documento estampado e a leitura visual como pilares da autoridade, da verdade e da transmissão do saber, tal como é possível inferir das ideias defendidas pelo pedagogo e historiador José Miguel Lopes, para quem as “comunidades acústicas” se estruturam a partir de uma relação singular com as formas de partilha e difusão de saberes, nos seguintes termos:

Designamos por cultura acústica a cultura que tem no ouvido, e não na vista, seu órgão de recepção e percepção por excelência. Numa cultura acústica, a mente opera de um outro modo, recorrendo (como artifício de memória) ao ritmo, à música e à dança, à repetição e à redundância, às frases feitas, às fórmulas, às sentenças, aos ditos e refrãos, à retórica dos lugares-comuns – técnica de análise e lembrança da realidade – e às figuras poéticas – especialmente a metáfora (Lopes, 1999, p. 69).

Nas comunidades letradas, o conhecimento pode ser preservado de forma desvinculada do corpo humano, em suportes materiais como pergaminhos, livros, jornais, cartas, revistas, discos, fitas magnéticas, arquivos e equipamentos eletrônicos, artefatos estéticos de natureza plástica e visual, edificações, muros e monumentos, por exemplo. Nas comunidades acústicas, o conhecimento é incorporado ao aparato neural e se replica por meio da narratividade ritualística verbo-corporal (*i.e.*, por intermédio da eficácia ilocucionária ou do poder demiúrgico da poesia), do gesto expressivo do narrador litúrgico ou mestre de cerimônias, das

memórias afetivas compartilhadas, da escuta daquele que ouve e atribui sentidos ao que se narra, do prazer da agregação devocional, da convivência cooperativa e das partilhas coletivas. A presença física, o estímulo sensorial (paladar, olfato, tato, audição e visão) e a interação auditiva são fundamentais, pois uma comunidade acústica se constitui em torno de um arquivo corporal e sonoro que se manifesta pelo corpo e pela voz, pela oitiva de narrativas, pelos sons e ritmos melódicos, por aromas, texturas, formas e sabores que definem o espaço ambiente (de forma física ou simbólica), os quais também se tornam vetores de memória, história e regras comportamentais. Cabe frisar que as comunidades acústicas estão longe de se qualificarem como comunidades ágrafas, vale relembrar.

Nesse contexto, é preciso reconhecer o papel fundamental exercido pelo linguista ugandês Pio Zirimu, ao conceber e criar o termo “oratura” nos anos 1960, com o objetivo de contemplar as mais variadas formas de expressões artísticas de natureza acústica do continente africano, ou seja, aquelas práticas verbais poéticas que preservam as dinâmicas e estruturas da tradição e da ancestralidade de comunidades acústicas, mesmo depois de serem transpostas para a forma escrita – como é o caso dos assim chamados “livros sagrados” das espiritualidades monoteístas, por exemplo. Nossas pesquisas indicam que a primeira aparição impressa do termo “orature” ocorre em 1972, no livro *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*, em cujas páginas Ngũgĩ wa Thiong’o atribui explicitamente a criação da palavra “orature” a Pio Zirimu, no âmbito de suas aulas sobre poéticas africanas. Portanto, veja-se aqui esta apresentação daquele importante pensador e linguista ugandês, tal como emerge das páginas do compêndio *The Columbia Guide to East African Literature in English Since 1945*:

Zirimu, Pio (?–1977): Ugandan linguist and literary theorist. Zirimu is credited with coining the word “orature” as an alternative to the self-contradictory term “oral literature” used to refer to the non written expressive traditions of Africa. Zirimu was also central in reforming the literature syllabus at Makerere University to focus on African literature and culture instead of the English canon. Born in Buganda and educated at King’s College, Budo, Zirimu attended Makerere University College and the University of Leeds, where he was a contemporary of Ngũgĩ wa Thiong’o. He later taught at the Institute of Language Studies at Makerere, where he was involved in the formulation of standards for judging the emergent African literature of the 1960s. He defined “orature” as the use of the spoken word as a means of aesthetic expression (Gikandi; Mwangi, 2007, p. 177).

Assim, o filólogo e teórico literário Juan José Prat Ferrer (2010) também relembra que o conceito de “oratura” foi originalmente formulado por Zirimu, em estreita sintonia historiográfica com o dramaturgo e escritor queniano Ngũgĩ wa Thiong’o e com a dramaturga, poeta e crítica literária Micere Mugo, igualmente queniana, ao longo dos anos 1960, num contexto marcado por reflexões estéticas libertárias e embates decoloniais na África.

Como observa Nina Friedemann (1999), essa terminologia surgiu como uma ferramenta conceitual para questionar e desconstruir a hierarquização estabelecida e consolidada por meio de um paradigma literário canônico, hegemônico e etnocêntrico produzido em instituições universitárias do Ocidente, ao mesmo tempo em que é reproduzido e potencializado por diversas instâncias de legitimação de narrativas que veiculam a colonialidade do pensamento, eficazes alçadas de validação social em leque, as quais vão de dicionários a instituições de premiação, do aparelho de Estado a celebridades midiáticas, de editoras a veículos de comunicação, de congregações religiosas a instituições de pesquisa científica e difusão do saber hegemônico, entre tantos outros. Caberia aqui lembrar Lawrence Schmidt (2012, p. 49), que retoma as ideias do filósofo hermenêutico Wilhelm Dilthey para analisar certos “estados de consciência” coletiva que ressoam e se manifestam em “gestos, olhares e palavras”, cuja objetividade e materialidade se expressam em “instituições, estados, igrejas e institutos científicos”, segundo Dilthey. Nesse sentido, Ferrer assim discorre sobre a questão da subalternização por meio das epistemologias hegemônicas:

Del debate que se produjo en diversas universidades africanas sobre la hegemonía de las lenguas europeas y la problemática de la adaptación de los conceptos que se manejan en estas lenguas a la realidad africana, surgió el término oratura (orature en inglés y francés). El lingüista ugandés Pio Zirimu, el novelista keniano Ngũgĩ Wa Thiong’o, profesor de literatura comparada de la universidad de California en Irvine, y la profesora universitaria de arte Micere Mugo, también keniano, fueron los primeros que abogaron por el uso de esta palabra (Ferrer, 2010, p. 26).

Elizabete Conceição Vieira (2024), pedagoga, mediadora cultural e crítica literária comparatista, também aborda esta questão fundamental nos estudos decoloniais: a controvérsia em torno da gênese dos termos categoriais “oratura” e “oralitura”. Essa pesquisadora comparatista analisa as formas pelas quais essa disputa terminológica reflete tensões epistemológicas mais profundas sobre autoria intelectual e legitimidade cultural no espaço pós-colonial. Ao citar Camila de Matos

Silva e Sávio de Freitas (2016), Vieira (2024) problematiza a atribuição “talvez um pouco apressada” da formulação original do conceito ao haitiano Ernst Mirville (1940-2021), ainda na década de 1970, sob a denominação de “oraliture”, revelando os mecanismos pelos quais a construção do conhecimento decolonial também está sujeita a disputas de narrativa, como se constata nesta asserção:

Contudo, a origem do termo permanece em disputa. Por exemplo, entre muitos estudos publicados sobretudo no Brasil e no Canadá, destacamos um artigo em que Camila de Matos Silva e Sávio de Freitas, talvez um pouco apressadamente, apresentam um breve arrazoado em cujas linhas defendem a ideia de que o termo ‘oralitura’ teria sido inventado, já na década de 1970, pelo linguista e sociólogo haitiano Ernst Mirville (1940-2021), ativista engajado no combate pela valorização da língua créole praticada no Haiti, assim como das narrativas acústicas populares ‘sobre a resistência negra e sobre os horrores da escravidão’ (SILVA; FREITAS, 2016, p. 229), geralmente contadas à noite, em sessões ritualísticas devotadas a celebrar a ancestralidade africana e o idioma popular daquele país, uma variante insular da língua francesa, amplamente ressignificada e adaptada à gramática das línguas fongbe e igbo (Vieira, 2024, p. 23).

A análise de Vieira (2024) contextualiza a proposta de Mirville, proeminente linguista, psicólogo, poeta, escritor e médico haitiano, vinculando-a a seu engajamento e ativismo em favor do *créole* haitiano e das narrativas de resistência negra, com destaque para o impacto político desse gesto no marco da história do Haiti, como pioneiro foro antiescravista das Américas. Ao apontar possíveis precipitações na atribuição da origem geográfica do conceito de “oralitura”, a autora demonstra rigor metodológico e enfatiza a necessidade de investigar as distintas raízes culturais do conceito, no campo minado da colonialidade e do epistemicídio. Sua reflexão revela como essas disputas terminológicas transcendem o debate acadêmico, expressando tensões entre tradições intelectuais da diáspora africana e o caráter político da linguagem nos processos decoloniais.

Ao examinar tanto as reivindicações de autoria quanto práticas culturais, Vieira (2024) sustenta a ideia de que a oralitura constitui um campo de lutas por memória e soberania cultural, cuja complexidade exige abordagens que integrem dimensões teóricas e evitem terminologias reducionistas que possam esmaecer a amplitude, a profundidade e o alcance dessas tradições estéticas e intelectuais, em sua condição de privilegiadas alternativas frente ao cânone poético ocidental, de fatura grafocêntrica, eurocêntrica, egocêntrica.

Cabe aqui abrir amplos parênteses para tratar de uma questão transversal nos estudos sobre a oralitura: o emprego reiterado da noção de “performance”, extremamente vaga, plurissignificante e redutora, assim como tão eficaz em sua condição de veículo da colonialidade quanto o conceito de “oralidade”, sobre o qual discorreremos adiante. Para fins de melhor delimitar nossas ferramentas interpretativas, vejamos de que forma o dicionário Houaiss (2001) define “performance”, um conceito multifacetado, correção e polissêmico, que recobre praticamente todas as atividades humanas, mas também a vida reificada e utilitarista de vegetais, animais ou minerais, e até mesmo o desempenho e eficácia de ferramentas, máquinas ou aplicativos digitais:

1. exercício de atuar, de desempenhar; atuação, desempenho
Ex.: <o orador teve uma p. notável> <foi excitante a p. do baterista>
2. Rubrica: cinema, teatro, televisão.
ver interpretação ('forma dada')
3. Rubrica: cinema, teatro, televisão.
desempenho notável de ator; proeza de representação
Ex.: teve uma p. e tanto
4. Rubrica: teatro.
espetáculo em que o artista atua com inteira liberdade e por conta própria, interpretando papel ou criações de sua própria autoria
5. Rubrica: história da arte.
atividade artística inspirada em formas de arte diversas, esp. o teatro
6. conjunto de índices auferidos experimentalmente que define o alcance ideal de algo; desempenho ótimo
Ex.: na avaliação da p. de um automóvel, medimos seu consumo de gasolina, aceleração, velocidade etc.
7. Rubrica: esportes.
índice que avalia o desempenho, numa competição qualquer
Ex.: a p. de um atleta, de um cavalo de corrida
8. Rubrica: gramática generativa, linguística.
m.q. desempenho” (Houaiss, 2001).

Por outro lado, a *Enciclopédia Britânica* assim define esse vocábulo anglófono no campo da criação estética, pelas mãos da crítica de arte Lisa S. Wainwright (2011), em seu ofício acadêmico de arte-educadora em espaços hegemônicos de epistemologias brancas e ocidentais:

performance art, a time-based art form that typically features a live presentation to an audience or to onlookers (as on a street) and draws on such arts as acting, poetry, music, dance, and painting. It is generally an event rather than an artifact, by nature ephemeral, though it is often recorded on video and by means of still photography (Wainwright, 2011, s.p.).

Nesse contexto, em *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, datado de 1982, o antropólogo Victor Turner (1982) traça a evolução histórica das

práticas ditas “performativas”, desde sua origem ritual até as suas manifestações artísticas modernas, no curso de sucessivas transformações fundamentais, a saber: a passagem do sagrado ao secular; a individualização da experiência coletiva; a profissionalização dos ofícios performativos; a mercantilização da experiência liminar (ou seja, aquelas dinâmicas coletivas que teriam o condão de suspender, fugaz e provisoriamente, a ordem social cotidiana).

Como se pode inferir das ideias acima reproduzidas, a noção de “performance”, no plano estético e na esfera de apresentações ou espetáculos multimodais, implica a ideia de autoria individual explícita, ainda que com grande espaço para a improvisação (sempre autoral, diga-se de passagem), ao mesmo tempo em que incide sobre o trabalho de um indivíduo ou pequeno grupo de agentes/atores que interpretam ou plasmam uma criação inédita diante (e apartados) de seus espectadores que, com frequência, encontram-se em atitude passiva, mesmo que a performance possa corresponder também a uma atuação sem a participação de espectador algum, destinada ao registro sonoro ou imagético, para fins de ulterior exibição mediada por distintas tecnologias de informação e comunicação.

As performances também podem ocorrer em qualquer dia ou horário (sempre no plano do tempo laboral, utilitarista e mercantilista), assim como em qualquer espaço banal e indistinto – do posto de gasolina ao banheiro público, da padaria ao canteiro de obras, do pátio de alimentação ao estacionamento do hipermercado atacadista. O próprio da performance é o ineditismo da atuação autoral, a originalidade primeva e efêmera, o gesto iconoclasta, o caráter ou intuito mercantilista, a individualidade da criação/evento e do agente/ator. Nessa perspectiva, o conceito é transbordante, vago e impreciso, faltando-lhe limites categoriais e contornos epistêmicos definidos – tal como ocorre também com “oralidade”, termo reiterado e amplamente utilizado pela historiografia acadêmica, apesar de rebaixar e subalternizar as práticas culturais populares de matriz africana, aborígine ou autóctone.

Tais aspectos parecem criar um fosso intransponível entre os conceitos de “performance” e de “oralitura”, sobretudo pelo caráter iconoclasta que emerge, de forma explícita, no exemplo abaixo de manifestação de *performers*, privada de qualquer contato físico e imediato com seu público eventual, sua almejada plateia ou cobiçada assistência, exemplo que é aqui mencionado apenas e unicamente a título de ilustração de nossas reflexões decoloniais:

Figura 1 - Performance do banheiro público



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=JpQt_xmzTc4

Que o leitor nos permita agora uma breve “performance” - provocação. Diríamos que, especificamente no caso presente em que buscamos prospectar artefatos culturais das diásporas africanas, o emprego indiscriminado e ocioso desse vocábulo em língua inglesa poderia até sugerir um paradoxal aspecto da cultura brasileira que, conforme relembram os jornalistas Jéssica Moura e Maurício Cancilieri (igualmente culturólogo), corresponderia a uma célebre asserção plantada originalmente nas linhas da crônica *À sombra das chuteiras imortais*, publicada na revista *Manchete* pelo escritor Nelson Rodrigues, no ano de 1958, na qual o ácido escritor afirma que o brasileiro “é um narciso às avessas, que cospe na própria imagem”.

Nesse contexto, Moura e Cancilieri retomam as ideias de Gilberto Maringoni de Oliveira, jornalista, cartunista e historiador social, para explanarem sobre as origens históricas desse etéreo sentimento de inferioridade frente aos países industrializados do Ocidente e aos colonizadores europeus (com seus respectivos idiomas, culturas, epistemologias e traços fenotípicos), num amplo e profundo fenômeno social batizado por Nelson Rodrigues com uma irônica e extravagante sentença liminar, aqui incluída: “Para se obrigar um escravo a trabalhar, não bastava ter o chicote e a corrente, era preciso convencê-lo de que era inferior e não prestava para nada. Com isso, o **complexo de vira-lata** é inoculado ao povo, seja pelo colonizador, ou pelas classes dominantes” (Moura e Cancilieri, 2025, s.p. Grifo próprio).

Figura 2 - “Complexo de vira-lata”. Charge de Ivan Cabral



Fonte: <https://www.ivancabral.com/2020/02/charge-complexo-de-vira-lata.html>

Para refletir sobre esse aspecto da cultura nacional, tenhamos em mente as seguintes ideias de Frantz Fanon, filósofo político e psiquiatra antilhano:

Só há complexo de inferioridade após um duplo processo: — inicialmente econômico; — em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade. Reagindo contra a tendência constitucionista em psicologia do fim do século XIX, Freud, através da psicanálise, exigiu que fosse levado em consideração o fator individual. Ele substituiu a tese filogenética pela perspectiva ontogenética. Veremos que a alienação do negro não é apenas uma questão individual. Ao lado da filogenia e da ontogenia, há a sociogenia (Fanon, 2008, p. 28).

Nesse contexto, busquemos aqui uma alternativa mais precisa àquela terminologia anglófona, sutilmente estampada com listrinhas e farpinhas de colonialidade constrictiva e excludente: façamos uma prospecção sobre a assim chamada “performatividade”, terminologia que remete a um processo orgânico de ações de reiteração coletiva de normas sociais, as quais, por sua vez, sustentam a (auto)constituição do sujeito, numa sequência ininterrupta e reiterativa de protocolos comportamentais, para aqui glosarmos Judith Butler (2019). Tal sequência se retroalimenta e induz a construção e a consolidação de identidades que se plasmam e se articulam em contexto social, ou seja, num processo de natureza predominantemente sócio genética, se recorrermos a Fanon, aspecto que emerge em

nítida convergência com as ideias de Butler, no tocante à eficácia ilocucionária ou ao poder demiúrgico do discurso verbal, gestual, comportamental ou estético:

A performance como “ato” delimitado se distingue da performatividade na medida em que esta última consiste na reiteração de normas que precedem, constroem e excedem o performer e, nesse sentido, não podem ser tomadas como a fabricação da “vontade” ou “escolha” do performer; além disso, o que é “performativo” funciona para ocultar, se não denegar, o que permanece opaco, inconsciente, imperformável. A redução da performatividade à performance seria um erro (Butler, 2019, p. 383).

Como teremos a oportunidade de demonstrar ao longo da presente dissertação, aqueles termos em língua inglesa — “performance” ou “performer” —, em nada saberiam corresponder à oralitura e, ademais, tais vocábulos correspondem a um estrangeirismo que veicula, consolida e naturaliza formas de colonialidade do imaginário, razão pela qual optaremos, no presente estudo, pelo uso de “performatividade”, termo que, transposto para a língua portuguesa, corresponde a um conceito mais preciso para delimitarmos a amplitude de nosso objeto de estudo e alcançarmos nossos fins. Esse conceito, tal como foi desenvolvido por Judith Butler, teórica feminista e filósofa, remete a instâncias coletivas autorregulatórias que, para se justificarem e se confirmarem a si próprias, recorrem ao “poder reiterativo do discurso para produzir os fenômenos que ele regula e impõe” (Butler, 2012, p. 22).

Dessa forma, a performatividade corresponderia a um processo coletivo, iterativo, normativo, fluido e muitas vezes inconsciente, ao invés de uma qualquer atuação cênica de enredo livre ou um espetáculo conscientemente improvisado, com autoria bem definida, destinada a um público passivo. Assim, a performatividade promove a emergência de uma consciência coletiva específica sobre o mundo em que vivemos, por meio da repetição iterativa de narrativas e protocolos comportamentais socialmente compartilhados, com ocorrência cíclica e frequente no tempo kairológico e no espaço ritualístico, alcançando espaços simbólicos, temporalidades e significados para muito além da ação consciente do ator ou do agente em um espetáculo cênico, uma vez que implica processos normativos e protocolos de comportamento social pré-existentes, os quais estruturam práticas culturais identitárias que, quase sempre, são invisíveis aos participantes do evento em que emerge a oralitura – como é o caso, por exemplo, das assim chamadas “festas juninas” ou dos cortejos carnavalescos.

Por esse viés, é preciso notar, ainda com Judith Butler (2002, p. 163), que os discursos, na verdade, habitam corpos. Eles se acomodam em corpos; os corpos, na verdade, carregam discursos como parte de seu próprio sangue. E ninguém pode sobreviver sem, de alguma forma, ser carregado pelo discurso”. Por tal razão, tomamos aqui a oralitura como formas de narrativas ou discursos veiculados coletivamente pelos corpos dos congraçantes presenciais, no curso de um evento cúltico em que o próprio corpo social se molda e se plasma.

Nesse contexto, observa-se uma crescente valorização social, cultural e científica das práticas cênicas ritualísticas verbo-acústicas, aspecto que impulsiona a necessidade de uma terminologia específica para se apreender sua complexidade estética, fato que impõe urgência ao desdobramento e à aplicação do conceito de “oratura” ou “oralitura”. Historicamente, o escritor queniano Ngũgĩ wa Thiong’o (2007) abraçou e procurou difundir o conceito de oratura como forma de designar as expressões estéticas verbo-acústicas, apresentando-as igualmente como fonte privilegiada para a gênese de artefatos da literatura impressa e defendendo-as como o meio primordial pelo qual as comunidades africanas prioritariamente acústicas veiculam suas visões de mundo e moldam suas culturas.

Pelo mesmo viés, o historiador senegalês Yoro Khary Fall (1992) também abraça o termo oralitura, o qual, enfeixado no mesmo esforço de reconhecimento e valorização da cultura de comunidades acústicas, visa a um sentido mais específico dentro desse complexo terminológico transcontinental e pluriétnico, sublinhando a importância de categorizar e analisar as manifestações verbo-acústicas de cunho popular com a devida autonomia epistemológica e rigor acadêmico decolonial. Yoro Fall glosa algumas ideias do historiador belga Jean Vansina para tecer argumentos em favor da constatação de que a oralitura é um construto fundamental para a preservação e transmissão de saberes e valores culturais, como se observa neste trecho de seus estudos:

La fuente más conocida de la historia de África es la llamada tradición oral, un concepto introducido por el historiador belga Jean Vansina, especialista de las culturas bantú, quien fue el primero en estudiar históricamente la tradición oral. Sin embargo, el pensamiento de Vansina ha tenido avances porque en su último libro, "Oral, tradition as history", no habla de tradición oral sino de historia oral. Podemos afirmar, sin embargo, que frente a la oralitura el concepto de historia oral constituye un empobrecimiento, porque la oralitura, que es una estética al igual que la literatura, tiene mayor riqueza que ésta. Las leyendas, los mitos, los cuentos, las epopeyas, los cantos son géneros diferentes y demuestran la increíble riqueza de la oralitura como

estética. En el caso, por ejemplo, de los cantos constatamos que existen diferentes géneros. Los cantos genealógicos son historias de familia con referencia fundamental a las raíces de un individuo, a sus antepasados. Constituyen una redacción de la cronología y una lectura de la lógica de las generaciones, con sus valores, sus maneras de vivir y ver, con su sociedad. El canto genealógico está muy presente en todas las familias: se trata de una visión del individuo dentro de una cadena, dentro de un tiempo que puede ser muy amplio. Existen incluso cantos genealógicos que se remontan hasta el siglo XIII (Fall, 1992, p. 21).

Segundo Leda Martins (2002), para muito além do duplo ato simultâneo de narrar vocalmente e fruir acusticamente, essa forma de expressão estética se concretiza naquilo que ela define como “grafia do corpo em movimento”, na força expressiva da comunicação verbal acústica. A oralitura, portanto, manifesta-se como evento cênico coletivo da linguagem verbal e corporal, num acontecimento litúrgico comunitário em que o corpo e a voz se tornam veículos reiterativos de memória e sentido. Essa perspectiva evidencia a oralitura como um processo de auto inscrição simbólica no imaginário coletivo, o qual articula memórias afetivas, emoção coletiva e estéticas ancestrais. Para além da palavra entoada que comunica, também os gestos, os ritmos, a musicalidade e a linguagem corporal do narrador fazem com que Martins (2003) aproxime a oralitura das práticas cênicas e rituais, enfatizando seu caráter dinâmico e vivo, no qual o corpo se transforma em um espaço de produção, reprodução, reatualização, revalidação, normatização e recriação cultural contínua.

Leda Martins se consagrou como precursora no Brasil ao estabelecer, já em 1997, os fundamentos teóricos para compreensão da oralitura como prática cultural ancestral, tomando legitimamente, naquele momento preciso da história do Brasil e da globalização, o conceito de “performance”, por então resplandecente de fulgor iconoclasta, como ponto de partida para a construção colaborativa de uma nova categoria conceitual. Nesse contexto temporal, o ano de 1989 parece se oferecer como um ponto de inflexão para as assim chamadas “performances artísticas”, que emergiram com intensidade na segunda metade do século XX, nas décadas de 1960 e 1970, com foco na liberdade de expressão e experimentação, no contexto da Guerra Fria. Com Lucie Levine (2020), cabe notar que, nesse período, o governo norte-americano financiava a difusão de artistas como Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning e Mark Rothko, cujas obras serviam como veículo de propaganda global contra o realismo socialista soviético.

Ora, se a interligação entre as artes, a queda do Muro de Berlim e o triunfo do capitalismo reside na complexa relação entre liberdade individual, expressão estética

e os sistemas que as moldam, pode-se dizer que a assim chamada “performance artística”, em sua alegada busca por autonomia diante da opressão crítica e social, reflete o anseio por liberdades irrestritas que, na história do Ocidente, contribuiu para escancarar as portas e porteiros para a hegemonia global do capitalismo. Contudo, essa vitória do capitalismo, embora tenha expandido certas liberdades, também impôs novas formas de controle e mercantilização, alterando profundamente a própria natureza dessa forma de expressão artística que, originalmente, se propunha libertária e antimercantilista, sob o nome de “performance”.

Passadas algumas décadas desde esses eventos históricos, e plasmadas profundas mudanças na cultura e na sociedade brasileiras, a obra pioneira de Leda Martins continua extremamente relevante e fundamental para os estudos decoloniais, como comprova a significativa circulação atual de seus textos em circuitos acadêmicos. Essa pesquisadora foi a primeira a sistematizar, em solo tupiniquim, uma análise crítica dessas manifestações que remontam a tradições imemoriais, segundo aspectos que são assim por ela apresentados:

O evento encenado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade descontínua que engendra uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta e fluida. Como tal, a performance atualiza os diapasões da memória, lembrança resvalada de esquecimento, tranças aneladas na improvisação que borda os restos, resíduos e vestígios africanos em novas formas expressivas. Assim, a representação teatralizada pela performance ritual, em sua engenhosa artesanaria, pode ser lida como um suplemento que recobre os muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas oceânicas e territoriais dos negros, algo que se coloca em lugar de alguma coisa inexoravelmente submersa nas travessias, mas perenemente transcriada, reincorporada e restituída em sua alteridade, sob o signo da reminiscência. Um saber, uma sapiência. [...] A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei oralitura, matizando na noção deste termo a singular inscrição cultural que, como letra (littera) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhado ainda no termo seu valor de litora, rasura da linguagem, alteração significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas (Martins, 2003, p. 77).

Segundo o contraponto que alguns autores lançam ao encontro do conceito de “oratura”, certos críticos consideram que a “oralitura”, por viés divergente, surgiria unicamente quando essas tradições verbo-corporais e coletivas são transpostas para o formato escrito e impresso, ainda que num processo de transcrição que requer um cuidado especial para preservar o ritmo, o tom e a estrutura da narrativa original, aspectos criativos que muitas vezes resultam em uma forma de literatura que desafia as convenções ocidentais de narrativa linear e escrita monodimensional.

Seja como for, Leda Martins (2003) concebe a oralitura como veículo de um saber cultural profundo, enraizado na memória coletiva das comunidades, ideia na qual ressoa o pensamento de Walter Benjamin, quanto este filósofo assim reflete sobre a função social do narrador:

A reminiscência funda a cadeia da tradição que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo Narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a memória épica e a musa da narração (Benjamin, 1987, p. 203).

Ao abordarmos o termo “oralitura”, temos que ter a consciência de que estamos falando de um conceito recente, correção, complexo, sobejante e inexaurível, a tal ponto que a crítica literária portuguesa Susana Machado Nunes, do Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, assevera que “escrever sobre oratura africana é um desafio arriscado e sedutor”, já que não há qualquer “unanimidade teórica quanto a esta questão; os escolhos continuam com a delimitação dos territórios oral e escrito” (Nunes, 2009, p. 23). Nesse sentido, essa autora qualifica “oratura” como privilegiada forma de “arte verbal”, nestes termos:

A presença de uma arte verbal cuja transmissão se concretiza e difunde pela via oral – contada, cantada ou recitada –, de geração em geração. Os registos desta arte verbal fazem-se no decorrer do processo de transmissão natural; contudo, antes de tomarem a forma escrita, permanecem vivos pela memória colectiva oral. A escrita constitui um suporte que garante a conservação da performance passada de uma criação colectiva anónima (Nunes, 2009, p. 35).

Percebe-se aqui que a oralitura pode ser concebida como um construto coletivo que transborda pelas margens e limites do texto impresso, oferecendo-se como um campo de estudo multifacetado que abrange, para além da palavra cantada ou declamada, outras expressões corporais e sensoriais, sempre articuladas num contexto ritualístico com forte carácter de reiteração e reafirmação de saberes não hegemônicos. De modo convergente, Vieira (2024) assim discorre sobre o conceito fulcral que orienta a presente dissertação de mestrado:

No presente estudo, conceituamos "oralitura" como um conjunto de práticas fruitivas sonoras veiculadas pelo corpo humano, em ritos coletivos que

ocorrem em espaço e tempo específicos. Portanto, ao longo deste primeiro capítulo, pretendemos apresentar a oralitura como uma narrativa que vai muito além do texto verbal, pois incorpora outras textualidades sensoriais específicas ao corpo humano. Assim, para melhor atender aos leitores interessados no assunto, focamos em contribuir de forma clara e com uma linguagem simples um melhor entendimento do termo estudado. Nesse sentido, nas próximas páginas, conduziremos nosso privilegiado leitor à reflexão sobre essa ferramenta conceitual que traz, em sua maternidade ancestral, um contexto decolonial de embate entre periferia e centro, entre saberes ninguneados e conhecimento hegemônico (Vieira, 2024, p. 34).

O filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres (2020, p. 36), também citado por Vieira (2024, p. 34-35), afirma que o embate decolonial decorre da “luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos”, que demanda certa urgência que questione e desmantele essas estruturas coloniais, buscando novas formas de compreensão e existência com a “emergência de uma mente crítica” para quem sabe estimular a concretização de “sentidos reavivados”. Por esse viés, assim Vieira (2024) glosa e complementa essas ideias contestatórias:

Numa perspectiva decolonial sobre produção e difusão do conhecimento, a oralitura, na medida em que permite a ressignificação cultural, o resgate de valores identitários e a articulação entre saberes locais e temas universais, consiste em práticas coletivas que trazem energia e dinamismo a um ambiente social que se quer vivo, por meio da transmissão de conhecimentos tácitos ancestrais, legados às novas gerações sob forma de herança estética acústica, transmitida de “boca a ouvido” (Vieira, 2024, p. 34-35).

Amadou Hampâté Bâ (2010), pioneiro nesse campo de pesquisas, desenvolve os seguintes argumentos em favor da cultura das comunidades acústicas africanas:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África (Hampâté Bâ, 2010, p. 167).

Para dar sequência a este breve painel historiográfico e conceitual, passamos agora a prospectar aspectos definitórios sobre o que viria a ser a “oratura” ou “oralitura”, em aberta contraposição à “oralidade” e à “performance”, no curso de expressões ambíguas como “tradição oral” e “tradição vocal”, concluindo com um breve elenco de possíveis artefatos da oralitura e de denominações atribuídas aos “mestres de cerimônia” que conduzem os eventos cúltricos em torno da oralitura.

1.2 ORALITURA: CONCEITUAÇÃO EM CONSTRUÇÃO E DISPUTA

Na presente seção, buscaremos elementos de resposta para as seguintes questões: Quais seriam os traços distintivos de “oratura”, “oralitura”, “oralidade”? Qual é a diferença entre tradição oral e tradição vocal? De que forma o sistema fonatório, as vogais e consoantes orais e nasais, a laringe, as cordas vocais, as cavidades supraglóticas (oral e nasal) permitem distinguir “oralidade” de “oralitura”? Quais seriam os principais artefatos da oralitura? Por quais nomes atendem os oficiantes de cerimônias ou rituais no âmbito da oralitura?

O conceito de “oratura” (ou “oralitura”) é estudado no Brasil por um número crescente de pesquisadores, entre os quais se destaca a poeta, ensaísta e dramaturga Leda Maria Martins, como vimos acima. Embora venha ganhando crescente espaço e visibilidade nos debates sobre poéticas verbo-acústicas (para aqui evitarmos o emprego de “oralidade”, termo vago e impreciso, ademais de sua forte carga depreciativa, tal como discorreremos adiante, no tocante ao presente caso de figura) no contexto das culturas afro-brasileiras, o vocábulo “oralitura”, de forma que nos parece injustificada, está ausente de dicionários de grande circulação em nosso país, tais como Houaiss, Michaelis ou Dicio, disponíveis tanto em versões impressas quanto em ambientes virtuais.

Mesmo com mais de 7.340 ocorrências na internet até a data de 20 de junho de 2025 – segundo o mecanismo de buscas “Google” –, a ausência do termo naquelas obras lexicográficas de referência revela fortes indícios do processo de apagamento institucionalizado das epistemologias e expressões culturais de matrizes africanas e indígenas. Da mesma forma, “oratura”, conceito criado pelo linguista ugandês Pio Zirimu, com significativa repercussão no campo crítico-literário afrodiaspórico e com 3.820 aparições na web na mesma data, ao passo em que recebe tratamento reducionista e preconceituoso até mesmo no prestigiado dicionário Houaiss, demonstrando o quanto os repertórios oriundos do sul global e das tradições acústicas seguem marginalizados no registro institucional da língua portuguesa:

oratura (1991) - *ora(lidade) + (litéra)tura*, à feição do fr. *orature* (1991): substantivo feminino (ling) conjunto de saberes, fazeres e crenças retidos oral e mnemonicamente pelas **sociedades primitivas, como se de literatura se tratasse**, mas **antes do advento das letras** e suas decorrências na **história do homem**. (Houaiss, 2025 – online. *Grifo próprio*).

Mesmo o mais inocente dos leitores terá notado a desproporcionalidade entre os respectivos espaços concedidos pelo Houaiss aos conceitos de “oratura” e de “performance”! Nesse quesito, veja-se de que forma Elizabete Vieira e Marcelo Marinho lançam uma ácida crítica à insatisfatória e paradoxal “performance” do ilustre dicionário, o qual parece pomposamente emoldurar anglicismos ao mesmo tempo em que obscurece a cultura brasileira de matriz popular:

Nessa definição, abrigado sob o teto dessa mais que notável instituição que é o dicionário Houaiss, um anônimo filólogo e lexicógrafo qualquer lança nos escaninhos do silenciamento e do ninguneio uma prática cultural pluri milenar, maleavelmente plástica e resilientemente perene, intensamente viva e atual, marcada pela ancestralidade, pelas memórias afetivas e pelo ritualismo gregário e votivo, como teremos a oportunidade de constatar nas páginas que seguem. O desqualificativo sintagma “sociedades primitivas”, tal como emerge na referida entrada lexicográfica, assim como a peremptória afirmação de que essa prática poética pereceu ante o “advento das letras”, sugerem um quadro epistêmico marcado por preconceitos excludentes de ordem social, fato que se intensifica sob o manifesto patriarcalismo falocrático, sexista e ageísta da vetusta expressão “história do homem”. Para completar o caos gnosiológico, o mesmo Houaiss (2001) afirma que “literatura” corresponde a um “conjunto de obras literárias de reconhecido valor estético, pertencentes a um país, época, gênero etc.” De tal construto hegemônico eurocentrado e etnocêntrico, a arte da narrativa popular e as práticas das etnias subalternizadas e ninguneadas são sumariamente excluídas pelo dicionário: “como se de literatura se tratasse” – lê-se aí, estampado precisamente nesse suporte da dominação hegemônica em que podem se converter a escrita e os livros, por descuido ou má fé. Para além dos aspectos lexicográficos, um dicionário também veicula normatividades ideológicas e colonialidades difusas (Marinho; Vieira, 2024, p. 5-6).

O qualificativo sintagma “sociedades primitivas” é um dos elementos mais problemáticos da definição acima proposta por Houaiss, pois decorre diretamente de uma visão linear e evolucionista da história, a qual serve de base e justificativa para o colonialismo e a colonialidade do pensamento. Essa perspectiva pretende que todas as sociedades humanas passam por estágios de desenvolvimento linear, partindo de um estado “primitivo” ou “selvagem” em direção a um patamar “civilizado”, cujo modelo máximo seriam os povos do assim chamado “Ocidente”, de países mercantis e industrializados.

O termo “primitivo” também pode levar à ideia de que as demais sociedades estariam estacionadas no tempo ou seriam meras relíquias de um passado revoluto, de forma a negar e apagar sua historicidade na contemporaneidade. Ademais, a escala social aí utilizada para medir “desenvolvimento” e “civilização” baseia-se na primazia da escrita, um critério etnocêntrico que elege uma característica própria a um

grupo específico (as sociedades ocidentais, em seus estratos hegemônicos) como universal e superior.

Ao lançar a fórmula desqualificante "como se de literatura se tratasse", a definição sugere que a oralitura é uma espécie de "literatura menor" ou uma tentativa rudimentar ou subalterna de literatura, que jamais alcançará legitimidade se comparada ao modelo ocidental, em suas respectivas formas escritas ou estampadas. Por esse viés, Houaiss escamoteia a autonomia, a complexidade e as características próprias das tradições de comunidades acústicas, com suas próprias regras estéticas, formas de transmissão e funções sociais. Ao partir do pressuposto de que a escrita é o principal fator definidor da história da humanidade, essa definição encobre e silencia uma vasta gama de saberes tácitos, inovações criativas e desenvolvimentos culturais que emergem e são veiculados vocalmente por comunidades acústicas ou sociedades ágrafas.

Em conclusão, cabe dizer que a definição de "oratura/oralitura" aqui analisada reflete uma visão colonialista e etnocêntrica que desvaloriza culturas não-ocidentais e tradições estéticas ancestrais, consolidando preconceitos por meio de hierarquização cultural, de negação da diversidade étnica na contemporaneidade, de etnocentrismo, subalternização de narrativas acústicas, reducionismo cultural, logocentrismo/grafocentrismo, visão evolucionista e linear da história, desvalorização do conhecimento não-escrito e presunção de superioridade tecnológica/cultural.

Assim como no dicionário Michaelis online, a expressão "oratura" também está acintosamente ausente no Dicio online, fato que relança e reitera a questão sobre a desvalorização, silenciamento e ocultamento das manifestações estéticas próprias à cultura de comunidades acústicas. Enquanto isso, na cultura letrada ocidental — hegemônica e imposta —, cada vez mais vê-se um crescente lexical nos meios de significação de palavras transcritas e traduzidas com seus significados indutivos, que promove uma perda semântica original, impondo essa nova versão como a correta.

A ausência dos termos "oralitura" e "oratura" nos principais dicionários da língua portuguesa evidencia, ainda hoje, uma subalternização das culturas majoritariamente acústicas como resultado da imposição colonialista e da hegemonização das formas de comunicação escrita, em contexto de globalização. Enquanto termos de origem estrangeira vinculados a culturas dominantes — como "*download*", "*delete*", "*backup*", "*flopado*", "*layout*", "*shopping center*", "*bullying*", "*outlet*", "*streaming*", "*feedback*", "*check in*" ou... "*performer*", aqui considerados em sua condição de linguagem própria

à reificação e mercantilização da existência humana — são facilmente incorporados aos léxicos da língua portuguesa oficialmente chancelados (em repertórios linguísticos legitimados por entidades normativas, como dicionários, livros didáticos, órgãos governamentais, veículos midiáticos e instituições acadêmicas), as expressões que representam tradições verbo-acústicas de povos originários e comunidades não-ocidentais permanecem marginalizadas ou reduzidas a definições arcaicas e pejorativas, como na associação entre "oratura" a "sociedades primitivas" promovida pelo dicionário Houaiss.

Cabe aqui também lembrar o tristemente célebre "*black friday*", ecoado a barlavento e sotavento como um mantra redentor da humanidade pelos agentes da globalização e da colonialidade do pensamento, promovendo o apagamento da memória de que essa expressão tem origem na venda, em hasta pública e a preço vil, de seres humanos cujo maior engano foi o de terem nascido com a pele negra. A título de reflexão sobre esse fato social, confronte-se aqui esta asserção de Franz Fanon:

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será (Fanon, 2008, p. 34).

Como se observa, Fanon sublinha a profunda conexão entre linguagem, cultura e identidade, acusando as maneiras pelas quais a imposição linguística no contexto colonial leva a uma hierarquia racial internalizada, plasmando um imaginário coletivo no qual a branquitude é associada à preeminência e a negritude à subalternidade. Essa hierarquia linguística reflete o legado colonizador que, de forma sub-reptícia, subalterniza idiomas autóctones, culturais ancestrais e conhecimentos transmitidos de forma acústica, deslegitimando-os como matrizes de estética e sabedoria válidas.

A resistência da oralitura, não se limita à preservação de narrativas ancestrais, mas confronta a hegemonia grafocêntrica e eurocêntrica, reafirmando que a voz, a memória e o corpo são tão fundamentais quanto o texto escrito na perpetuação das identidades culturais. A valorização das tradições exige, muito além da revisão dos cânones lexicais, uma descolonização do próprio conceito de conhecimento. As instituições insistem em ignorar o conceito batizado e concebido em solo africano, como se constata nas imagens de tela reproduzidas abaixo:

Figura 3 - Amplo repertório lexicográfico da língua francesa, o portal Ortolang não registra o conceito em apreço



Fonte: <https://www.cnrtl.fr/definition/oraliture>

Figura 4 - O Dicionário da Real Academia Espanhola faz ouvidos moucos ao conceito fundamental para a compreensão da cultura latino-americana.



La palabra «*oratura*» no está en el *Diccionario*. La entrada que se muestra a continuación podría estar relacionada:

[osatura](#) (osatura)

Fonte: <https://dle.rae.es/oralitura?m=form>

Figura 5 - Também na língua italiana o termo é invisibilizado.



Parola non trovata
Prova a modificare i parametri di ricerca

Fonte: https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/nontrovato.shtml

Vale registrar o fato de que, segundo relembra o filósofo e escritor queniano Carey Baraka (2024, s.p.), Piu Zirimu teria sido assassinado pela brutal ditadura militar (um pleonasmo?) do Coronel Idi Amin Dada (1928-2003), possivelmente em razão de seu engajamento decolonial no contexto da libertação da África do jugo colonizador de territórios e imaginários: “*Pio [was] reportedly murdered on Amin’s orders in 1977,*

found in his bed in Lagos where he had just been named director of the colloquium at FESTAC 1977"; em outros termos, seu assassinato ocorre paralelo ao Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana, realizado em 1977, evento para o qual Zirimu havia sido indicado para a importante função de organizador e curador (Baraka, 2024, s.p.). Sua viúva, Elvania Zirimu, faleceu logo após, no ano de 1979, vítima de um acidente de trânsito ocorrido em circunstâncias inexplicadas, tal como se apresentam, no Brasil dos coronéis e capitães golpistas, os acidentes que vitimaram Juscelino Kubitschek (1902-1976) e Zuzu Angel (1921-1976), por exemplo. De forma complementar, Simon Gikandi, historiador da literatura africana e também editor do compêndio historiográfico intitulado *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*, afirma que *"During Idi Amin's regime in the 1970s, for example, some important Ugandan writers (Pio Zirimu and Byron Kadadwa were the most prominent) had died under mysterious circumstances and the country's major writers had been sent into exile"* (Gikandi, 2008, p. 440). Como se pode constatar, oratura ou oralitura recobrem aspectos extremamente sensíveis dos embates culturais e decoloniais transcontinentais.

Figura 6 - Ngũgĩ wa Thiong'o, Elvania Zirimu com Kathleen Nazareth em seus braços, pessoa não identificada com Julia Zirimu em seu colo, Pio Zirimu, Peter Nazareth e Mary Nazareth. Sem informação de local e data. Reprodução ilustrativa, tratada por IA.



Fonte: <https://scroll.in/article/1003177/interview-author-peter-nazareth-on-working-with-id>
 Ps: Imagem documental original disponível é reproduzida por Rodney Benedito Ferrão (2021).

Com relação à imagem acima reproduzida, gostaria de salientar a importância dos processos de restauro analógico de antigas fotografias em preto e branco, de

personagens ou eventos históricos de grande significância social. Esse processo artesanal articula conhecimento químico, sensibilidade estética e respeito histórico pelo objeto original e, pelo viés oposto ao do restauro digital, ele atua diretamente sobre o suporte físico da fotografia — papel, emulsão e imagem de prata. Em casos mais complexos, rasgos e lacunas podem ser preenchidos com adesivos, assim como se pode aplicar reentintamento manual (retouching) com lápis de grafite, aquarela ou pigmentos específicos, sempre de forma pontual e discernível sob exame técnico adequado, sem que se proceda a qualquer falsificação do original.

Nessa perspectiva, e dada a envergadura do pensamento de Piu Zirimu, tomo a liberdade de rogar ao leitor do presente estudo sua cordial licença para reproduzir essa imagem em versão tratada por recursos da inteligência artificial, uma vez que a fotografia estampada no artigo de Rodney Benedito Ferrão não permite ver, de modo claro e evidente, a fisionomia das pessoas ali presentes, uma vez que consiste de uma imagem indefinida e borrada, a qual, por sua vez, borra a própria memória que se propõe a resgatar, sobretudo se lembrarmos que “borrar” é também sinônimo de “apagar”, em aberta afronta à dignidade, à vida e ao pensamento das pessoas aí retratadas. Nessa perspectiva simbólica, acredito que os recursos tecnológicos oferecidos pela inteligência artificial deveriam ocupar um amplo espaço num estudo que tem como foco a relevância, a expressividade e a representatividade social de tradições pautadas em saberes ancestrais, às margens das instituições acadêmicas e relegadas aos subúrbios simbólicos da cidade letrada, tal como é o caso da oralitura.

Lembremos agora que, na esfera da comunicação humana, as palavras emergem como um ente correção e fugidio que flui, levado pelo vento, chuva e intempéries, enredando-se em si próprio. Nessa perspectiva, o termo "oratura" vem então a lume pelas mãos do ugandense Pio Zirimu, abrindo espaços e caminhos para aquilo que, até então, era teimosamente chamado apenas de “literatura oral” ou “oralidade”, nos calabouços e calabocas do colonialismo intelectual e da colonialidade do pensamento. Mas por que a urgência de tal palavra em nosso idioma? Para emendar qual fratura epistêmica e ontológica? Caberia aqui notar, por exemplo, que o vocábulo germânico *Wortkunst* abarcaria toda a extensão da “arte da palavra”, sob forma de sussurro ou como traço sobre a página.

Mas a nossa “literatura”, das línguas neolatinas!... ah, esse prefere o papel, o rascunho, o lápis, a tinta, a estante, a escrivaninha, a biblioteca, o computador, o teclado, a mão solitária e o gesto individualizante. Enquanto se inclina à escrita

impressa, a literatura se concebe como ferramenta de dominação, hegemonia e subalternização. Não nos surpreende, portanto, que mesmo o sintagma oximórico “literatura oral” mal se atreva a aparecer em certos compêndios que se dedicam à arte da palavra. Como pode algo ser letra estampada e, ao mesmo tempo, voz que se esvai? Diante dessa concepção tão estanque que emana do construto denominado “literatura”, o qual não concede uma nesga de chão à comunicação vocal coletiva, de vezo estético e natureza ancestral, surge o conceito de “oratura”, para desatar esse nó górdio, essa contradição tão íntima e paradoxal que habita a própria ideia de “literatura oral”. Uma palavra para respirar, para ser ela mesma, livre das exíguas margens da página: “oratura”. Assim, abraçaremos sem reserva estas considerações levadas a efeito por Fátima Fiona Moola, crítica literária sul-africana, ressaltando apenas o fato de que essa pesquisadora resvala delicadamente e se precipita no vício recorrente de qualificar como “oralidade” um fenômeno estético para o qual Zirimu concebeu o termo “oratura”:

The concern of this article is with the transformations that occur when what is variously termed “orality”, the “oral tradition”, “oral literature”, or “orature” is incorporated into literature in the context of Somali culture. While most sources use these terms interchangeably, Ngũgĩ wa Thiong’o, the Kenyan novelist, in a lecture titled “Oral Power and Europhone Glory,” stresses a subtle distinction of meaning between “orature” and “oral literature.” Ngũgĩ notes that “the term ‘orature’ was coined in the sixties by Pio Zirimu, the late Ugandan linguist.” Ngũgĩ observes that although Zirimu initially used the two terms interchangeably, he later identified “orature” as the more accurate term, which indexed orality as a total system of performance linked to a very specific idea of space and time. The term “oral literature,” by contrast, incorporates and subordinates orality to the literary and **masks the nature of orality as a complete system in its own right**. For this reason, “orature” is the preferred term in this article (Moola, 2012, p. 434. *Grifo próprio*).

Segundo Leda Martins (2003), diferentemente de uma mera transcrição de narrativas acústicas como querem alguns, a oralitura ancestral conserva os elementos essenciais do evento verbo-corporal litúrgico — ritmo, entonação, expressividade, corporalidade e simbolismo — compondo, assim, um tecido acústico e visual que se ancora na experiência comunitária e na memória coletiva, ao mesmo tempo que as legitima e faz medrar. Tal abordagem subverte os paradigmas convencionais da literatura ocidental, em seu viés acadêmico eurocêntrico, frequentemente enfeixados na linearidade narrativa, na fixidez textual e no supremacismo da letra escrita, resguardadas do povaréu e ao abrigo de mãos calejadas, protegidas em fascículos atados com linhas farpadas.

O crítico literário haitiano Maximilien Laroche (1937-2017) resgata e amplia o conceito de *oraliture*, tal como foi adaptado por Ernst Mirville, num gesto de descolonização epistemológica fundamental para os estudos literários, especialmente no contexto caribenho. A substituição do termo “literatura oral” — uma expressão paradoxal que subalterniza a tradição estética de comunidades acústicas à prática grafocêntrica da escrita (*littera*) — por *oraliture* estabelece um novo paradigma. O neologismo não apenas corrige uma imprecisão semântica, mas, crucialmente, posiciona a produção cultural de base verbo-acústica como um sistema autônomo e paralelo à literatura canônica ocidental. Ao estabelecer uma analogia formal com o conceito de *littérature*, Laroche (1991) reivindica para a oralitura um elevado grau de complexidade, técnica e valor análogos ao dos textos impressos, deslocando-a da periferia social para o centro da análise cultural. Essa mudança nos permite examinar as obras latino-americanas, sejam elas acústicas ou escritas, a partir de uma ótica que reconhece a escuta coletiva e gregária como uma matriz de produção de significados tão legítima e sofisticada quanto a leitura privativa e individualizante.

Tal como explana Laroche (1991), essa conceituação alimenta diretamente a noção de “dupla cena da representação”, na qual a cultura haitiana é encenada simultaneamente no palco da expressão acústica (em crioulo, com suas próprias regras e imaginário) e no da escrita (em francês, dialogando com a tradição ocidental). A “oralitura” torna-se, assim, uma chave privilegiada para compreender a dinâmica de tensão e interpenetração que define a produção simbólica dos povos e grupos sociais periféricos, subalternizados, ninguneados, silenciados. Portanto, a “oralitura” é uma ferramenta analítica que permite desvendar de que forma a identidade cultural dos grupos subalternizados é negociada nesse espaço intersticial, resistindo à hegemonia da cultura letrada e afirmando a sua singularidade a partir da inseparável relação entre voz e comunicação.

Elizabete Vieira (2024) defende a ideia de que o conceito de “oralitura” foi cunhado no âmbito de um projeto de descolonização literária, liderado por teóricos como Pio Zirimu e Micere Mugo, com o objetivo de conferir estatuto teórico e autonomia às produções estéticas das “comunidades acústicas”, tradicionalmente marginalizadas pelo cânone ocidental letrado. Diferentemente de um objeto material ou de artefatos letrados que se fixam em suportes gráficos e participam da tradição da “cidade letrada”, o artefato da oralitura pode ser concebido como um evento corporal, acústico e espacial — como um canto votivo, uma dança dramática

encenada em cortejo, uma narrativa entoada em espaços ritualísticos — que codifica e transmite a cosmologia, a moral e a história de um povo. Ele se estrutura na expressão da voz, do corpo e da musicalidade, constituindo-se em narrativas, cantos, dramaturgias populares e rituais coletivos que se recriam e se confirmam a cada enunciação. Essas produções não podem ser vistas como meras antecessoras da literatura escrita, mas como criações plenas e autônomas, dotadas de densidade estética, função pedagógica e valor memorial. Ao enfatizar a oralitura como espaço de resistência cultural e de preservação da ancestralidade, Vieira (2024) evidencia que tais artefatos são veículos de transmissão de saberes, de ressignificação histórica e de afirmação identitária, cuja materialidade sonora e instituinte é tão legítima quanto o texto impresso, conferindo vitalidade às formas de convivência e às experiências espirituais das comunidades que os produzem. Nesse sentido, Elizabete Vieira assim discorre sobre a questão:

As produções estéticas orais características de comunidades acústicas, ou seja, aquelas que promovem a interação por meio daquilo “que diz respeito ao ouvido” (Houaiss, 2001), integram a oralitura e divergem dos artefatos próprios às culturas “letradas”, majoritariamente articulados em torno da escrita e das figuras estampadas, impressas ou projetadas em diferentes suportes físicos, à imagem do rigoroso e quadricular traçado urbano imposto pela Espanha em suas colônias latino-americanas. Por esse viés, é preciso ainda notar que a oralitura é uma categoria conceitual indispensável para se pensar a distinção entre fenômenos de produções verbais artísticas (orais ou impressas), por um lado, e o ato de fala cotidiano, por outro (Vieira, 2024, p. 31).

Vieira (2024) segue seu trabalho de pesquisa expondo a complexidade da transmissão de conhecimentos em comunidades prioritariamente acústicas por meio da oralitura e sua emergência em narrativas históricas e religiosas. Nesse sentido, a autora destaca as formas pelas quais os textos bíblicos, em particular, podem ser compreendidos sob a ótica da oralitura, conforme se observa na seguinte passagem:

Os textos atribuídos a João Evangelista afirmam que o profícuo praticante e difusor da oralitura João Batista seria filho de Isabel, prima de Maria de Nazaré; portanto, primo de Jesus. Tais relatos bíblicos, conforme vimos acima, são marcados por autoria imprecisa e algo problemática, também em razão do fato de que esses artefatos discursivos circularam durante séculos sob forma de oralitura sagrada, sendo entoados em cavernas e outros locais cúlticos, transmitidos acusticamente à luz de fogueiras votivas, em presença de congraçantes majoritariamente analfabetos e no seio de comunidades acústicas, ao resguardo da vigilância dos romanos e seus esbirros (Vieira, 2024, p. 63-64).

A oralitura, aqui compreendida como uma prática gregária de narrar e renarrar estórias — sejam estes mitos, lendas, contos populares ou narrativas de caráter religioso — representa um fenômeno cultural de suma importância, atravessando diferentes épocas, espaços geográficos e construções identitárias. Para Vieira (2024), sua presença é socialmente marcante por meio de rituais e expressões artísticas variadas, incluindo desde provérbios, cantigas, causos e lendas, até manifestações de caráter ritualístico, como rezas, encantamentos e saudações de cunho votivo. Vieira (2024) ainda reitera o fato de que esse universo da oralitura abriga também um amplo leque de praticantes que atuam no interior de circuitos institucionais socialmente prestigiados, em espaços cúlticos em que a “confraria poética” dedicada a essa forma de comunicação é conduzida por “sacerdotes e pregadores de múltiplas orientações religiosas: padres, pastores, monges, ímanes, rabinos, xamãs, babalorixás, ialorixás, pajés, lamas, oradores kardecistas etc.” (Vieira, 2024, p. 17).

O trecho acima trata, portanto, de uma prática poética que carrega uma dimensão coletiva, cuja função social é a de induzir e replicar a organização imaginária de diferentes formas de compreensão do mundo, assim como também a de promover a transmissão de saberes, a construção de identidades e a mediação entre o sagrado e o profano.

Perpassando gerações e distintos contextos socioculturais, essa prática narrativa acústica se reafirma como um ato coletivo de preservação da memória cultural, histórica e afetiva. Mais do que um simples meio de repassar histórias, a oralitura configura-se como um espaço de resistência frente à lógica da informação rápida e descartável, constituindo-se em um território de produção de sentido, no qual memória, tempo e afeto se entrelaçam. Nessa perspectiva, é especialmente relevante a reflexão do filósofo e crítico literário Walter Benjamin (1892-1940), que estabelece um contraponto entre a profundidade das narrativas tradicionais e a efemeridade da informação corriqueira e noticiosa, nos seguintes termos:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte na narrativa está em evitar explicações. (...) Informação, só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive neste momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva as suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver (Benjamin, 1987, p. 203).

Ao retomar a reflexão de Benjamin (1987) sob o prisma da oralitura, é possível reconhecer que essa prática vai além da simples preservação de narrativas do passado, pois ela também contribui para a reconfiguração do presente e para a construção de futuros possíveis. A oralitura afirma-se, assim, como um território de resistência diante das tentativas de apagamento das memórias coletivas e frente à predominância de formas de comunicação marcadas pela superficialidade e vacuidade. Trata-se de uma expressão de reexistência que valoriza a palavra viva e altissonante, os cinco sentidos, a memória coletiva, a ancestralidade, a escuta compartilhada e a criação coletiva de sentidos.

Ao colocar em relevo a tradição acústica africana, o escritor e etnólogo malinês Amadou Hampâté Bâ (2010) oferece uma contribuição essencial para a compreensão da oralitura como uma prática fundamental na preservação e transmissão de saberes, culturas e memórias, especialmente no contexto das sociedades da África Ocidental. O autor destaca o papel central dos griôs, mostrando que, para além da responsabilidade de preservar e transmitir saberes tácitos e coletivos, eles também atuam como agentes principais na conservação, reinvenção e difusão do patrimônio imaterial de suas comunidades. A atuação desses guardiões da memória vai além da simples narração de histórias, abarcando funções políticas, sociais, artísticas e históricas, o que evidencia a complexidade de seu papel e a variedade de suas competências dentro das diferentes esferas comunitárias, tal como Hampâté Bâ assim explana:

Os griôs classificam-se em três categorias: os griôs músicos que tocam qualquer instrumento (monocórdio, guitarra, cora, tantã etc). Normalmente são excelentes cantores, preservadores, transmissores de música antiga e, além disso, compositores; os griôs embaixadores e cortesãos, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças. Estão sempre ligados a uma família nobre ou real, às vezes a uma única pessoa; os griôs genealogistas, historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo), que, em geral, são igualmente contadores de história e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família (Hampâté Bâ, 2010, p. 193).

A classificação proposta por Amadou Hampâté Bâ revela a complexidade das funções desempenhadas pelos griôs nas sociedades da África, apresentando a oralitura como um sofisticado mecanismo de produção e circulação de conhecimentos, numa tradição que se consolida e se aprofunda, desde pelo menos o Império do Mali, entre os séculos XIII–XVI. O griot é uma figura tradicional sobretudo

da África Ocidental, repita-se, mas sua presença se manifesta em várias culturas e povos específicos, com nomes, funções e ênfases distintas. Em termos gerais, trata-se do guardião da memória coletiva, narrador oral, genealogista, poeta, músico e, muitas vezes, conselheiro político e espiritual. Hampâté Bâ (2010) distingue três perfis fundamentais para esse passador de palavras: (1) os "músicos/compositores", responsáveis pela preservação do patrimônio musical; (2) os "embaixadores/cortesãos", que exercem funções de mediação política; e (3) os "genealogistas/historiadores", encarregados da conservação da memória histórica. Essa divisão tripartida ilustra a integração harmoniosa entre expressão artística, organização social e preservação histórica nas culturas acústicas africanas da costa atlântica (em sentido lato), apresentando um contraste marcante com a compartimentalização ocidental desses domínios dos afazeres humanos.

Enquanto os músicos e genealogistas circulam de maneira mais comunitária e itinerante, os embaixadores mantêm vínculos diretos com instâncias de poder, o que ressalta sua importância nos mecanismos de governança tradicional, ficando com a responsabilidade de mediar desavenças entre grandes famílias, e sua constante associação a famílias nobres ou reais, sublinha a importância crucial desses embaixadores nos mecanismos de governança tradicional, atuando como pilares da estabilidade e da diplomacia por meio do diálogo. A leitura de Hampâté Bâ (2010) posiciona os griôs como verdadeiros "intelectuais orgânicos", cuja legitimidade advém do domínio simultâneo de saberes práticos e simbólicos, reafirmando a oralitura como um processo dinâmico e constante de recriação cultural. Essa abordagem confronta interpretações simplificadoras da expressão estética vocal e evidencia a força e a vitalidade das epistemologias africanas, com repercussões significativas, inclusive, nas experiências diaspóricas contemporâneas.

O oficial do exército britânico e etnógrafo Alfred Burdon Ellis (1893) oferece uma perspectiva etnográfica sobre a complexa estrutura da tradição na arte acústica dentro da cultura iorubá, estabelecendo uma distinção fundamental entre o contador de fábulas e o guardião da história nacional. Ellis (1893) inicia a discussão pela popularidade dos contos folclóricos, denominados "alo", cujo significado original remete a um enigma ou a algo inventado. A figura do recitador de contos, o "akpalo" (ou "akpalo kpatita", em sua forma profissional), é descrita como a de um indivíduo de grande prestígio social, cuja expressividade comunicativa pode ser cadenciada por

um tambor, estabelecendo um ritmo que preenche as pausas na narrativa corpóreo-verbal.

Entrementes, Ellis (1893) também traz importante contribuição ao analisar e se aprofundar na diferenciação entre o “*akpalo*” e o “*arokin*”, ambos com pleno ofício no domínio da oralitura, mas com funções distintas que se complementam, no âmbito da cultura iorubá. Este último é o narrador das tradições nacionais que assume o papel de guardião da memória coletiva, encarregado de conservar e transmitir, com rigor e fidelidade, genealogias, acontecimentos históricos e saberes ancestrais, assegurando a continuidade da tradição ao longo das gerações. Por sua vez, aquele encarna a dimensão estética e performática da palavra, utilizando o canto, a poesia e a improvisação para contar e narrar histórias populares (*alo*), atualizando a tradição a cada enunciação, voltado ao entretenimento e a imaginação. Essa distinção é crucial, pois demarca a separação entre o entretenimento popular e a preservação da memória histórica institucional. Os “*arokin*” são definidos como conselheiros ligados diretamente à realeza ou a chefes de grande importância, sendo considerados os depositários das crônicas antigas. A função historiográfica do *arokin* é elevada ao mais alto grau de importância social e política, evidenciada pelo título de seu “chefe, o Ologbo — ‘aquele que possui os tempos antigos’ — e pelo provérbio que o consagra como ‘o pai dos cronistas’” (Ellis, 1893, p. 82).

Essa hierarquia de narradores demonstra que a tradição acústica iorubá não é homogênea, mas sim estratificada, com papéis bem definidos que refletem a organização social e política do povo. O “*arokin*” transcende a função de mero contador de histórias, assumindo o papel de intelectual orgânico e guardião da legitimidade histórica do poder, o que confere ao seu relato um estatuto de verdade e autoridade distinto do “*alo*” popular.

Em suma, o etnógrafo Alfred Burdon Ellis (1893) oferece um registro pioneiro dessa hierarquia, ao diferenciar o contador de fábulas (*akpalo*) do guardião das crônicas nacionais (*arokin*). A relevância dessa distinção é sublinhada no seguinte excerto, extraído da obra original em inglês:

The Yoruba folk-lore tales are very numerous. The word now commonly used to mean one of these popular fables is *alo*, which more properly means a riddle, or something invented, literally something twisted, or inverted. A reciter of tales, called an *akpalo* (*kpa-alo*) "maker of *alo*," is a personage highly esteemed, and in great demand for social gatherings. Some men, indeed, make a profession of story-telling, and wander from place to place reciting tales. Such a man is termed an *akpalo kpatita*, "one who makes a trade of telling fables." As among the Ewe tribes, the professional story-teller very

often uses a drum, with the rhythm of which the pauses in the narrative are filled up. When he has gathered an audience around him, he cries out, "My alo is about so-and-so," mentioning the name of the hero or heroine of the tale; or "My alo is about a man (or woman) who did so-and-so," and, after this preface, proceeds with the recital. The professional story teller must not be confounded with the arokin, or narrator of the national traditions, several of whom are attached to each king or paramount chief, and who may be regarded as the depositaries of the ancient Chronicles. The chief of the arokin is a councillor, bearing the title of Ologbo "one who possesses the old times," and a proverb says "Ologbo baba arokin" "Ologbo is the father of chroniclers." (Ellis, 1893, p. 82)

Por viés complementar, a filóloga e historiadora da arte Diana Carolina Toro Henao (2010) apresenta a seguinte definição para o termo “oralitura”, como verbete para o dicionário “*Tesouro del Sistema de Información de la Literatura Colombiana (SILC)*”, organizado por Olga Vallejo Murcia e Gustavo Bedoya Sánchez, da Universidade de Antioquia:

Se entiende como todas aquellas manifestaciones literarias no escritas, que han sido denominadas como oralitura y se presentan como leyendas, cuentos, cantos, coplas, romances, rimas, entre muchos otros géneros de carácter lírico, dramático, oratorio y narrativo. La oralitura se diferencia de la etnoliteratura en la medida en que esta última realiza una elaboración escrita con base en la expresión estética oral, es pues, una reelaboración; por su parte, lo ‘oraliterario’ se caracteriza por conservarse en la tradición como texto oral. No cualquier texto oral es literario, ni hace parte de la tradición oral, puesto que también se habla de historia oral que se compone por relatos de testigos. La tradición oral se caracteriza por transmitirse de generación en generación y se divide en diversos tipos: superficiales informales y formales como las genealogías, tradiciones de génesis, y tradiciones literarias, estas últimas privilegian un criterio estético que alude tanto al lenguaje como a los temas sobre los que versan los textos (Henao, 2010, p. 129-130).

A discriminação teórica e ideológica entre as respectivas categorias da mera "oralidade", chã e cotidiana, e da expressiva "oralitura", ritualística e plurissensorial, revela-se fundamental para uma abordagem crítica e decolonial das manifestações poéticas de jaez verbo-acústico, no espaço da América Latina. Conforme discorre Vieira (2024, p. 23), "explanar sobre a distinção conceitual entre ‘oralitura’ e ‘oralidade’ é fundamental para o presente exercício de reflexão crítica", sobretudo porque há uma tendência recorrente nos estudos literários a reiteradamente utilizar, de forma imprecisa, indiscriminada e subalternizante, categorias críticas como "oralidade", "literatura oral" ou "etnoliteratura", quando se trata de descrever fenômenos que possuem uma complexidade estética e simbólica própria, para muito além das práticas culturais hegemônicas dos colonizadores europeus.

Enquanto o termo "oralidade", segundo a definição de Antônio Houaiss (2001), refere-se a qualquer forma de expressão vocal espontânea, desvinculada de uma intencionalidade estética, a "oralitura" configura-se como uma produção poética constitutiva e instituinte, fortemente vinculada a comunidades tradicionais e à transmissão de memórias ancestrais. Amadou Hampâté Bâ, ao afirmar que "na África, cada ancião que morre é uma biblioteca que se queima", enfatiza a dimensão dos processos de apagamento cultural e de epistemicídio que a desvalorização desses saberes pode provocar ou induzir. Portanto, reconhecer a oralitura como uma forma legítima de produção poética e estética é também um gesto político de resistência às formas e mecanismos de dissipação cultural promovidos por saberes letrados e epistemologias hegemônicas.

No curso do presente estudo e em razão do viés decolonial aqui almejado, cabe agora definir o que entendemos por "oralidade", termo ao qual renunciamos, desde já, por sua forte imprecisão e ampla polissemia. Por exemplo, em sala de cirurgia, profissionais da saúde, hiper letrados, se comunicam por meio da oralidade (vocalidade), servindo-se de linguagem técnica especializada; da mesma forma, nos fóruns dos igualmente amplamente letrados tribunais judiciais há explanações orais e oitivas antes de que sentenças ou acórdãos sejam assentados sob forma escrita, em vocabulário cifrado por meio de jargão jurídico. Professores, economistas, engenheiros, arquitetos, agrônomos, dentistas, antropólogos, literatos, sociólogos, historiadores, linguistas, psicólogos, assistentes sociais, legisladores e outros agentes públicos também expressam e compartilham ideias por meio de comunicação vocal, em contexto de oralidade. Em outros termos, comunicam sob forma de oralidades distintas: técnica, científica, erudita, culta ou até mesmo coloquial. Com efeito, reduzir os fatos de comunicação humana à mera elocução vocal corresponde à uma simplificação e banalização epistêmica por parte de uma ciência que, na comodidade e praticidade das zonas de conforto, se atém unicamente a fragmentos de comunicação que podem ser transcritos sob forma escrita, sejam elas logográficas, silábicas, alfabéticas, featurais, proto-escritas, pictográficas/iconográficas, digitais, notacionais etc.

No contexto dos estudos da linguagem, as noções de formalidade ou espontaneidade referem-se a diferentes registros (protocolos sociais, regras implícitas ou explícitas, hábitos culturais) que os falantes observam e adotam, adaptando-se às situações e contextos comunicativos, alocando sua linguagem em uma escala

pragmática que vai do registro erudito ao chulo, num espaço comunicacional em que o registro técnico, por exemplo, se alinha à formalidade instituída no espaço de profissões específicas.

A formalidade organiza a linguagem segundo padrões normativos cultos, no plano dos saberes padronizados em instituições do aparelho de Estado (escolas, universidades, academias, etc.), no plano abstrato da “cidade letrada” de trata Angel Rama, ou seja, uma instância simbólica e normativa que se sobrepõe à cidade física. Trata-se do espaço ocupado por escribas, juristas, clérigos, professores, burocratas e intelectuais — isto é, por aqueles que dominam a escrita e, por meio dela, produzem leis, crônicas, mapas, arquivos, códigos e discursos oficiais. A escrita híper codificada funciona, nesse contexto de comunicação regida pela formalidade institucionalizada, como instrumento de ordenação social, de controle político e de legitimação da autoridade.

A espontaneidade, por sua vez, aproxima-se da fala alforriada de constrações assentadas por gramáticos e filólogos, marcando um franco distanciamento com relação às regras de comunicação verbal que são definidas pelos segmentos hegemônicos da população. Parece evidente que, apesar de sua ampla prática em situações de comunicação, a espontaneidade é própria a comunidades e indivíduos excluídos do sistema normativo de ensino ou aparato formal de aprendizagem.

Cabe aos indivíduos manifestarem sua capacidade de transitar dinamicamente entre esses registros de linguagem, adequando sua fala ao ambiente – seja familiar, laboral, recreativo, religioso ou outros – demonstrando a fluidez e a imprevisibilidade do uso da língua em conformidade com o meio espacial e o ambiente social. Vale frisar que largas parcelas da população são privadas do conhecimento linguístico normativo que é transmitido em instituições de ensino e na convivência em meios sociais privilegiados.

Dessa forma, Ariane Fagundes Braga (2019), tradutora e tradutóloga comparatista, propõe uma eficaz ferramenta linguística, por ela batizada como “escala socioletal”, para superar a chã dicotomia entre oral e escrito, com enfoque nos eixos da formalidade e da espontaneidade de distintos registros de linguagem (ou “níveis de fala”), em suas variantes diatópicas, diastráticas e diacrônicas. Por esse viés, Braga relembra que tais dimensões não são fixas, mas elasticamente móveis, variando conforme o contexto sociocomunicativo. Na extremidade da formalidade, situam-se registros normativos eruditos ou técnicos, por exemplo. Pelo viés oposto,

na vertente da espontaneidade, emergem locuções coloquiais ou expressões situacionais — sem aqui estabelecermos uma qualquer hierarquia valorativa, apenas observando funções sociais distintas. Essa abordagem evita preconceitos linguísticos e alinha-se à visão dialógica da linguagem, em que a variação é inerente ao uso dinâmico da língua. Ariane Braga assim sintetiza suas ideias inovadoras:

Uma vez que a escala se organiza em termos de formalidade e informalidade normativas, situamos, nos pontos extremos, a linguagem em suas manifestações eruditas e chulas. Por esse viés, o registro técnico, por exemplo, viria se sobrepor parcialmente ao registro erudito, uma vez que esse registro implica um grau de formalidade normativa próprio às diferentes profissões, pois se destina à aplicação de técnicas específicas. Cabe sublinhar que a linguagem técnica independe do grau de instrução escolar e vincula-se ao saber técnico, pois um pedreiro poderia ter tanto o domínio sobre a linguagem técnica da construção civil quanto um engenheiro, por exemplo (Braga, 2019, p. 26).

Cabe agora relembrar que, nas décadas de 1970 e 1980, Paul Zumthor, crítico literário, historiador da literatura e linguista suíço, contribuiu de forma significativa para a problematização dessa intersecção entre arquivos memoriais e oralitura, ainda que não tenha adotado, ou talvez sequer conhecido, esse conceito específico, de gênese africana, que se desenvolvia em reflexões paralelas pelas mãos hábeis de pensadores africanos ou em contexto de culturas afrodiaspóricas. Por exemplo, em *A letra e a voz* (Zumthor, 1993), esse autor ressalta o paradoxo da oralitura, por ele analisada sob outra denominação, no contexto dos registros históricos: ainda que a tradição da transmissão acústica seja marcada por sua efemeridade e pela ausência de suporte material fixo, ela deve ser compreendida como um sistema de arquivamento social, especialmente evidente na figura dos *griots* da África Ocidental.

Lembremos, com Houaiss, que a palavra “griô” remete a “griot”, no sentido de “músico ambulante da África Negra”. Para Zumthor, a voz poética desses narradores, músicos e historiadores da tradição africana constitui um “arquivo sonoro” singular — um repositório de saberes, narrativas e memórias que se contrapõe à lógica documental e excludente da escrita. Ele observa que essa função também se manifestava na Idade Média ocidental, sugerindo que, em diferentes contextos históricos, a reverberação verbal acústica representa um modo autônomo e eficaz de transmissão cultural de memórias e saberes.

A reflexão de Zumthor (1993) destaca ainda a vitalidade da voz poética como veículo de memória e tradição, capaz de expressar nuances afetivas, contextuais e

simbólicas que muitas vezes escapam à escrita. Ao propor uma reavaliação do conceito de "arquivo", o autor convida à valorização das formas orais como registros legítimos e complexos da experiência humana, resgatando seu caráter performativo e social. Neste sentido, as culturas africanas fornecem um campo exemplar de análise, uma vez que historicamente atribuíram centralidade à comunicação acústica como principal meio de preservação e transmissão de conhecimento. Para esse historiador, os *griots*, neste contexto, desempenham o papel de guardiões da memória coletiva, transmitindo genealogias, mitos e ensinamentos por meio de fórmulas poéticas repletas de metáforas, provérbios e imagens.

Aprofundando essa perspectiva, vejamos o que afirma Leda Maria Martins, crítica cultural e ensaísta nas áreas de teatro e culturas populares da diáspora africana, em abrangentes e lúcidas reflexões, sempre empenhadas e dedicadas à arte e aos saberes negros, nas mais distintas vertentes estéticas e implicações sociais. Essa pensadora propõe o conceito de oralitura como uma tecnologia cênica coletiva de enunciação cultural, com intenso vezo identitário, nos seguintes termos:

A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei oralitura, matizando na noção deste termo a singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de litora, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas (Martins, 2003, p. 77).

A "oralitura", conceito central no trabalho de Leda Maria Martins, surge como uma alternativa à dicotomia tradicional entre comunicação acústica e textualidades escritas, buscando compreender a complexidade da transmissão cultural e do conhecimento em contextos em que a presencialidade interlocutória desempenha um papel fundamental. Ela se define como a capacidade de um discurso verbicorporal (Basbaum, 2007) de criar e transmitir informações de forma aprimorada e complexa, utilizando recursos e técnicas mnemotécnicas que compreendem exercícios e artifícios, como a associação de ideias ou de fatos, podendo ser também a combinação e arranjos de elementos, números etc.

Leda Martins (2003) concebe o termo *oralitura* como uma forma de prática coletiva oriunda de textualidades acústicas e corporais, cuja inscrição resgata, por meio da memória, a cultura e a história de comunidades majoritariamente acústicas, às quais também faz referência. Para a autora, a oralitura emerge como sistema

dinâmico de signos que articula escrita e expressão vocal, ressignificando tradições no ato enunciativo. Nesse processo, a grafia dialoga com a verbalização como extensão da voz, preservando sua cadência e poder de evocação simbólica. Assim, constitui-se como fenômeno em constante movimento, na qual a palavra é coletivamente entoada para consubstanciar formas de apreensão do real, ao conjugar memória e inovação discursiva.

A comparatista Margarete Nascimento dos Santos (2011) assim discorre sobre essa prática cultural de comunidades acústicas:

O conceito de oralitura é adotado pelos escritores antilhanos a partir da década de 80 e a justificativa para o uso de tal nomenclatura, segundo estes autores, está no fato da literatura tradicional, da forma como é concebida, não oferecer espaço que abrigue de forma satisfatória as questões ligadas à produção literária nas Antilhas. Estes escritores proclamam um movimento intitulado de *créolité* cujo objetivo maior é abrir caminhos que conduzam a uma reflexão mais ampla sobre o ser antilhano, de forma a prezar pela memória coletiva local que está essencialmente forjada na oralidade e que representa as suas tradições (Santos, 2011, p. 2).

O movimento *Créolité* surge formalmente com a publicação do manifesto intitulado *Éloge de la créolité* (1989), escrito por Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant. Esse movimento se propôs como uma reação decolonial ao discurso da *Négritude* e ao ideal universalizante da francofonia, propondo uma identidade cultural híbrida e plural para os povos caribenhos, marcada por suas origens africanas, indígenas, asiáticas e europeias. A *Créolité* afirma a legitimidade da língua crioula, da oralitura e da cultura popular como bases de uma nova estética literária e política. Assim, tanto o conceito de “*créolité*” quanto o conceito de “oralitura”, especialmente desenvolvidos e aprofundados por intelectuais e poetas da diáspora africana, alcançam mais amplo reconhecimento nos círculos acadêmicos. Contudo, sublinhe-se que a oralitura não se restringe apenas à mera transcrição ou transculturação de relatos acústicos em forma escrita, pois corresponde a uma forma escritural que incorpora os gestos, o ritmo, a entoação, a musicalidade, o vestuário, a culinária, a paisagem simbólica, o ambiente natural ou construído, a memória coletiva, os saberes tácitos, a ancestralidade e o caráter gregário das tradições de comunidades acústicas.

A transposição da oralitura ancestral para o texto escrito implica, portanto, um desafio estético e epistemológico: é necessário recriar, na escrita, as marcas da gestualidade corporal e da comunicação acústica — o ritmo, a repetição, a cadência,

a melodia, a expressividade cênica e coreográfica etc. Escritores engajados com a oralitura, tais como Martin (2024) e Mendizábal (2012), abraçam e defendem o emprego de recursos poéticos, variações sintáticas e estruturas narrativas não lineares, buscando preservar o dinamismo e a densidade simbólica das tradições orais. Tais estratégias colocam em xeque os cânones da literatura escrita e reafirmam o valor das epistemologias de matriz africana e ameríndia.

Portanto, ainda hoje, assim como sublinhado por Vieira (2024), não se deve deixar de lado a importância das contações de histórias, danças narrativizadas, rituais de cultos espirituais que desempenham um papel fundamental como instrumento de resistência cultural, sobretudo no contexto da diáspora africana e da colonização, em que “jovens adultos e anciãos se juntam para compartilharem o prazer de celebrar o mágico som da voz humana e da sabedoria ancestral” (Vieira, 2024, p. 17). Durante os períodos escravocratas e coloniais, as tradições orais possibilitaram a preservação de identidades, mitologias e cosmovisões frente aos mecanismos de apagamento cultural impostos pelos regimes de dominação implantados pelos colonizadores.

Nesse sentido, a oralitura atua como prolongamento dessa resistência: ao registrar e revitalizar essas tradições em forma escrita, ela perpetua a contestação à colonialidade e reafirma paradigmas milenares de produção cultural. Sendo assim, tanto a oralitura quanto a *créolité* desafiam a supremacia da escrita poética que se concebe ou se apresenta como única forma legítima de literatura. A arte de compartilhar conhecimento, mantendo tradições e culturas a partir de ritos, danças e contação de histórias, deve ser reconhecida como um modo de manter vivo um arquivo coletivo e um instrumento de afirmação cultural.

Elisabete Vieira (2024), na condição de pedagoga, mediadora cultural e crítica literária comparatista, concebe a *oralitura* como um fenômeno cultural complexo que transcende a simples contação de histórias, abarcando um repertório diversificado de práticas comunitárias. Essa perspectiva é fundamental para os estudos que investigam a transmissão de saberes tradicionais, pois demonstra como a oralitura se manifesta em rituais gregários e interações coletivas, consolidando-se como um dispositivo que mantém viva a memória e a identidade., tal como se constata nesta passagem:

Quando, no presente estudo, nos referimos às manifestações da oralitura para muito além da mera arte de narrar vocalmente, aludimos a manifestações populares como, por exemplo, cantos e danças narrativas

populares, saudações devotas, cortejos votivos, acontecimentos estéticos performáticos, brincadeiras coletivas e jogos gregários infantis, em meio a uma miríade de outras possibilidades expressivas. Essas manifestações da oralitura, tão presentes no cotidiano social de grupos étnicos e comunidades tradicionais, contribuem para a ampliação e fortalecimento dos laços afetivos entre os membros das respectivas comunidades (Vieira, 2024, p. 12).

Ao incluir em sua análise a emergência de cantos de devoção, danças narrativizadas, jogos verbais, festejos espirituais e cortejos votivos, Vieira (2024) retoma Mário de Andrade e amplia o conceito de oralitura, alinhando-o a abordagens contemporâneas que a entendem como um sistema dinâmico de comunicação e preservação cultural. Tais manifestações, além de perpetuar narrativas ancestrais, também estruturam relações sociais, reforçando a coesão e afetividade dentro de grupos étnicos e comunidades tradicionais. A visão de Vieira (2024) permite ampliar a análise de autores como Paul Zumthor (1993), o qual enfatiza a corporeidade da voz na tradição acústica, ou de estudiosos da assim chamada “performance”, como Leda Martins (2021), para quem rituais e jogos são atos de recriação cultural.

No Brasil, as heranças africanas e indígenas se manifestam de maneira marcante por meio de oralituras, presentes em cantigas, mitos, provérbios e narrativas transmitidas de geração para geração. Essa herança contribuiu de forma decisiva para a construção da identidade afro-brasileira e ameríndia, evidenciando que a oralitura, longe de ser uma forma literária periférica, constitui um eixo central na configuração de uma tradição de luta e resistência.

Dessa forma, a oralitura além de resgatar formas tradicionais de enunciação, se afirma como uma poética contemporânea, capaz de intervir criticamente no espaço público e de reconfigurar os modos de narrar, lembrar e resistir. Ao conjugar a voz e o texto, a tradição e a invenção, ela reafirma o papel das culturas acústicas na construção da história e da identidade de sujeitos historicamente marginalizados.

O historiador e crítico literário espanhol Guillermo Díaz-Plaja (1984), em livro apresentado pelo filólogo francês André Labertit, define “oralitura” como convergência entre a linguagem oral tradicional e a escrita moderna, adaptada às experiências socioculturais de matriz diaspórica africana. Trata-se de uma forma de expressão que não só preserva a memória coletiva, mas a reinscreve no presente por meio de festejos dramaturgias festivas, narrativas coreográficas e práticas linguísticas híbridas. Diferente da literatura escrita nos moldes ocidentais, a oralitura incorpora

elementos do corpo, da sonoridade, do ritmo e do contexto comunitário, desafiando os padrões hegemônicos de produção textual.

Para muito além de simples e mera continuidade da tradição de artefatos culturais verbo-acústicos, a oralitura também se concebe como uma criação inovadora que se constitui a partir da apropriação crítica da língua do colonizador. Nesse processo, as línguas europeias, impostas durante a colonização, são ressignificadas pelas comunidades afrodescendentes por meio da inserção de inflexões, onomatopeias, variações fonéticas e semânticas que refletem uma visão de mundo distinta. Contudo, há que se notar que parcelas da oralitura sagrada se manifestam no idioma do colonizado, como no caso dos pontos cantados do Candomblé, no nome dos orixás e outras entidades sagradas, assim como dos alimentos votivos e nas saudações rituais (Axé! Eparrei! Saravá!).

A análise da oralitura, tal como proposta por Díaz-Plaja, revela-se uma ferramenta teórica e política potente para pensar a comunicação cultural em contextos marcados pela colonialidade do saber e do ser. Nesse contexto, Díaz-Plaja assim reafirma tal importância do saber, nestes termos:

Pero estas **criaturas**, de tan trágico destino, no eran de alma vacía. Perteneían a una civilización milenaria. Y si **no poseían el alfabeto suplían su ausencia por medio de la tradición oral**. Y en el episodio final de *Raíces* todos pudimos ver y oír al anciano de la tribu, cuya misión era retener los datos de la historia de su pueblo: constituyéndose – como ya dije páginas atrás – en un archivo, en una biblioteca viviente. Tal como sucede en Oceanía en el hábito que hemos recordado en un capítulo anterior, por el que en las islas Fidji cuando una **tribu** decide poblar un islote o territorio desierto la expedición consta no sólo de trabajadores y guerreros sino de un grupo de ancianos cuya misión es transportar la sabiduría racial, los relatos de los antepasados, la palabra viva de su historia, hasta convertirse en una especie de biblioteca viviente, que tiene como misión mantener la conciencia colectiva del grupo humano desplazado (Díaz-Plaja, 1984, p. 32. *Grifo próprio*).

Por outro lado, o trecho acima apresentado carrega uma carga semântica e simbólica densa em torno da palavra “criatura”, que merece uma análise crítica atenta. No contexto acima, observa-se uma tensão entre a aparente neutralidade do termo e sua carga potencialmente desumanizante que ao escolher tal palavra em vez de *personas, individuos ou miembros de una comunidad* pode sugerir uma visão externa, evidentemente eurocêntrica, que observa esses sujeitos quase como objetos de estudo ou seres exóticos, distantes do “nós” implícito na voz narrativa.

Isso é especialmente problemático ao se referir a um povo que, apesar de não possuir um sistema de escrita formal, é reconhecido, mas pouco valorizado, por sua profunda riqueza cultural e histórica, preservada por meio da tradição oral, entendida hoje como oralitura, que são histórias, causos, contos, lendas, entre outras práticas transmitidas de geração para geração. Nesse caso, a ambiguidade do termo, escolhida propositalmente ou não, é central para uma crítica: ele oscila entre a compaixão e a exotização, entre o reconhecimento da dignidade humana e a possível reiteração de uma perspectiva colonizadora. Dessa forma a escolha lexical carrega consigo a responsabilidade de como se vê — e se narra — o outro, deixando para que seu interlocutor abstraia qualquer uma das possíveis interpretações ali lançadas.

Não se pode deixar de ressaltar que essas "criaturas" objetificadas, em viés diametralmente oposto ao que afirma por Diaz-Plaja (1984), aparecem no excerto a seguir como principais atores e guardiões da memória coletiva: "Os griôs são bibliotecas vivas da tradição oral de vários povos africanos. No continente africano, um griô nasce griô, seu ofício não é escolhido, relaciona-se a uma herança e à sua origem." (Brasil, 2014, p. 33). Dessa forma, os griôs se configuram como "contadores de histórias, genealogistas, mediadores políticos, contadores, cantores e poetas populares que vivem em alguns países africanos" (Brasil, 2014, p. 33), podendo ser tanto homem quanto mulher (griôs e griotes), reforçando a ideia de que a oralitura é uma prática dinâmica, sustentada por atores sociais que oficiam na qualidade de agentes ativos na transmissão de saberes.

Nessa perspectiva, quando o Ministério da Educação, em conjunto com a UNESCO, promove uma reflexão crítica sobre políticas públicas de valorização da cultura de comunidades majoritariamente acústicas e, nessa trilha, segue os passos do movimento decolonial em curso na América Latina, demonstra cabalmente que é urgente inserir narrativas afro-indígenas no cerne da educação brasileira, deslocando o cânone eurocêntrico.

A título de ressalva às ideias articuladas acima, cabe dizer que o historiador Díaz-Plaja (1909-1984) perfez sua extensa e brilhante carreira sob a tutela ditatorial do Generalíssimo Franco (1939-1975), razão pela qual é preciso questionar alguns dos conceitos por ele utilizados, em função de sua participação em instituições culturais do franquismo, de sua posição de catedrático de Literatura em Barcelona e de membro da Real Academia Española, em círculos intelectuais próximos ao poder fascista.

Ao analisarmos de maneira mais crítica a linguagem de Díaz-Plaja, sob uma lupa decolonial, percebemos que termos aparentemente neutros, como "tribo" e "alfabeto", carregam um legado histórico de violência epistêmica e hierarquização cultural. A palavra "tribo", originária do contexto administrativo romano e ressignificada pelo colonialismo europeu, foi sistematicamente empregada para designar formações sociais não-europeias como "primitivas" ou "selvagens", negando-lhes a complexidade política e social inerente a qualquer povo, conforme destaca o historiador Carl Erich Pletsch (1981):

Termos que evocam etnocentrismo, superioridade, imperialismo e agressão foram sistematicamente substituídos por outros, aparentemente neutros e científicos — eufemismos. Não foram só as ex-colônias que passaram a ser chamadas de "nações em desenvolvimento" e tribos primitivas de "povos tradicionais" (...) (Pletsch, 1981, p. 575).

De forma análoga, o conceito de "alfabeto", embora etimologicamente grego, tornou-se um marcador civilizatório que classifica as sociedades ágrafas — ou aquelas com outros sistemas de registro, como os quipus andinos, por exemplo — como pré-históricas ou intelectualmente inferiores. Essa lógica busca universalizar a escrita alfabética como o único caminho para o conhecimento validado, marginalizando e silenciando outras formas de saber e de transmissão de memória. Conforme argumenta Quijano (2005), essa "colonialidade do saber" impõe uma única episteme como hegemônica, desqualificando e subalternizando as práticas e os saberes dos povos colonizados, o que perpetua, no tempo presente, a estrutura de poder colonial através do discurso que afirma que os "povos colonizados eram raças *inferiores* e - portanto - *anteriores* aos europeus" (Quijano, 2005, p. 111), cabendo entender "anteriores" como primevos, primitivos, pretéritos, ultrapassados, obsoletos, arcaicos ou já diluídos em caducidade.

Ao transmutar a mezinha expressividade vocal cotidiana, ainda que carregada de forte marca colonialista, em uma linguagem estética e política, a oralitura afirma-se como prática viva de resistência e criatividade. Assim, este capítulo procura evidenciar a maneira pela qual a oralitura transcende a função narrativa e assume papel central na construção de identidades e na contestação de sistemas opressivos. A partir dessa perspectiva, delinea-se a passagem para a análise das articulações entre oralitura, mito e suas variantes.

Ao prosseguir com o presente estudo, é importante ter em vista que buscaremos analisar alguns aspectos formais e conteudísticos que convergem nas seguintes questões, no tocante aos eventos centrados na oralitura: Quem conduz? Para quem? Quem participa? Quais são os temas narrativos? Qual é a tipologia de personagens? Qual é a tipologia de linguagem? Onde e quando ocorrem tais eventos? Com que instrumentos, adornos e acessórios? Quais são os aspectos sensoriais (visão, audição, paladar, tato, olfato) chamados à obra coletiva? Qual é a sua relevância em contexto social e espiritual?

Em busca de respostas, partamos desta asserção lançada por Marinho e Vieira (2024), no que tange às manifestações da oralitura como práticas sociais que implicam múltiplos sentidos sensoriais:

Nessa perspectiva, tomamos a oralitura como um conjunto de práticas estéticas verbo-sonoro-espaciais veiculadas e fruídas sensorialmente pelo corpo humano. Para fins didáticos e argumentativos, antecipamos aqui um rol de características próprias a essa prática, tal como discutidas por estudiosos de distintas origens sociais e geográficas, segundo aspectos conceituais sobre os quais retornaremos adiante: memória coletiva; afetividade compartilhada; criatividade renovadora e ressignificativa; saberes tácitos coletivos e ancestrais; expressividade corporal (visão, audição, tato, olfato e paladar); veiculação prioritariamente acústica (ênfaticada por meio dos cinco sentidos); prática gregária; protocolos rituais; autoria maleável, cooperativa, coletiva e/ou indeterminada; improvisação ensaiada; evento único e irrepetível; devoção cúllica; significação transcendental; espaços votivos; tempos propiciatórios (ao longo do dia, da semana ou do ano); narrativas exemplares dramatizadas; socioleto popular e/ou regional; temas relativos aos segmentos sociais invisibilizados, subalternizados e ninguneados; suspensão do tempo cronológico em favor do tempo kairológico; sacralização ritualística de espaços de vida coletiva (Marinho e Vieira, 2024, p. 4).

A oralitura se diferencia substancialmente da literatura por se configurar como uma experiência estética coletiva, em que os cinco sentidos são simultaneamente mobilizados para a fruição do acontecimento estético. Não se resume ao ato de ouvir uma história, mas de participar ativamente de um evento que envolve a escuta, a visão, o tato, o olfato e até mesmo o paladar, criando uma relação sensorial profunda entre os congregantes do ato cúllico. Nesse contexto, a memória coletiva é acionada, resgatando saberes ancestrais e histórias invisibilizadas pelos discursos hegemônicos. O corpo, por sua vez, assume um papel central, movimentando-se, dançando, gesticulando e encenando a narrativa, o que amplia a expressividade da comunicação acústica. Além do aspecto sensorial, a oralitura carrega uma dimensão política evidente, ao proporcionar espaço para que vozes historicamente silenciadas

– especialmente de comunidades afrodescendentes, indígenas e periféricas – possam emergir de forma potente e orgulhosa, rompendo com os limites impostos pela escrita e reivindicando lugar de fala e de memória na cena cultural e social. Quanto a esse fenômeno, Ferrer (2010) assim discorre:

En la oralitura se requiere la presencia y la voz del emisor y el oído y la vista del receptor, puesto que la comunicación es directa y presencial; sucede en un momento preciso y su duración queda determinada por el hecho comunicativo. El proceso de recepción tiende a ser colectivo y participativo, con lo que el receptor de alguna manera determina la duración comunicación y obliga al emisor a adaptarla a las características del público (Ferrer, 2010, p. 26).

No tocante aos oficiantes do evento cúltrico, Hampâté Bâ acrescenta a seguinte informação:

Contrariamente ao que alguns possam pensar, a tradição oral africana, com efeito, não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, e os griots estão longe de ser seus únicos guardiões e transmissores qualificados (Hampâté Bâ, 2010, p. 169).

A oralitura, conforme assevera Graciela Maglia (2016, p. 511), transcende a mera expressão artística, pois "constituye sin duda una cardinal estrategia de resistencia y preservación de paradigmas ético-estéticos afrodiaspóricos que se instituirá en elemento de cohesión social y cultura". Essa perspectiva sublinha o papel intrínseco da oralitura na manutenção e fortalecimento de identidades culturais em contextos de diáspora. Contudo, a abrangência da oralitura não se restringe a um gesto reativo de resistência; ela se manifesta como um vetor ativo na valorização da comunicação vocal coletiva, reforçando os laços comunitários e facilitando a transmissão de conhecimentos tácitos sobre a condição humana, os quais frequentemente escapam às formas de registro escritas.

Nesse panorama das manifestações estéticas acústicas, a definição de Amadou Hampâté Bâ ressoa com particular pertinência, ao conceber a oralitura como uma totalidade que "é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial" (Hampâté Bâ, 2010, p. 169). Tal visão enfatiza a natureza holística da oralitura, que integra diversas dimensões da experiência humana em uma unidade coesa de saber e expressão.

Convém salientar que, nas sociedades africanas, a palavra proferida em contexto acústico, mesmo que efêmera, é investida de um significado social particular,

tal como se lê neste importante breviário pedagógico publicado conjuntamente pelo Ministério da Educação (MEC) e pela UNESCO (2014):

Um elemento central na produção e manutenção das mais diversas culturas, dos valores, conhecimentos, ciência, história, modos de vida, formas de compreender a realidade, religiosidade, arte e ludicidade. A palavra falada, para os povos africanos, possui uma energia vital, capaz de criar e transformar o mundo e de preservar os ensinamentos (Brasil, 2014, p. 34).

A leitura atenta desse importante compêndio permite compreender que, no espaço da oralitura, o conhecimento tácito, intrinsecamente pessoal e comunitário, é forjado nas interações cotidianas e nas práticas culturais coletivas, frequentemente à margem dos ambientes formais e institucionalizados, os quais se caracterizam por interpretações rigorosas e por uma sistematização científica legitimada por grupos hegemônicos. Nesse contexto, a oralitura emerge como um instrumento educacional informal de notável potência, atuando como veículo privilegiado para a difusão desses saberes construídos na vivência e na experiência.

A capacidade da oralitura de veicular conhecimentos que não se submetem aos filtros das práticas acadêmicas instituídas confere-lhe relevância tanto no âmbito científico quanto no social. Por seu intermédio, torna-se viável a compreensão de modos alternativos de existência e de interação com o ambiente e com a pluralidade de seres – sejam eles materiais ou espirituais – que integram a existência humana. Tal perspectiva sublinha a pertinência de investigações como a presente, que visam explorar e apreender esses sistemas de conhecimento não hegemônicos e suas expressões culturais singulares.

A oralitura, um conceito que entende as tradições poéticas acústicas como artefato estético homólogo à literatura, destaca a importância da palavra corporalmente encenada como repositório da memória e do conhecimento, especialmente em culturas que preservam essa tradição na transmissão do conhecimento, cuja importância é minimizada ou ninguneada pelos aparatos do colonizador. Nesse contexto, o renomado escritor e dramaturgo queniano Ngũgĩ Wa Thiong'o (1938-2025) argumenta que as formas narrativas consolidadas, como enigmas, provérbios, histórias, canções, poesia, drama e dança narrativa, representam uma tentativa criativa de compreender e ressignificar o universo. Para Thiong'o, essas expressões estéticas, quando transmitidas acusticamente, promovem

uma "fluidez entre drama, história, música, discurso e performance" (Thiong'o, 2007, p. 5).

No âmbito da oralitura, a dimensão sagrada se materializa em espaços ritualísticos, no quais o divino e o transcendente se manifestam por meio de entidades e práticas hieráticas. No contexto das manifestações religiosas afro-brasileiras, como o Candomblé e a Umbanda, essa dimensão se revela fundamental para a compreensão da sacralidade e da transcendência espiritual. Conforme afirmam a antropóloga Francesca Bassi e colaboradores (Bassi *et al.* 2020, p. 353), a expressividade comunicativa nos rituais do Candomblé, tal como explicada por Babá Géri, babalorixá e renomado artista plástico e artesão baiano, não se restringe à fala, mas se estende a uma "postura corporal específica", no curso de um evento ritualístico em que cada um dos gestos comunica tanto quanto a voz. Por esse viés, Bassi e coautores assim discorrem sobre as formas como a oralitura se manifesta nas práticas e festividades do candomblé:

(...) Babá Géri destaca algo que pode ser visto como oralitura, dentro da perspectiva de Leda Martins, que é o fato da comunicação não ser apenas pela fala, pela voz, mas também pelo gesto, pelo corpo. O iniciado tem que ter toda uma postura corporal específica. Não há aleatoriedade nos gestos, cada um deles comunica tanto quanto a voz. Essa postura não fica restrita aos rituais internos dos terreiros, durante a festa do Bembé, essa 'oralitura' se faz pública, sai para a rua, sai para ser vista, tanto na preparação da festa, quanto no xirê no barracão e na entrega do presente no mar. A postura se articula com a escolha das roupas, dos adereços, as cores e detalhes da decoração da festa, a coreografia e música, as cantigas e rezas, produzindo sinestesia, pois combinam-se sentidos, sensações e imagens diversas. A palavra ancestral protagoniza o Bembé já nas ações preparatórias da festa. O jogo, instrumento de vocalização dos orixás e dos ancestrais, é continuamente mobilizado, assim todo o Bembé é "dialogado" (Bassi *et al.*, 2020, p. 353).

Em contextos indígenas como o dos povos Guarani (Brasil, Argentina, Paraguai e Bolívia), a voz e a escuta participativa não são apenas um meio de comunicação, pois se manifestam como instrumento de resistência, preservação cultural e encantamento, capaz de agregar comunidades dispersas geograficamente através de narrativas e rituais compartilhados. Nesse contexto, a oralitura aparece como uma forma de conhecimento que se contrapõe à escrita ocidental, mantendo viva a tradição ancestral, tal como se constata nesta asserção lançada pelo antropólogo Paulo Lisbôa, no tocante às práticas culturais acústicas autóctones:

Uma opy pode ser um local de reunião, mas a sua especificidade está no acolhimento diário de pessoas Guarani, que ocupam o recinto por horas com

os seus cantos mborai kyrĩgue, "coral de crianças", e os tarova'i de cantores que entoam pequenas falas em adoração aos deuses e enunciam melodias acompanhadas de um violão, mbaraká, enquanto os jovens tocam as rabeças, rave'i, e tambores, e as jovens tocam os takuapú, bastões rítmicos de bambu (Lisbôa, 2020, p. 20-21).

As manifestações da oralitura, enquanto prática de transmissão de saberes e vivências, encontram na espiritualidade Guarani um campo fértil para a revelação de significações transcendentais. As cerimônias, imbuídas de um profundo sentido ritualístico, não apenas perpetuam a memória ancestral, mas também estabelecem uma conexão intrínseca entre o plano terreno e o divino. Como demonstra Lisbôa (2020), as cerimônias realizadas na *opy* (casa de reza) não se restringem a meros rituais, mas constituem atos de significação ontológica, instância em que o canto, a palavra ritual, a escuta sensorial e o espaço sagrado convergem para reafirmar a conexão com *yvy tenonde* – a terra primordial. Paulo Lisbôa assim discorre sobre o evento cúllico:

Durante as suas cerimônias de batismo, os Guarani permanecem, desde o entardecer ao amanhecer, cantando até a sua exaustão. A *opy* é também o local onde as curas xamânicas são realizadas na *tekoa*, onde os feitiços são retirados, e onde a "fala dos antigos" é proferida para fazer os Guarani voltarem-se a *yvy tenonde*, a primeira terra, e aos seus costumes (Lisbôa, 2020, p. 20-21).

Seguindo o viés adotado por Lisbôa (2020), Elizabete Vieira (2024) complementa mostrando que a oralitura guarani não se reduz a uma tradição de mera oralidade cotidiana, pois é um complexo ritualístico no qual palavra, música e espaço sagrado se fundem para sustentar a importância da transmissão de saberes, a vivência espiritual e a cura sagrada na cultura Guarani:

No caso em tela, a oralitura se manifesta nos cantos coletivos, nas rezas curativas e nas fórmulas verbais encantatórias, cujo ritmo melódico é escandido por meio de instrumentos musicais, num espaço em que os participantes manifestam sua fé também por meio de paramentos litúrgicos. Na cultura guarani, as experiências espirituais humanas são cadenciadas por conhecimentos ancestrais, cujo fiel depositário é o pajé, sacerdote que, no espaço propiciatório denominado *Opy*, exerce o poder de evocar, acusticamente, o poder da cura física e espiritual (Vieira, 2024, p. 36).

No âmbito dos estudos sobre as culturas de expressões acústicas e suas manifestações contemporâneas, a oralitura emerge como um conceito fundamental para compreender as dinâmicas de transmissão de saberes e experiências que transcendem a mera textualidade. Nesse sentido, a perspectiva de Isabel Gomes,

revisitada por Vieira (2024), oferece uma elucidação aprofundada sobre a natureza intrínseca dessa prática, destacando-a como um fenômeno que exige a confluência de múltiplos sentidos e a presencialidade dos corpos em um contexto ritualístico e temporalmente oportuno:

Nesse contexto, poderíamos lembrar, com Isabel Gomes, que a oralitura corresponde a 'um saber ancorado na experiência [coletiva] de corpos em relação" mútua e espaço-temporal, uma vez que "todos os sentidos são convocados para este ato relacional de comunicação', num 'encontro de sentidos, na sua pluralidade, desde a audição à cinestesia' (Gomes, 2019, s.p.). É de fundamental importância considerar que a oralitura resulta de uma 'experiência de corpos em relação', ou seja, trata-se de uma prática gregária que solicita a reunião e o encontro presencial de seres humanos, em um espaço e um tempo devotados a esse fim específico, espaço-tempo que acolhe, ritualisticamente, 'experiências de vivência em comunidade, distintas das possíveis num universo apenas literário'. No tocante ao problema em apreço, Isabel Gomes (2019, s.p.) ressalta o fato de que "rosto, presença, toque, escuta, ritual, tempo kairológico, são constitutivos da oratura". Como se observa, o tempo adequado, oportuno e propiciativo ("kairós") é parte essencial da oralitura (Vieira, 2024, p. 36-37).

A oralitura é uma prática comunitária intensamente ritualizada, a qual exige o encontro presencial e a interação sensorial para promover e plasmar uma comunicação viva. Esse espaço-tempo é sagrado no sentido de ser dedicado a uma experiência coletiva, na qual saberes, memórias e emoções são compartilhados em contações de histórias, cantos coletivos, danças narrativizadas, sempre no âmbito de cerimônias votivas. No tocante a esse ambiente cúltico, Isabel Gomes (2019) aponta a emergência de componentes essenciais como a presença física (comunicação face a face, corpo a corpo, com trocas simbólicas e reciprocidades afetivas), toque e escuta (dimensão sensorial e corpórea, gestualidade expressiva, proeminência da comunicação acústica) e tempo kairológico (tempo oportuno, qualitativo, transcendente).

Em uma análise crítica sobre os mecanismos de validação dos saberes, torna-se imperativo contrastar as epistemologias subalternizadas com a arquitetura de poder que sustenta a literatura hegemônica ocidental. Esta última, veiculada por meio de suportes letrados — sejam eles impressos ou digitais —, tem sua circulação rigorosamente controlada por um conjunto de instituições que operam como guardiãs do cânone. Instâncias como o Estado, o sistema educacional em seus diversos níveis (escolas, universidades), o mercado editorial, a mídia e as academias de artes e literatura exercem um poder de tenalha, definindo e legitimando o que deve ser

socialmente reconhecido como conhecimento e arte. Sobre essa intrínseca relação entre a produção literária e as estruturas de poder, a filósofa africanista Isabel Gomes (2019) oferece uma reflexão marcada pela decolonialidade do pensamento:

Ainda que a literatura se inscreva, segundo Boaventura de Sousa Santos, na racionalidade estético-expressiva, não podemos ignorar o contexto no qual este tipo de experiência emergiu no universo hegemônico. A literatura é, desde a antiguidade, a arte da gramática, da retórica e da poética. Ora, as gramáticas e os dicionários, nos quais se baseia, são produzidos por academias intimamente relacionadas com os distintos poderes, veiculando, através das palavras, os seus valores e ideologias. São profundamente normativos e constituem um exercício de poder, ao mesmo tempo que difundem a ideologia dos que dominam e dificultam o acesso ao poder dos socialmente desfavorecidos. A escrita foi apanágio de grupos sociais privilegiados, das elites culturais. Apesar desta ser responsável por diferenciações sociais, invisibilizações e epistemicídios, é muitas vezes olhada como uma inocente entidade abstrata. E assim, persiste, nas sociedades modernas ocidentais, uma visão mítica da escrita. Esta é responsável pela defesa acrítica da alfabetização em massa, pela sua glorificação como uma capacidade intrinsecamente boa e pela interpretação evolucionista das comunidades com base no domínio da escrita (Gomes, 2019, s.p.).

Assim, o filólogo e teórico da literatura Juan José Prat Ferrer (2010) reflete sobre o conceito de oratura (oralitura) como um contraponto comunicativo que é autônomo com relação à literatura, para muito além das concepções redutoras em torno do também excludente e colonialista conceito de “folclore”, em cujas teias Ferrer termina por se enredar, de forma involuntária:

El concepto de oratura se contrapone al de literatura al referirse a la expresión oral (recitación, dramatización o actuación) de las producciones verbales artísticas. No solo abarca la producción folklórica, sino que incluye creaciones de carácter culto o institucional, siempre que estas funcionen dentro de la oralidad. Se rompe así con la dicotomía que separa lo folklórico y lo culto, y que asigna la oralidad a lo folklórico y la literatura a lo culto, y se intenta acabar con el prejuicio que conlleva el uso hegemónico de la palabra literatura, como lo han señalado, entre otros, Thomas Brückner y Susan A. Gingell. No solo por el hecho de proceder del África negra, sino también por lo reivindicativo del término, la palabra no ha tenido demasiada buena acogida en los ámbitos universitarios occidentales, pero ha tenido bastante más suerte en los países no europeos (Ferrer, 2010, p. 26).

Para Leda Martins (2021), a oralitura se manifesta como uma inscrição dissonante no corpo e na linguagem, uma poética que desestabiliza as normativas simbólicas do discurso literário dominante. Essa perspectiva estética e palimpséstica redefinem o espaço das artes da palavra, conferindo à oralitura um estatuto autônomo de criação poética e ação política, para muito além de um simples resquício de

culturas ágrafas e primitivas, como quer Houaiss. Mesmo na cidade letrada, a oralitura está viva, em pleno exercício: igrejas, sinagogas, mesquitas, templos evangélicos, terreiros litúrgicos, programas de TV, emissões de rádio, pátios de escolas etc. O corpo e a voz, nesse processo, tornam-se instrumentos centrais na articulação de memórias e na produção de sentido.

A noção de tempo espiralar, conforme desenvolvida por Leda Maria Martins (2024), desloca as concepções lineares e ocidentalizadas de temporalidade, propondo uma estrutura temporal em que passado, presente e futuro coexistem de modo relacional e circular. Essa perspectiva possibilita a reinscrição das memórias e das narrativas ancestrais como forças ativas na constituição de subjetividades e práticas culturais afro-diaspóricas. A constitutividade institutiva desse tempo ritualístico, entendida como encenação contínua de saberes e experiências acumuladas, oferece uma via para o resgate e a revitalização de mitos, como o de Orungã, objeto de estudo nesta dissertação, inserindo-os em um campo de resistência simbólica e política à colonialidade do saber e do ser. Nesse processo, seu desempenho rememora o mito e o atualiza, transformando em prática discursiva e corpórea capaz de tensionar estruturas opressivas e de afirmar epistemologias negras e subalternizadas. Assim, o mito deixa de ser apenas objeto de contemplação ou de análise antropológica, passando a atuar como tecnologia cultural — nos termos de Martins — que engendra modos de existência, memória e identidade.

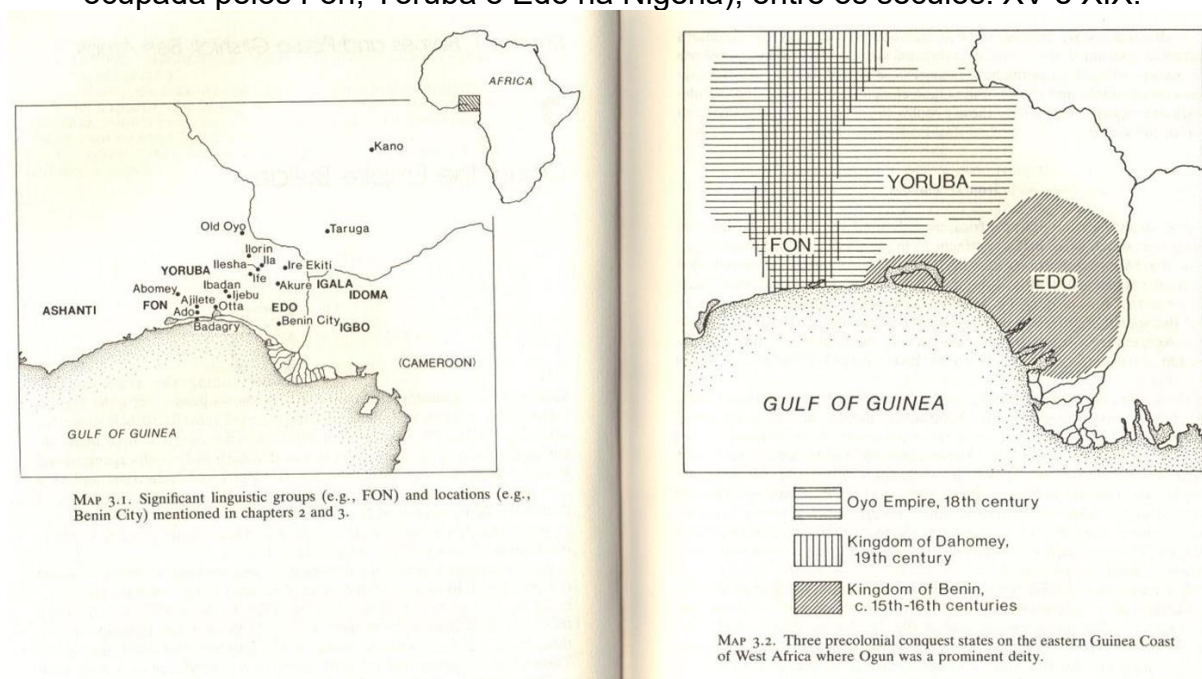
Trata-se, portanto, de uma operação de contra história, na qual a ancestralidade se articula ao presente como força mobilizadora de transformação cultural, reafirmando a centralidade da oralitura e da performatividade na produção de saberes afro-brasileiros. Nesse contexto, caberia aqui citar esta passagem de Franz Fanon, psiquiatra, filósofo e escritor, em seu *Los Condenados de la Tierra*: “La cultura nacional es el conjunto de esfuerzos hechos por un pueblo en el plano del pensamiento para describir, justificar y cantar la acción a través de la cual el pueblo se ha constituido y mantenido.” (Fanon, 2016, p. 242).

Nesse âmbito estético e epistemológico se inscreve a oralitura de matriz africana, que contribui para dar forma e voz ao povo brasileiro, tal como passamos agora a analisar, por meio de uma leitura atenta e pormenorizada de um romance que se escreve como forma transculturada de um mito fundador da identidade iorubá, o qual se transcreve abaixo em diferentes versões em línguas portuguesa e inglesa.

A tradição das manifestações comunicativas acústicas constitui um eixo fundamental no processo de preservação e transmissão de saberes ancestrais, especialmente no que tange às narrativas sagradas de povos como os iorubás, segundo afirmam Willian Russell Bascom (1969), antropólogo, e Wande Abimbola (1977), historiador e linguista nigeriano, especializado em língua e literatura iorubá. No contexto iorubá e no circuito das diásporas africanas, a figura de Orungã (também conhecido como Òràngun, Orunjan, Orungan, ou associado a outras divindades, a depender da variante) emerge como um elemento cosmogônico e filosófico complexo, cujas múltiplas versões refletem dinâmicas diatópicas e distintas mediações – sejam elas letradas ou acústicas.

Nesta trajetória investigativa e para o devido e necessário registro pioneiro, compendiaremos variantes diatópicas e diferentes versões da narrativa sagrada de Orungã, analisando como sua representação se desdobra em distintos contextos geográficos e culturais, desde sua emergência na África Ocidental até as ulteriores reelaborações nas Américas. Para melhor situar o leitor do presente estudo, cabe sublinhar que os povos iorubá se distribuem, originariamente, sobre uma ampla área da África ocidental, tal como se observa nos mapas a seguir:

Figura 7 - Mapa da localização dos povos iorubás (iorubalândia e a da região ocupada pelos Fon, Yoruba e Edo na Nigéria), entre os séculos. XV e XIX.



Fonte: BARNES, Sandra T. (Org.). *Africa's Ogun: Old world and new*. Bloomington: Indiana University Press, 1997. p. 40-41. (E-book)

verbalidade, gestualidade, ritualidade, ritmicidade, sensorialidade e experiências diaspóricas.

Leda Maria Martins (2006) e Hampâté Bâ (2010), etnólogo e escritor malinês, fecundo defensor da tradição acústica africana, sustentam a ideia de que a oralitura pode servir como base teórico-metodológica para compreender as transformações e permanência desse mito, ou mesmo seu apagamento, considerando-se registros etnográficos e literários, por um lado, ou gravações de danças ritualísticas e narrativas orais veiculadas por meio de mídias sociais ou veículos de comunicação.

Assim, a partir de um corpus que abrange textos acadêmicos, registros sonoros, transcrições de tradições orais e obras teóricas afrodiaspóricas, buscaremos prospectar certas nuances discursivas e simbólicas que caracterizam as diferentes manifestações de Orungã. Além disso, interessa-nos refletir sobre como a mediação tecnológica (gravações, vídeos, livros, digitalização) impacta a pervivência e a ressignificação dessa narrativa, tensionando as fronteiras entre o sagrado e o literário.

Ao situar esta discussão no âmbito da oralitura – meio em que a palavra escutada se entrelaça à memória coletiva –, a pesquisa busca iluminar os modos como comunidades tradicionais preservam e reinventam seus saberes através da transmissão verbo-corporal. A narrativa de Orungã, ecoada em vozes ancestrais e reatualizada em ritos corpóreos e festivos, revela-se como um ato de resistência viva, em que a fala corporificada sustenta cosmovisões e assegura a continuidade cultural. Ao confrontar suas variantes diatópicas, este estudo busca prospectar as formas pelas quais como os povos iorubás e afrodiaspóricos mantêm, através da escuta e da recitação, a chama de uma tradição que se renova de forma perene.

1.3 ORUNGÃ, IEMANJÁ E ASPECTOS CULTURAIS DE UM INTERDITO RELIGIOSO: VARIANTES EM TORNO DA ORALITURA IORUBÁ

Com base nos conceitos até aqui discutidos, partimos agora para apresentar e discutir as variantes do mito de Orungã, segundo diferentes versões de narrativas poéticas em torno desse personagem sagrado que demonstram que a oralitura permanece viva e presente na vida moderna, replicando a tradição africana ancestral de transmissão do conhecimento, da cultura e de suas crenças. Tais versões são reproduzidas *in extenso*, sem qualquer intervenção de minha parte, tal como se encontram em relatos acústicos, portais e blogs sobre espiritualidade, livros, artigos e

outros textos acadêmicos. É imperativo destacar a escassa variação nos registros escritos compilados, um fenômeno que reflete diretamente a violência epistêmica e o processo de subalternização impostos às religiões e tradições de matriz africana. Essa homogeneidade documental é, em grande medida, resultado da deliberada tentativa de apagamento orquestrada pela visão de mundo ocidental, que as classificava pejorativamente como “pagãs”, e da imposição religiosa hegemônica que caracterizou o violento período colonial-escravista brasileiro. Esta seria a primeira compilação, em língua portuguesa, dessas variantes, as quais se encontram aqui documentadas, para futuros pesquisadores, apesar de sua evidente convergência narrativa.

Versão A: Para dar início ao rol de versões sobre o mito de Orungã, partiremos das ideias de Adewale Alani Kuyebi, teólogo nigeriano, autor de estudo intitulado *A Portrait of Osun, a Yoruba Goddess in Osogbo and the Americas*, no qual discorre sobre a orixá Oxum, personagem central no panteão de divindades iorubá, e sua ascendência sagrada no espaço batizado por Kuyebi como "lorubalândia", topônimo simbólico que adotaremos para nossa reflexão sobre este aspecto específico das diásporas africanas em solo americano: oralituras sagradas. Em sua tese, Kuyebi transcreve uma versão proposta por Stephen Farrow, registrada sob forma escrita, em 1924, em seu livro *Fancies, and Fetich, or Yoruba Paganism*, ao qual não logramos acesso:

Here is an interesting Yoruba myth that shows how Osun gave birth to children: Yemaja. – Before Obatala was deserted by Odudua, she is said to have borne him a son and daughter, Aganju and Yemaja respectively. This brother and sister eventually married and had a son Orungan, who committed incest with his mother, Yemaja. She fled from him in horror and shame, but he pursued her until she fell. Her body swelled to a great size; from her breasts flowed streams of water which became a lagoon, and from her body issued a number of different orishas, including Shango (the god of lightning), Oya (the Niger), Oshun, Oba (three rivers which became the three wives of Shango), Olokun (god of the sea), Olosa (the lagoon-goddess), Orishako (farm-god) (Farrow, *apud* Kuyebi, 2008, p. 48).

Versão B: Passamos agora à versão proposta pelo historiador Edison de Souza Carneiro (1936) que, ao citar Yêmanjá (Iemanjá), retoma os questionamentos do poeta e dramaturgo Gonçalves Dias sobre a origem da tradição em torno da Mãe-d'Água, ao afirmar que sua matriz seria possivelmente africana, e não ameríndia, nos seguintes termos: "A mãe-d' água será talvez de origem africana, sendo presumível não ser dos índios, em cujo idioma não encontramos termo para o exprimir" (Dias *apud* Carneiro, 1936, p. 53). Para Carneiro, o mito resulta de uma confluência de

influências, sobretudo africanas (Iemanjá), mas também ameríndias e europeias, razão pela qual “O mito da Yara ameríndia (oyara, ayara, uyara, corrutelas da Igpupiara primitiva) precisa ainda uma revisão séria” (Carneiro, 1936, p. 53). Este seria o relato mitológico iorubá sobre Orungã, segundo o historiador:

(...) da união de Obatalá, o céu, mais Odúdúá, nasceram Aganjú, a terra firme, e Yêmanjá, as águas. E, da união destes dois, nasceu Orungán, o ar, tudo que existe entre a terra e o céu – o qual se apaixonou seriamente por Yêmanjá, sua mãe, até conseguir violá-la. Fugindo às propostas canalhas do filho (...) perseguida por ele, morreu – e, dos seios, tornados enormes, nasceram dois rios, que se reuniram adiante, formando uma lagoa, ao passo que, do ventre rompido, surgiram todos os orixás que povoam a imaginação do negro (Carneiro, 1936, p.54).

Versão C: A referida narrativa sobre a origem dos orixás encontra-se mencionada, também, no trabalho do antropólogo e etnólogo Arthur Ramos (1935):

Pode-se dizer que é com o casamento de Obatalá, o Céu, com Odudua, a Terra, que se iniciam as peripécias míticas dos deuses africanos da Costa dos Escravos (3). Deste consórcio nasceram Aganju, a Terra, e Yemanjá, a Água. Como nas velhas mitologias, aqui também, terra e água se unem. Yemanjá desposa o seu irmão Aganju e têm um filho, Orungan. Orungan, o Édipo africano, representante de um motivo universal, apaixona-se por sua mãe, que procura fugir-lhe aos ímpetos arrebatados. Mas Orungan não pode renunciar àquela paixão insopitável. Aproveita-se, certo dia, da ausência de Aganju, o pai, e decide-se a violentar Yemanjá. Esta foge e põe-se a correr, perseguida por Orungan. Ia êste quase a alcançá-la, quando Yemanjá cai ao chão, de costas. E morre. Então começa o seu corpo a dilatar-se. Dos enormes seios brotam duas correntes d'água que se reúnem mais adiante até formar um grande lago. E do ventre desmesurado, que se rompe, nascem os seguintes deuses: Dada, deus dos vegetais; Xangô, deus do trovão; Ogun, deus do ferro e da guerra; Olokun, deus do mar; Qloxá, deusa dos lagos; Oyá, deusa do rio Niger; Oxun, deusa do rio Oxun; Obá, deusa do rio Obá; Orixá Okô, deusa da agricultura; Oxóssi, deus dos caçadores; Oké, deus dos montes; Ajê Xaluga, deus da riqueza; Xapanan (Shankpannã), deus da varíola; Orun, o sol; Oxu, a lua (Ramos, 1935, p. 14).

Versão D: Já aqui, nesta versão, apresentada por Selma Rofino, historiadora da arte, podemos perceber que temos mais uma estória em que não observa o fato consumado do possível incesto, ainda que Rofino apresente Orungã como um “Édipo africano”, em nítida referência eurocêntrica e menção ao clássico personagem da mitologia grega, o qual pode ter sido eventualmente adaptado da narrativa iorubá, tal como sói ocorrer no âmbito dos trânsitos culturais:

E agora, vamos entrar nesse universo mítico constituído pelo Itan Iorubá. Aganjú, forte com sua carcaça de pedra, casou-se com sua irmã Iemanjá e juntos viveram um lindo amor de um milênio. Desse amor nasceu Orungan, um Édipo africano que se apaixonou profundamente por sua mãe, Iemanjá.

Mas ela resistia a todas as investidas do filho. Mesmo assim, ele não conseguia se libertar daquele amor arrebatador que ele tinha por sua mãe. Um dia, Aganjú, o pai saiu, o filho se aproveitou. É hoje que eu vou conseguir consumir o meu amor. Investiu para violentar lemanjá. E ela fugiu desesperada. Fugiu, fugiu, fugiu... e quando ele estava prestes a pegá-la, ela caiu de costas e morreu. O corpo dela começa a dilatar-se. O ventre se abre e dele saem todos os orixás. Dos seios brotam duas torrentes de água que vão se avolumando e formando todas as águas que correm em direção ao mar. Neste mito nós podemos perceber o poder criador feminino e a ligação de lemanjá com as águas primordiais da terra e sua representação como matriz de toda a vida (...) (Rofino, 2022).

Versão E: Vejamos agora uma versão com forte aderência à oralitura, representada por uma linguagem acessível e com marcas da fala do cotidiano, feita por Lukas Santos (2022), um youtuber narrador de histórias de mitos e orixás das religiões de matriz africana que, em seu canal, república uma versão de Orungã. Nesse caso, observa-se mais uma referência subalternizada ao mito grego de Édipo:

a gente vai falar um pouco da mitologia né, por trás de lemanjá um pouco das histórias de lemanjá (...) explicando aí sobre a origem e sobre como formou, como se começou todo o culto, como cultuar na verdade também lemanjá (...) Que lemanjá é a rainha dos mares, é a dona de todos os mares e o oceano, né, a dona de toda a vida marinha (...) com o casamento de lemanjá com Obatalá, e o céu com Oduduá, e a terra se inicia às preferências dos deuses africanos. Dessa união nasceram 'Agunjá', a terra, e lemanjá, né, que quer dizer mãe cujos filhos são peixes (...) Com outras antigas mitologias, a terra e a água se unem e lemanjá e seu irmão 'Agunjá' tem o filho Orungã, Orungã, o Édipo africano, se representa por sua mãe, né, ou seja, Orungã que é filho de lemanjá acaba se apaixonando por sua mãe que procura fugir de seus ímpetos arrebatados, mas Orungã não perde por renunciar àquela paixão insuportável, aproveita certo dia a ausência de 'Agunjá' (...) aproveita a ausência de seu pai e decide se violentar a própria sua mãe, lemanjá no caso. Essa foge e põe-se a correr, perseguido por Orungã e ia quase alcançá-lo, quando lemanjá cai no chão de costa e morre. Essa, é claro, entende que as da mitologia lorubá são lendas, entende, para explicar um pouco sobre as características dos orixás (Santos, 2022, s.p.).

Versão F: Nesta próxima versão, registrada pela psicóloga Keller Alves Bruno, observa-se um maior enfoque na entidade de lemanjá, "hoje cultuada no país inteiro até por quem não é do candomblé nem da umbanda" (Bruno, 2020, s.p.). Tal como se manifesta essa psicóloga em blog do Instituto Junguiano de Ensino e Pesquisa (IJEP), os negros escravizados tiveram que mudar e adaptar seus rituais para que suas crenças e culturas permanecessem vivas e ativas em seus espaços sociais, cultuando lemanjá como uma entidade mediadora que se ligava a outras da religião dos colonizadores, como a figura de santos do catolicismo, dependendo da região em que essa prática de sincretismo se manifesta.

Segundo afirma Keller Bruno (2020), esta seria a história de Orungã e sua mãe lemanjá, no qual “lemanjá nasce da união de Obatalá, o céu, e Odudua, a terra. Da união deles nascem dois filhos: Aganjú, a terra firme, e lemanjá, as águas. lemanjá casa-se com seu irmão Aganjú e dá à luz à um filho chamado Orungan.” (Bruno, 2020, s.p.), recolhida diretamente numa versão que teria sido compendiada pelo médico e etnógrafo maranhense Raymundo Nina Rodrigues (1862-1906), que em estudo pioneiro, originalmente publicado em 1896, o qual enfatiza a impossibilidade de se alcançar e se abarcar todas as distintas vertentes e variantes das religiosidades sincréticas de matriz africana, nos seguintes termos:

Taes são em largos traços e nas suas grandes linhas a religião e o culto fetichista dos áfrico-bahianos no que elles conservaram de quasi puro das suas tradições africanas. Não está ahi por certo, uma exposição completa, em todo o rigor, das minudencias do culto, extreme de uma ou outra interpretação menos exacta. Muito mais fôra necessario para conhecer a serie interminavel dos *orisás* e todas as particularidades dos diferentes ritos. Não sei mesmo si um conhecimento assim completo da mythologia africana | no Brazil seja coisa exequível e mais do que uma simples aspiração. A propria mythologia yorubana confunde-se com o vago do fetichismo ou animismo diffuso e incoherente de que ella mal emerge e em que apenas se esboça. (Rodrigues, 1935, p. 161).

Vejamos então a versão do mito iorubá disponibilizada por Keller Bruno no portal do Instituto Junguiano de Ensino e Pesquisa:

Numa outra versão, mais conhecida e difundida no Brasil por Nina Rodrigues, lemanjá nasce da união de Obatalá, o céu, e Odudua, a terra. Da união deles nascem dois filhos: Aganjú, a terra firme, e lemanjá, as águas. lemanjá casa-se com seu irmão Aganjú e dá à luz a um filho chamado Orungan. Seu nome quer dizer Orun, céu, e gan, no alto do céu. E quer significar o espaço entre o céu e a terra. Orungan apaixona-se por sua mãe lemanjá, mas ela não dá ouvidos a essa paixão, Orungan aproveita a ausência do pai, persegue e viola sua mãe. Após o ato, lemanjá tenta fugir e Orungan tenta convencê-la que ninguém precisa saber o ocorrido e que ela pode permanecer com os dois, pois ele não pode viver sem ela. Ela rejeita tal proposta e o trata com desprezo e continua a correr. Orungan se aproxima e quando está prestes a alcançá-la ela cai de costas no chão. Imediatamente seu corpo começa a inchar, dos seus seios brotam duas torrentes de água, e seu ventre arrebenta. Das duas torrentes nascem uma laguna e do seu ventre nascem alguns dos orixás. Em memória desse acontecimento teria sido criada a cidade de Ifé (inchação, dilatação). Ifé se tornou assim a cidade sagrada dos lorubás (Bruno, 2020, s.p.).

Versão G: O trabalho de campo meticuloso realizado, entre as décadas de 1940 e 1950, por Pierre Edouard Leopold Verger (batizado “Fatumbi” no candomblé), renomado fotógrafo, etnólogo, antropólogo, babalaô e escritor franco-brasileiro,

resultou em importante contribuição para a antropologia e os estudos da cultura, religiosidade e tradições de matriz africana, em nosso país. A obra seminal do autor, inicialmente publicada em Dacar com o título "Notes sur le culte des orishas et vodouns...", e traduzida para o português como "Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África", é frequentemente descrita como um divisor de águas, como se lê nesta apreciação lançada na reedição traduzida de Carlos Eugênio Marcondes de Moura para a editora da Universidade de São Paulo, logo nas primeiras páginas:

Publicada em 1957 pelo Instituto Francês da África Negra, em Dacar, Senegal, com o título de ['Notes sur le culte des orishas et vodouns...'], esta obra magistral de Pierre Verger (1902-1996) haveria de tornar-se uma raridade, muito comentada e aguardada pelo povo-de-santo, adorador dos orixás e voduns, e pelos estudiosos da religiosidade do povo brasileiro (Moura, *In Verger*, 1999, p. 2).

Em sua empenhada atuação em favor da espiritualidade brasileira, Pierre Verger levanta-se como mediador entre dois mundos, sejam eles o meio acadêmico e as próprias comunidades religiosas, por um lado; ou o mundo daqui e o do Além, por outro. Imbuído de sua dupla missão intelectual e espiritual, Verger (1999) assim reconta sua versão da estória de Orungan:

Yemojá desposou seu irmão Aganju, do qual teve um filho, Orungan, que significaria 'no alto do céu'. Seria o ar (entre a terra e o céu). Orungan enamorou-se de sua mãe. Ela não quis dar-lhe ouvidos, mas ele, aproveitando-se da ausência do pai, a possuiu. Logo após o ato, Yemojá fugiu, torcendo as mãos, lamentando-se, perseguida por seu filho. Ela repeliu com repugnância todo o consolo que ele queria dar-lhe. No momento em que Orungan ia apoderar-se dela, Yemoja caiu de costas no chão. Seu corpo inchou imediatamente e de seus seios saíram os cursos de água que formaram um lago. Seu ventre explodiu e dele saiu uma série de deuses: [...] (Verger, 1999, p. 295).

Versão H: Na obra *Mar Morto* (1936), Jorge Amado, amistoso companheiro do babalorixá Pierre Verger, transcreve sua versão pessoal dessa representação mitopoética própria ao imaginário afro-brasileiro, nos seguintes termos:

lemanjá é assim terrível porque ela é mãe e esposa. Aquelas águas nasceram-lhe no dia em que seu filho a possuiu. Não são muitos no cais que sabem a história de lemanjá e de Orungã, seu filho. Mas Anselmo sabe e também o velho Francisco. No entanto, eles não vivem contando essa história, que ela faz desencadear a cólera de Janaína. Foi o caso que lemanjá teve de Aganju, deus da terra firme, um filho, Orungã, que foi feito deus dos ares, de tudo que fica entre a terra e o céu. Orungã rodou por estas terras,

viveu por esses ares, mas o seu pensamento não saía da imagem da mãe, aquela bela rainha das águas. Ela era mais bonita que todas e os desejos dele eram todos para ela. E um dia não resistiu e a violentou. Iemanjá fugiu e na fuga seus seios romperam, e, assim, surgiram as águas, e também essa baía de Todos-os-Santos. E do seu ventre, fecundado pelo filho, nasceram os orixás mais temidos, aqueles que mandam nos raios, nas tempestades e trovões (Amado, 2004, p. 70).

Essa versão é de fundamental importância para a análise a que nos propomos na sequência do presente estudo. Esse amplo processo de circulação, adaptação e ressignificação de *Mar Morto* evidencia não apenas a força estética da narrativa amadiana, mas também a capacidade de determinados imaginários afro-brasileiros de serem absorvidos, reelaborados e difundidos pelos circuitos hegemônicos da cultura nacional. No entanto, essa difusão não ocorre de forma neutra. Ao transitar da oralitura de matriz africana para a literatura escrita, e desta para mídias de massa como o rádio, a música popular e a telenovela, o mito de Iemanjá sofre deslocamentos simbólicos que tensionam seus sentidos originários, frequentemente submetidos a processos de atenuação, desfocagem, erotização ou apagamento, no tocante à sua complexidade cosmológica. É nesse ponto que se torna imprescindível interrogar os mecanismos de racismo sistêmico e de branqueamento cultural que atravessam tais reescritas, particularmente no modo como as oralituras afro-diaspóricas são apropriadas e reorganizadas para atender às expectativas de um imaginário nacional predominantemente branco. Assim, a representação de Iemanjá em *Mar Morto* configura-se como um campo privilegiado de análise para compreender como a tradição iorubá, fundada na fala viva e na memória ancestral, é simultaneamente visibilizada e distorcida no interior da cultura literária brasileira.

Cabe notar, no plano da oralitura, a recorrência de distintas variantes onomásticas atribuídas à figura de Orungã, tal como amiúde ocorre nas manifestações estéticas, míticas e rituais de longa duração histórica, próprias das culturas de matriz africana. As designações Orungã, Orungan, Orugã, Orungã, Arugã ou Arungã inscrevem-se nesse regime de variação linguística e simbólica, não devendo ser interpretadas como simples flutuações nominais, mas como expressões legítimas de processos diatópicos, constitutivos e tradutórios inerentes à transmissão acústica dessas narrativas sagradas.

No âmbito da mitologia iorubá, Orungã é apresentado, em determinadas versões, como uma divindade associada aos domínios do céu, do ar e dos princípios cosmogônicos, figurando como filho de Aganju, orixá vinculado à terra firme, e de

Yemojá, divindade das águas primordiais, bem como irmão de Xangô. Em outras formulações míticas, contudo, Orungã surge como um aspecto, manifestação ou desdobramento de Orunmila — também nomeado Orunlà —, orixá central do sistema divinatório de Ifá, reconhecido como senhor da sabedoria, do conhecimento e do destino.

Essa multiplicidade de nomes, atributos e filiações míticas evidencia o caráter relacional e não fixo das cosmologias iorubás, nas quais as divindades se constituem menos como entidades estáticas do que como forças simbólicas em contínuo processo de atualização. Nesse sentido, a oralitura apresenta-se como chave teórico-metodológica privilegiada para compreender tais variações não como indícios de fragmentação ou inconsistência, mas como modos de permanência, reinscrição e vitalidade do mito de Orungã, tanto em seus contextos africanos quanto em suas reelaborações no espaço diaspórico. Considerado o orixá da sabedoria, do conhecimento e do destino.

Na Santería (Regla de Ocha), é chamado de Orula. Orunla (Ọ̀rúnlá). Outra variação comum, principalmente em Cuba e na diáspora. Ifá. Em alguns contextos, Orunmila é sinônimo de Ifá, o sistema divinatório que ele governa. Cultos e Nomes na Diáspora. No Candomblé (Brasil): Geralmente chamado de Orunmilá ou Orunmila. Na Santería (Cuba): Conhecido como Orula. No Vodou haitiano: Pode ser associado a Loko (divindade das árvores e sabedoria). Importância de Orunganã/Orunmila. É o guardião do destino e o único orixá autorizado a interpretar o oráculo de Ifá. Seu culto é central para os babalawos (sacerdotes de Ifá)”.

Na tradição iorubá, os mitos não constituem narrativas fixas ou dogmáticas, pois existem como corpos vivos de conhecimento, transmitidos de forma acústica e corporal, reinterpretados conforme o território, o tempo, a linhagem sacerdotal e o contexto ritual. Nesse sentido, a própria multiplicidade de nomes e cultos associados a Orunmilá evidencia a natureza dinâmica da cosmologia iorubá e de suas reconfigurações na diáspora africana.

Na África Ocidental, Orunmilá (ou Ọ̀rúnmìlà) é reconhecido como o orixá da sabedoria, do destino (òrì) e da memória cósmica. É ele quem testemunhou a criação do mundo e conhece o destino de todos os seres antes mesmo de seu nascimento. Por essa razão, Orunmilá é o único orixá autorizado a interpretar o oráculo de Ifá, sistema divinatório que organiza e preserva o conhecimento mítico, ético e histórico do povo iorubá. Ifá, portanto, não é apenas um oráculo, mas um arquivo cosmológico,

no qual coexistem múltiplas versões de um mesmo mito, sem que uma anule a outra. O antropólogo Bascom (1969) assim descreve os adivinhadores de Ifá da África Ocidental:

The Ifa diviners are most commonly called babalawo or "father has secrets" (baba-li-awo) or simply awo, secrets or mysteries. They may also be distinguished from the others who worship Ifa as "fathers of those who have Ifa" (baba onifa). The term onifa or "those who have Ifa" (o-ni-ifa)"refers to all Ifa worshipers, including the babalawo, as does its synonym. Olorunmila, or "those who have Orunmila" (O-li-Orunmila). The worshipers of Ifa include men who inherit or are initiated into the worship of Ifa without becoming diviners, and women who are told to care for the palm nuts of their father but can never become babalawo. Only men can become babalawo. The babalawo are also the priests of Ifa, serving other Ifa worshipers as well as divining for those who worship other deities. (Bascom, 1969, p. 81)

Essa diversidade de nomes e associações revela que não há um único Orunmilá, mas múltiplas expressões de um mesmo princípio cosmológico, adaptadas às condições históricas da diáspora. O mesmo fato ocorre com os mitos que envolvem figuras como Orungã, personagem central em narrativas sobre a origem dos conflitos cósmicos, das transgressões e das separações entre céu, terra e mar.

Ao se considerar a centralidade de Orunmilá/Orula/Ifá como guardião das múltiplas versões do mito, percebe-se que não existe uma narrativa "verdadeira" e outra "falsa", mas sim camadas de sentido preservadas, adaptadas ou silenciadas conforme os contextos históricos da diáspora. Assim, revisitar o mito de Orungã e Iemanjá a partir dessa perspectiva não é apenas um exercício mitológico, mas um gesto político e epistemológico de reafirmação da pluralidade africana e de resistência às leituras coloniais que tentam fixar, simplificar e domesticar o pensamento de tradições iorubá que atravessam o tempo e os territórios.

Com essas ideias em mente, passamos agora a tecer algumas considerações sobre o racismo sistêmico que funciona como ferramenta que estrutura as relações sociais no Brasil e operacionaliza a desigualdade cotidiana, com base em certos aspectos que caracterizam a recepção da obra de Jorge Amado, sobretudo no tocante às adaptações cinematográficas e televisivas da obra desse autor. A literatura de Jorge Amado ganha, no contexto do racismo sistêmico, uma conotação de folclore, adquirindo características subjetivas aceitáveis para os padrões eurocêntricos da sociedade brasileira, diferente do racismo estrutural que é naturalizado nas relações sociais, econômicas e políticas e, que torna a desigualdade uma norma social.

1.4 RACISMO SISTÊMICO E BRANQUEAMENTO DE SÍMBOLOS E ORALITURAS AFRO-DIASPÓRICAS: IEMANJÁ E *MAR MORTO*

Passamos agora a discutir certos aspectos extrínsecos e paratextuais da obra *Mar Morto*, amplamente reconhecida por representar a Bahia e por abordar temas universais como amor, morte e destino, razão pela qual *Mar Morto* foi adaptado para radionovelas, quadrinhos, teatro, cinema e telenovelas, demonstrando sua relevância e impacto duradouro no cenário cultural brasileiro. Pelo mesmo viés, o livro inspirou o compositor e intérprete Dorival Caymmi a compor um de seus maiores sucessos, *É doce morrer no mar* (1959), gravado posteriormente por Cesária Évora, Clara Nunes, Marisa Monte, Marina de la Riva, Mônica Salmaso, entre tantos outros intérpretes. Na década de 1940, a Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, e a Rádio El Mundo, de Buenos Aires, transformaram o romance em radionovela. Em 1960, o texto foi adaptado para os quadrinhos e, em 2001, a rede Globo exibiu a novela *Porto dos Milagres*, inspirada livremente em *Mar Morto*. A adaptação fez tanto sucesso que naquele ano ficou “Entre as novelas de maior audiência” (Sacramento, 2008, p. 49), assim como “Gabriela” em 1975.

Cabe agora sublinhar o fato de que a primeira telenovela da TV Globo com uma protagonista negra foi “Da Cor do Pecado”, exibida em 2004, já no século XXI, trazendo a atriz Taís Araújo no papel de Preta, uma feirante pobre (claro!) em seu relacionamento com um branco rico (evidente!), de nome Paco - o título da novela e a trama já se revelam instrumentos para a naturalização do racismo e da permanente subalternização de segmentos sociais no Brasil.

Nesse contexto de apagamento da presença negra na cultura e na vida brasileiras, em 2004, a direção de produção de *Porto dos Milagres* escalou o ator Marcos Palmeira, cuja tez é levemente amorenada, para o papel do negro Guma (Gumercindo, no romance, traz “o nome de Livia e uma seta tatuados no braço”), enquanto a loura Flávia Alessandra atuou no papel de Livia Proença de Assunção, personagem que, no romance, tem “longo corpo moreno” (Amado, 2004, p. 9), ou seja, é parda ou negra, segundo as categorias adotadas pelo censo demográfico brasileiro. A série *Mar Morto*, planejada pela TV Globo em 1995, teria o tipicamente caucasiano Rodrigo Santoro no papel de Guma, protagonista de um romance em que a palavra

"negro" emerge 85 vezes, "negra" 16 vezes, "preto" 24 vezes, "preta" 6 vezes, "mulato" 17, "mulata" 29.

Vale notar esta passagem em que o romance apresenta a “mãe de Guma, suprimida na adaptação televisiva: pedaços de carne alva que apareciam sob o decote dos seios” (Amado, 2004, p. 30).

Também foi suprimida da telenovela a menção à relação de Frederico (pescador negro) com a anônima mãe de Guma (branca, prostituta, ninguneada, subalternizada, vítima silenciosa do patriarcado). Ainda que o personagem de Guma possa caber na categoria demográfica de "pardo", Rodrigo Santoro e Marcos Palmeira são atores que, por seus traços fisionômicos e cor de pele, parecem ter sido escalados para embranquecer a trama da narrativa, tornando as respectivas produções mais palatáveis a um público marcado, a ferro e fogo, a torniquete e pelourinho, a chibata e eletrochoque, pelo racismo sistêmico da cultura brasileira, nos porões das senzalas e nos subterrâneos da repressão policial.

Em entrevista cedida à revista “Trip”, no ano de 2001, o ator e cantor Tony Tornado (2001) fez o seguinte comentário quando questionado sobre o fato dos negros só fazerem papel de empregados nas novelas: “Não adianta reclamar, porque senão eles vão pintar um cara de preto e botar lá! Eles pintam que eu já vi.” E complementou, irônico: “O Marquinhos Palmeira [protagonista de Porto dos Milagres] deve estar tomando laser para ficar preto e ser baiano [risos].” Em outros termos, a literatura (em sua condição de instituição social), os livros didáticos, a imprensa, o cinema e a televisão exercem um forte poder de colonização dos imaginários e de subalternização de indivíduos ou grupos sociais.

Essa institucionalização do racismo está relacionada à atuação em organizações e instituições, pois na escola, nas empresas, nos hospitais e unidades de atendimento à saúde e, principalmente, na polícia, são reproduzidas hierarquias raciais, trata-se do racismo em funcionamento prático estabelecendo desigualdades no atendimento de saúde, no mercado de trabalho e em todos os segmentos sociais que possam responder à hegemonia eurocêntrica estabelecida pelo colonialismo.

O fazer desse racismo não reconhecido contribui para dificultar a construção da identidade social da população brasileira, onde há uma grande dificuldade de auto reconhecimento étnico pela maioria da população, isto se torna claro quando são realizadas pesquisas de questionamento para identificação das porcentagens raciais

de uma determinada sociedade e, as pessoas encontram dificuldade para se auto reconhecerem como de ascendência negra ou indígena.

Caberia aqui lembrar o "branqueamento" pelo qual passam as figuras de grandes personalidades brasileiras de ascendência ou origem africana, como Machado de Assis, Mário de Andrade ou os irmãos André e Antônio Rebouças, por exemplo.

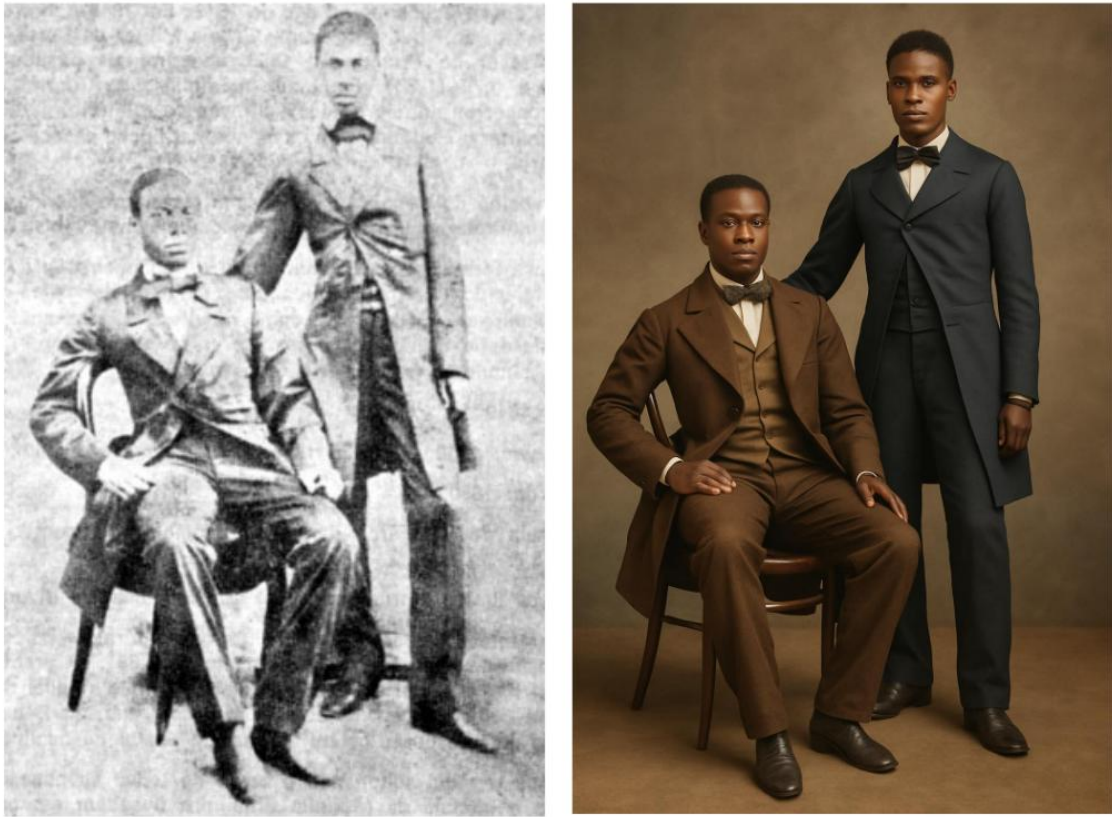
Essa manipulação midiática contribui para dificultar a construção de uma identidade social étnica coletiva, tão necessária para o combate ao racismo estrutural estabelecido socialmente.

Figura 10 - O escritor Machado de Assis embranquecido em foto colorizada digitalmente pela artista Marina Amaral. Foto: Acervo Academia Brasileira de Letras/colorizada por Marina Amaral/Itaú Cultural



Fonte: https://www.estadao.com.br/cultura/literatura/machado-de-assis-recebe-homenagem-com-poemas-na-revista-new-yorker-leia-trecho-noprec/?srsltid=AfmBOoonnnOD0e3TYOMx8OZmTmsVdhs4BXZkQrs1_6RHhVI18dKuDt2U

Figura 11 - Irmãos Rebouças, em imagem reconstituída pelo aplicativo Manus (AI), como proposta de resgate da dignidade desses personagens da história brasileira.



Fonte da imagem original: <https://mafengenharia.net/blog/publicacao/2149274/irmaos>

Figura 12 - Mário de Andrade embranquecido pelo aparato cultural de subalternização

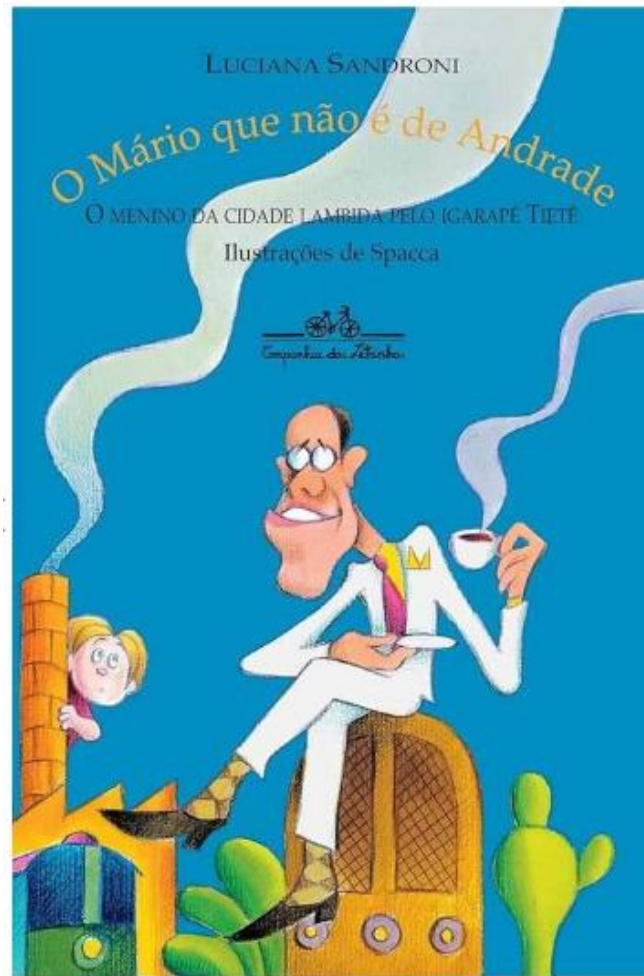


SciELO

O Brasil e os brasis de Má..

Fonte: <https://www.scielo.br/j/ea/a/pn3DPtkmGGTYkwwF9cQJDwK>

Figura 13 - Mário de Andrade embranquecido, para crianças



Fonte: https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788574061092/o-mario-que-nao-e-de-andrade?srsItid=AfmBOopO63SLDXGwn1DddNhevVcgkevYqaLlkCkq_xettAeq_lvB1P0d

Nesse sentido, no capítulo seguinte serão analisados e interpretados aspectos socioculturais que se manifestam na recriação transcultural do mito de Orungã e Iemanjá, em contexto brasileiro, por meio da leitura minuciosa de fragmentos textuais de *Mar Morto*, criteriosamente selecionados para nossa análise crítica hermenêutica.

2 MAR MORTO (1936), DE JORGE AMADO (1912-2001): TRANSCRIÇÃO TRANSCULTURADA DE UM MITO AFRICANO NA BAHIA

Com o filósofo e romancista Mircea Eliade, um dos mais proeminentes historiadores das religiões, é forçoso reconhecer a dificuldade de abraçar uma definição universal e acessível a todos os públicos, quando se trata de enfrentar o mistério subjacente aos mitos. A natureza multifacetada do mito, que abrange diversas tipologias e funções em distintas sociedades arcaicas e tradicionais, mas também modernas, industriais e globalizadas, exige uma abordagem que contemple suas múltiplas e complementares perspectivas. Nesse sentido, Eliade (1972) propõe uma definição abrangente que, embora reconheça a complexidade do fenômeno, busca capturar sua essência fundamental:

Seria difícil encontrar uma definição do mito que fosse aceita por todos os eruditos e, ao mesmo tempo, acessível aos não-especialistas. Por outro lado, será realmente possível encontrar uma única definição capaz de cobrir todos os tipos e todas as funções dos mitos, em todas as sociedades arcaicas e tradicionais? O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. (...) A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural (Eliade, 1972, p. 9).

Se Eliade (1972) postula o mito como um relato de natureza sagrada, contextualizada em um tempo primordial, cuja finalidade é elucidar a gênese de realidades ontológicas e fornecer paradigmas comportamentais para as sociedades, a interpretação do mito iorubá de Orungã se revela como uma narrativa fundadora que transcende a mera função de relatos profanos ou anedóticos. No contexto do mito de Orungã, filho de Aganju (terra) e Iemanjá (mar), o episódio da transgressão filial e a

subsequente emergência de diversas divindades (orixás) configura-se como um evento cosmogônico que simboliza a pluralidade divina no panteão iorubá. A narrativa mítica, nesse sentido, para muito além da potência criadora inerente à fertilidade dos elementos telúricos, termina por também estabelecer regras sociais e interditos existenciais, ao proscrever o incesto e, simultaneamente, reconhecer a complexidade das forças vitais que estruturam a existência.

Cabe notar que Eliade reitera a ideia de que os mitos são compartilhados sob forma de transmissão acústica, sobretudo por meio de ritos votivos de natureza gregária, ainda que esse autor, cientista das religiões, mitólogo, filósofo e romancista romeno, falecido em 1986, não tenha lançado seu olhar arguto sobre as profundas articulações entre as manifestações da oralitura e religiosidade.

Nessa perspectiva, a "reativação" do mito de Orungã não se restringe à recuperação textual ou à compilação de suas variantes acústicas. Conforme a teoria da oralitura, tal como é proposta por Leda Maria Martins (2003), a composição acústica é compreendida como uma ferramenta produtora de conhecimento e um locus sensorial e experiencial, numa manifestação de espaço-tempo em que o corpo e a voz modulam a intrincada estamparia dos saberes. Desse modo, a reificação do mito de Orungã implicaria a consubstanciação de sua dimensão ontológica e de sua prerrogativa ritualística, forjando uma conexão intrínseca entre a contemporaneidade e o tempo primordial, e conferindo inteligibilidade à práxis comunitária.

Reviver Orungã, portanto, significa atualizar o mito em suas expressões corporais e acústicas – cânticos, danças, ritos de oferenda, temporalidades e espacialidade votivas etc. – e em suas ressignificações na diáspora africana, dimensão geográfica em que essa narrativa continua a sustentar identidades e resistências culturais. Nesse movimento, o mito transcende a condição de mero objeto de memória para se afirmar como narrativa sagrada eficaz, apta a fundar valores, renovar práticas coletivas e fortalecer a memória cultural afrodescendente. Nessa perspectiva, o teólogo nigeriano Adewale Alani Kuyebi, ao refletir sobre espiritualidade e cultura iorubá, lança as seguintes asserções, tomadas de diferentes pensadores:

Myth unites people, community and religion as one, although all those involved may not agree completely with the majority's interpretations. However, we can talk of the Yoruba community myths as a unified force behind their culture and religion. Myth is a sacred tale that commands people's awe as the narrators relate it to their audience (Okpewho: ix). Myth is a creative and logical way for sustaining the cultural values of every generation

(Okpewho ix). The text and context of myth appeal to human empathy and function as more than entertainment or ritual. Myth is meaningful as a religious term (Gilkey 1970: 101-137). Many myths effect changes in the lives, cultures and religious beliefs of people around the world (Kuyebi, 2008, p. 27).

Em *Mar Morto*, logo em uma de suas primeiras páginas, o narrador assume sua função de griô e lança uma advertência aos congozantes da fruição conjunta em torno de um mito ancestral, ou seja, das narrativas acústicas que veiculam diferentes versões da história de lemanjá e de seu filho Orungã, as quais imprimem significados e significâncias para a vida daqueles que habitam o mar e suas orlas, no seio de comunidades litorâneas que lutam para manter suas tradições, culturas e valores, em face da vida cotidiana terrena e dos mistérios intrínsecos da existência espiritual. Vejamos de que maneira subjetiva e intrínseca Jorge Amado ficcionaliza e ressoa os embates entre a ideologia ancestral dos que vivem das águas dos oceanos e as formas de dominação cultural hegemônica da cidade letrada, com base na seguinte passagem inaugural do romance em tela:

Agora eu quero contar as histórias da beira do cais da Bahia. Os velhos marinheiros que **remendam velas**, os mestres de saveiros, os **pretos tatuados**, os **malandros**, **sabem essas histórias e essas canções**. Eu as **ouvi** nas **noites de lua no cais do mercado, nas feiras, nos pequenos portos do Recôncavo**, junto aos enormes navios suecos nas **pontes de Ilhéus. O povo de lemanjá tem muito que contar.** **Vinde ouvir essas histórias e essas canções.** **Vinde ouvir** a história de Guma e de Lívia, que é a história da vida e do amor no mar. E se ela não vos parecer bela a culpa não é dos **homens rudes que a narram**. É que a **ouvistes** da boca de um homem da terra, e **difícilmente um homem da terra entende o coração dos marinheiros**. Mesmo quando esse homem ama essas histórias e essas canções e vai às **festas de D. Janaína**, mesmo assim, ele não conhece todos os **segredos do mar**. Pois o mar é **mistério** que nem os **velhos marinheiros** entendem. (Amado, 2004, p. 1. Grifo próprio).

Emergem do trecho acima transcrito alguns aspectos da oralitura, sobretudo no tocante às passagens realçadas em negrito: importância do tempo, do local (oikos marítimo e sua orla, o culto do pago, a religião pagã de culto à terra — água, mar, plantas e animais), da ancestralidade, do vezo popular, dos ninguenados e subalternizados, dos afrodescendentes “pretos tatuados”, que levam na pele as marcas do destino, do ouvido, da acústica, da água batismal, da água uterina, da musicalidade e do feitiço (“essas canções” remeteriam a “encantamento, feitiçaria”, se acompanharmos Houaiss), da referência à Bíblia *Vinde a mim* é um dos bordões mais conhecidos da oralitura cristã), do pertencimento social dos griôs oficiantes “homens

rudes que a narram”, da vida precária dos ninguneados “remendam velas”, do “mistério” da existência, da “canção” como feitiço (como se vê no canto de lara, Uirapuru, Urutau ou das sereias, nas narrativa melódicas de Sherazade, no canto de Orfeu, na flauta de Pan ou de Hamelin, ou ainda no aflautado corpo musical de Uakti, nos Ghandarvas da tradição budista e hinduísta, as canções que induzem dervixes girantes, umbandistas e candomblecistas ao transe, nos hinos das cerimônias da ayahuasca ou da jurema etc.), entre tantas outras referências às características próprias da oralitura.

Note-se, com Houaiss, que as palavras “canção”, “canto”, “cantiga”, “cântico”, “encanto”, “encantamento”, “encantaria” e “encantado” enfeixam-se em torno da mesma origem etimológica: “lat. cantio, ónis 'ação de cantar, de tanger um instrumento; canto, cantiga; encantamento, feitiçaria”. No romance *Mar Morto*, Jorge Amado constrói um enredo de resgate às tradições ancestrais, no qual suas personagens transcendem a individualidade para encarnar arquétipos e simbolismos que refletem a complexidade da vida no cais e a intrínseca relação dos seres humanos com o ambiente marítimo. A centralidade da narrativa reside na dicotomia estabelecida entre Guma e Lívia, figuras que personificam os conflitos axiais da obra, pois também “levam na pele as marcas do destino”, as marcas do sol escaldante sobre a pele que se protege com melanina, em perfeita confluência com a origem popular dos artefatos da oralitura.

Para analisarmos esse encantamento de Orungã e Iemanjá faremos uma breve recapitulação da fortuna crítica de Jorge Amado com foco no romance *Mar Morto*. Inicialmente partiremos de uma revisão da bibliografia passiva do romancista, com atenção aos textos de crítica literária focados na obra do escritor e em suas ligações com as culturas oriundas da África. Por fim, lançaremos um olhar perquiridor sobre uma criteriosa seleção de passagens do romance, em busca de compreensão dos efeitos provocados pela adaptação de um mito iorubá em contexto brasileiro.

2.1 MAR MORTO: BREVE PANORAMA CRÍTICO

O romance *Mar Morto* representa um marco na literatura brasileira em sua forma de abordar a cultura e a mitologia afro-brasileira. Escrito quando o autor contava apenas com 24 anos, o livro se destaca pela linguagem poética e pela descrição

simbólica do cotidiano dos moradores dos cais de Salvador, Bahia. A narrativa, marcada por referências ecumênicas e profundo lirismo, prospecta a vida dos marinheiros e suas famílias, apresentando um panorama lírico e trágico da luta pela sobrevivência e da profunda conexão dos soteropolitanos com o mar e suas divindades, especialmente Iemanjá. De acordo com as informações da Fundação Casa de Jorge Amado, o romance foi traduzido para meia centena de idiomas, incluindo versões em braile e audiolivros. Para além de uma lista exaustiva e desnecessária de todas as traduções publicadas ao longo de quase um século, gostaríamos de sublinhar a versão em espanhol que, por obra da Rádio El Mundo, de Buenos Aires, transformou o romance em radionovela, já na década de 1940.

Destaca-se também o texto produzido pelo jornalista e crítico literário José Castello (2009), que evidencia a intrínseca relação entre Jorge Amado e o Brasil, e como o autor, ao revisitar suas memórias, resgata fios da vida brasileira, ponto de partida crucial para compreendermos a oralitura em *Mar Morto*. Castello (2009) deixa subentendido em sua análise que a oralitura se manifesta na forma como Jorge Amado capta e transcreve a linguagem, os costumes, as lendas e as canções do povo pescador da Bahia, para muito além do mero registro de diálogos, em uma narrativa fortemente cadenciada pela musicalidade e pelas expressões próprias de uma comunidade que vive e se comunica de forma acústica e corporal.

Castello (2009) menciona a "vida no mar" e a "história e os amores de heroicos pescadores", numa descrição em que a oralitura ganha força e expressividade. As histórias dos pescadores, suas crenças sobre o mar, seus cantos de trabalho e suas rezas são elementos que, antes de serem escritos, existiam na tradição oral. Jorge Amado, com sua sensibilidade ímpar, atuou como um ouvinte atento e um transcrevedor fiel dessas vozes, transformando-as em literatura. O trecho de José Castello (2009) sobre *Mar Morto* demonstra toda relação que Jorge Amado tem com a cultura baiana ao resgatar a tradição de seu povo, estabelecendo uma conexão com a vida costeira do Brasil:

Publicado em 1936, o romance *Mar morto* é outro exemplo da relação íntima entre Jorge Amado e nosso país. Cada vez que escreve sobre si, ele escreve sobre o Brasil. Cada vez que retorna às lembranças íntimas em busca das conexões perdidas no passado, são fios da vida brasileira que puxa para perto de si. Depois de tratar da vida no campo e nos bairros populares da cidade, Jorge se debruça, em *Mar morto*, sobre a vida no mar. O livro conta a história e os amores de heroicos pescadores que, em precários saveiros, sobrevivem enfrentando o oceano. A cada madrugada a morte os espera no

mar imenso. Nesse livro, a imagem destemida do homem brasileiro se engrandece ainda mais. Ele agora não é só um lutador, mas um homem que — como o herói Guma, que se afoga no mar — se aproxima do mito. Um herói que, reencenando os relatos da Odisseia, de Homero, enfrenta as forças da natureza e as armadilhas do destino nelas guardadas, e sai fortalecido (Castello, 2009, p. 14).

Nessa perspectiva, passamos agora a apresentar um breve panorama recapitulativo dos estudos e textos críticos publicados especificamente sobre *Mar Morto*, haja vista o escopo específico e o espaço limitado de que dispomos na presente dissertação. Para tanto, focaremos os capítulos da coletânea resultante do *Colóquio Jorge Amado 70 anos de Mar Morto* (Fraga, 2008) e alguns capítulos referentes à mesma obra na coletânea “Colóquio Internacional 100 anos de Jorge Amado: História, Literatura e Cultura” (Brichta, Rodrigues, Santos, 2013), para ulterior expansão de nossas leituras, em observância às contribuições, sugestões e indicações dos avaliadores do presente trabalho.

Mar Morto foi bem recebido pela crítica literária desde sua publicação em 1936, consolidando a posição de Jorge Amado como um dos grandes nomes da literatura brasileira. A obra é frequentemente elogiada por seu lirismo e sua forma de representar a cultura e a mitologia do cais soteropolitano, tal como a escritora Ana Maria Machado (2008) assim explana no posfácio de *Mar Morto*, em edição de 2008:

De certo modo, tudo começou neste livro, uma obra que, ao lado de *Jubiabá* e *Capitães da Areia*, assinala o momento do nascimento dessa imagem solar da Bahia no imaginário nacional. *Mar morto* nos traz esses retratos primordiais, como instantâneos, em todo o seu frescor, e nos devolve a densidade do ineditismo de que então se revestiam. Obra de um escritor de 24 anos. Ninguém poderia imaginar que conquistaria o mundo e exportaria essa imagem de baianidade por uma enorme quantidade de línguas e culturas. Ou que seus livros iriam inspirar novelas e minisséries na televisão e filmes por toda parte, até mesmo em Hollywood. Ou que, em 1961, mundialmente famoso, ia ser recebido com todas as honras e pompas na Academia Brasileira de Letras. Foi aqui, neste *Mar morto* e em outros livros da época, que tudo começou. O leitor que mergulhar nestas águas entenderá os motivos (Machado, 2008, p. 279-280).

A recepção crítica da obra de Jorge Amado também reverbera em Portugal, país em que os leitores demonstram grande interesse por uma obra de intensa maturidade literária, tal como ela é qualificada pelo crítico literário, pintor e romancista Mário Dionísio, o qual estabeleceu uma clara linha evolutiva entre “*Jubiabá*” e *Mar Morto*, narrativa que, segundo ele, seria ápice do realismo amadiano, superando o

caráter de denúncia social para alcançar uma dimensão universal e artística, em julgamento crítico assim registrado pela crítica literária Vania Pinheiro Chaves:

O crítico português manifesta apreço bem maior por *Jubiabá*, que define como obra transição, na qual “o horizonte se alarga” e “as personagens começam a viver por si”. Nele Jorge Amado teria conseguido ir ao fundo do ser humano e analisar o homem desnordeado típico da época, em busca dum caminho, vergado sob o peso de muitos problemas. Considera, contudo, que só em *Mar Morto* Jorge Amado faz “a sua definitiva conquista do realismo”, chegando “à verdadeira noção construtiva da obra de arte”, visto que o livro não é um panfleto, é romance, é vida. Recria um mundo que não é só o Brasil, mas “toda a parte onde houver a luta do homem” e tem a condição essencial de uma obra de arte: o otimismo, isto é, a consciência da realidade humana e das suas possibilidades. Entende ainda que nesse romance desaparece a preocupação de reproduzir a linguagem falada pelas personagens, tendo o estilo do nosso escritor chegado a um perfeito equilíbrio (Chaves, 2013, p. 84).

Nesse contexto, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2008) propõe uma análise inovadora do enredo de *Mar Morto*, da qual sobressai o topos poético de uma fuga imaginária da realidade cotidiana dos trabalhadores do mar rumo a um espaço e um tempo utópicos, plasmados pela crença em divindades negras e no sonho de uma vida sem sofrimento e dor para os reificados descendentes da escravização de seres humanos na África e no Brasil, sejam eles os infelizes sobreviventes desterrados de seu pago natal ou os cruelmente mortos durante a travessia do oceano.

Quando a análise do historiador faz emergir, daquelas páginas, os territórios praianos da utopia, aqui representados por crenças milenares que remontam à cultura ancestral dos povos africanos, reaviva-se uma memória afetiva silenciada e subalternizada que, nas tradições acústicas afrodiáspóricas, ressoa no relato de anciãos, pescadores, timoneiros, jangadeiros, barqueiros e outros transeuntes do cais soteropolitano, autênticos griôs brasileiros, tal como se lê na seguinte passagem:

Ela é a dona do cais, dos saveiros, da vida dos homens do mar, a mulher de cinco nomes, é a única que pode ser mãe e esposa ao mesmo tempo, por isso é terrível. Só no dia da morte, estes homens poderiam, como Orungã, ser os filhos que desejam e possuem a mãe, quebrando o tabu originário da civilização. Ela domina os mares e promete aos homens que morrem e vivem no mar um passeio por toda a terra, por todos os portos, quando morrerem. Promete também uma noite de amor em seus braços. Ela aparece para poucos homens em vida e quando o faz é para recompensá-los por sua bravura, por ter salvado outros homens da morte certa. Todos estes homens são súditos da Princesa de Aiocá, de Inaê, estão todos desterrados e por isso vivem no mar procurando alcançar as terras de sua rainha. A morte os traz de volta para sua terra, para seu reino, por isso não temem a morte, por isso

morrem felizes. A morte os liberta da vida de miséria e de sofrimento, promete uma vida mais larga. Mas este reino é só prometido aos homens, pois as mulheres são suas rivais, disputam com ela seus homens, tentam prendê-los à praia. Por isso, o espaço utópico sonhado por D. Dulce, aquele que viria com o milagre, é um espaço deste mundo, um espaço da terra, onde caberiam homens e mulheres e onde os deuses estariam mortos, mesmo a deusa de cabelos loiros que se estendem sobe o mar em noite de lua. Aí não haveria súditos nem rainhas, aí só restaria a tristeza da morte, morte digna e em seu tempo. No dia que viesse este milagre, tudo seria mais bonito, não haveria tanta miséria no cais, e um homem não arriscaria sua vida por duzentos mil réis (Albuquerque Júnior, 2008, p. 39-40).

No *Colóquio Jorge Amado 70 anos de Mar Morto*, a ensaísta Jerusa Pires Ferreira (2008, p. 10-11) analisa a forma com que Jorge Amado cria “um trânsito permanente entre a configuração da grande tradição oral e popular e os meios que a veiculam em novas linguagens”, materializando um “um documento móvel, em processo”.

Em seu trabalho, ainda que *Mar Morto* não seja seu objeto de estudo, essa ensaísta faz uma interpretação pessoal da “morte carnavalizada em Jorge Amado”, tema poético que permite resgatar valores coletivos tradicionais por meio da retomada da tradição popular que circunscreve a concretização da oralitura, nestes termos:

Parece que Jorge Amado, do mesmo modo que recupera, recria e até estereotipa a tradição popular, já escreve e organiza ações narrativas, situações, enredos, ‘o grande relato’, como se já estivesse escrevendo direto também para a possibilidade desses novos meios. É espantosa sua modernidade (Ferreira, 2008, p. 10).

Já o jornalista, cronista e crítico literário Hélio Pólvora (2008) faz uma indagação sobre o fato de que essa “temática marinha aparece tão raramente no ficcionismo de um país com litoral tão extenso” (Pólvora, 2008, p. 54), uma vez que a faixa litorânea (oceânica, fluvial ou lacustre) é um espaço importante na composição imaginária do território brasileiro, ao passo que uma narrativa ficcional com essa ambientação temática passa quase despercebida no circuito de produções literárias do Brasil, deixando a cultura de parte da população no esquecimento. Pólvora (2008) ainda desenvolve as seguintes ideias:

Na poesia e na ficção, o mar é temática tão antiga quanto a humanidade. Desde que se exprime oralmente, e talvez já antes, nos seus rugidos de fera inquieta que aprendia a cogitar, o homem já sentia o mar bater-lhe nas fundações da memória rudimentar. O mar lhe povoava o imaginário, lhe aticava o espírito de aventura. O mar está na Bíblia, em numerosos episódios, a começar pelo Dilúvio, em que, por pouco, não parecia a espécie humana e as diversas categorias de animais. Identifica-se a presença do mar numa das

mais velhas compilações de histórias fantasiosas - as narrativas das *Mil e uma noites*. A temática do mar emoldurou a poesia de gregos, latinos e orientais. Se, no princípio, era o verbo da Poesia épica e trágica que se desdobrou na Prosa, ambos registros batismais da condição humana, o mar é um dos seus temas mais eloquentes (Pólvora, 2008, p. 54).

Entre tantas e diversas análises, o baiano Benedito Veiga, historiador da literatura, faz remontar o fluxo de *Mar Morto* ao clássico da oralitura helênica intitulado “Odisseia”, obra rapsódica acústica compendiada sob forma escrita por Homero, virtual poeta grego cuja existência concreta é hoje questionada por distintos pesquisadores de todos os azimutes oceânicos, como, por exemplo, Geoffrey S. Kirk (2025), eminente helenista da Universidade de Cambridge, afirma em verbete da *Enciclopédia Britânica*. Tomando o mar como obstáculo insuperável e destino inescapável, Veiga (2008) sustenta a ideia de que Odisseu encontraria em Guma sua imagem especular, em uma transposição transculturada do mito helênico para um plano heroico-individual de dimensão trágico-coletiva, de fecunda inspiração soteropolitana, como é possível deduzir destas linhas:

Apesar de *Mar Morto* (ciclo marinheiro) ter sido publicado no mesmo ano de *Usina* (ciclo da cana-de-açúcar), de José Lins do Rego, e de *Angústia* (ciclo do patriarcado decadente), de Graciliano Ramos, a ficção amadiana destaca-se, a princípio, pelo revigoração do mito marítimo de Odisseu. A permanência na credibilidade do saber transmitido por aquele que parte e navega é retomada, com suas lendas e mistérios inescrutáveis (Veiga, 2008, p. 116).

Outro ponto de destaque na fortuna crítica do autor soteropolitano é a parceria entre Dorival Caymmi e Jorge Amado, que deu nascimento a uma impactante produção musical. Nesse quesito, a jornalista, escritora, biógrafa e musicóloga Stella Teresa Aponte Caymmi (2008) demonstra como Dorival Caymmi traduz e transpõe a musicalidade latente dos romances para o espaço cênico da ribalta, tornando-a música de intensa expressividade social. Suas composições funcionam como refrãos, coros e ambientações sonoras que desempenham o mesmo papel que a oralitura no romance: criar envolvimento afetivo, reforçar a identidade cultural e construir uma “baianidade” compartilhada. Assim, a parceria Amado-Caymmi realiza no palco a sonoridade que já vibra na escrita amadiana, transformando a oralitura em experiência sensorial plena para o público.

Essa relação entre oralitura e música faz-se presente no trecho a seguir, em que a escritora e jornalista expõe a forma inusitada como os dois compuseram a

canção “É doce morrer no mar”, presente em um dos livros de Stella Caymmi, canção essa que completara no ano do colóquio (2008) sessenta e cinco anos:

É doce morrer no mar e A Jangada Voltou Só foram lançadas pela Columbia, em 1941. *É doce morrer no mar*, uma parceria com Jorge Amado, nasceu num almoço de São João, em Vila Isabel - que parece gostar de Caymmi, santo da devoção de seu pai Durval - na casa do Coronel João Amado de Faria, pai do escritor, no ano anterior. Uma turma boa estava reunida ali para comemorar a data. Moacir Werneck de Castro, Otávio Malta, Clóvis Graciano, Érico Veríssimo estavam presentes, além de Jorge e Dorival com suas esposas. ‘Nesse almoço aí, estava se lendo, brincando, recitando, fazendo coisas e tal, cantando, aí eu disse: ‘Tem aí no Mar Morto uma citação de música que eu vou musicar’ - relata Caymmi. [...] O baiano continua: ‘Então, veio a ideia: vamos fazer um concurso e todo mundo aqui vai participar. Eu comecei ‘é doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar’. Propus a eles: ‘Para se escolher, se escreve três versos, três trovas, para eu encaixar no estribilho, porque eu vou fazer a música’. Jorge então sentou-se e completou um verso que já constava do livro: ‘A noite que ele não veio/ foi de tristeza pra mim/ Saveiro voltou sozinho...’[...] O compositor assegura: “Cada verso desses sofreu uma pequena modificação, mas dentro do espírito que Jorge escreveu, do espírito do *Mar Morto* e do espírito sobretudo de *É doce morrer no mar*”. (Caymmi, 2008, p. 77-78).

Como se vê, a análise de Stella Caymmi evidencia o fato de que a oralitura amadiana transcende o suporte escrito e encontra, na música e no teatro, meios de se reinventar. Tal como Amado registra a fala cotidiana, os cantos e as tradições acústicas dos pescadores em *Mar Morto*, Caymmi, ao musicar Terras do Sem Fim, transforma a linguagem popular e os ritmos baianos em expressão artística, reforçando a identidade cultural e dando voz às tradições subalternizadas e marginalizadas. O processo descrito por Stella Caymmi (2008) reflete, na prática, a circulação de energia poética entre expressões acústicas e escritas, mostrando que a oralitura não apenas inspira, mas também se renova no diálogo entre literatura, teatro e música.

O pesquisador em literatura brasileira e francesa Jacques Salah (2008, p. 95) ressalta no *Colóquio Jorge Amado 70 anos de Mar Morto* que “algo de delicadamente poético e de fortemente dramático haverá de sobreviver neste grande romance” quando refere-se a obra *Mar Morto*. Em *O cenário mítico em Mar Morto*, Salah (2008) também evidencia que a presença de lemanjá na narrativa de Jorge Amado ultrapassa a função de mero adorno simbólico e constitui o próprio eixo estruturante do romance, conferindo-lhe densidade poética e dimensão trágica. Analisando a trajetória de Guma, que se entrelaça de forma inexorável ao destino regido pelo mito, Salah estabelece um paralelo com a figura de Édipo, quando Guma é comparado com o filho

de lemanjá Orungã, aproximando a tradição acústica afro-brasileira — enraizada na oralitura iorubá — das matrizes clássicas da tragédia ocidental, as quais também derivam da oralitura, cumpre aqui ressaltar. Essa leitura ilumina as formas pelas quais *Mar Morto* constrói sua dramaticidade a partir da circulação de saberes e narrativas acústicas que, reelaboradas literariamente, preservam a força da performatividade simbólica do mito, permitindo que a história local ganhe alcance universal sem perder a cadência e o ritmo próprios dos corpos que contam, com expressividade corporal e vocal.

Para Salah (2008), Jorge Amado é um criador e caçador de mitos que promove a figura da personagem Lívia em um ser mítico na composição do romance em seu desenrolar, como aqui se lê:

O mito de lemanjá sustenta maravilhosamente o enredo de *Mar morto*, cujas imagens e estrutura nascem da história e da figura mítica da deusa. As quatro personagens femininas que giram em torno de Guma - a mãe, Rosa Palmeirão, Lívia e Esmeralda - encarnam o mito de lemanjá. Aliás, é necessário lembrar que este mito é um dos mais ricos da cosmologia iorubá, e isto por várias razões. Em primeiro lugar, lemanjá, filha de Oxalá e de Odudua, teria sido casada, segundo diversas versões da tradição africana, com Oranhiã, com o qual teria tido três filhos, dentre eles o próprio Xangô. Outra versão aponta o casamento com o irmão, Aganju, e o nascimento do filho, Orungã, que mais tarde a violentaria. No Brasil, lemanjá é considerada mãe dos outros orixás e, em última análise, ela representaria, portanto, a maternidade e a procriação. A segunda versão africana é, sem dúvida, do ponto de vista dramático, a mais cativante (Salah, 2008, p. 100).

O crítico literário Rubens Alves Pereira (2008) afirma que "Em Mar Morto (1936), a viagem poética de Jorge Amado parece desafiar o leitor a se equilibrar sobre o balanço instável de uma linguagem a meio caminho entre a realidade e o mito, entre a consciência e a fé, a sagração e a denúncia" (Pereira, 2008, p. 125). Segundo ele, a "viagem poética" de Jorge Amado não é linear nem estável: ela convida o leitor a se movimentar entre pólos aparentemente contraditórios, mas que, na escrita do autor, coexistem e se complementam. O "balanço instável" seria, portanto, uma metáfora para a experiência estética que a obra propõe: o leitor precisa aceitar essa oscilação como parte da própria essência do romance. Para Pereira (2008) Jorge Amado introduz o narrador para dentro da trama "O narrador acompanha, comovido, aquele mundo de perigos e amores sem fim." (Pereira, 2008, p. 125). Pereira assim complementa suas ideias:

Colocando em segundo plano a reflexão crítica, esse narrador parece à vontade no corpo do profundo mistério que, para a gente simples do romance, é a vida, o mar, o amor, a morte e as entidades sobre-humanas. sofrendo a contaminação ideológica própria do discurso indireto livre, o narrador de *Mar morto* revela-se amplamente comprometido com as forças atávicas, com a manifestação bruta dos instintos e dos desejos, e com as emanações líricas (Pereira, 2008, p. 125-126).

Por sua vez, o historiador Antônio Torres (2008) constrói uma narrativa memorialista em que revisita seu percurso como leitor e escritor sob a sombra literária e humana de Jorge Amado. Embora de caráter autobiográfico e afetivo, o texto se articula com *Mar Morto* ao refletir sobre a permanência da obra amadiana como patrimônio cultural e afetivo do leitor brasileiro.

Torres destaca a generosidade e simplicidade de Jorge Amado em seus encontros pessoais, contrapondo a figura do escritor consagrado ao jovem aspirante que buscava afirmação literária. Esse testemunho se aproxima de *Mar Morto* na medida em que o romance também está impregnado de uma dimensão afetiva e comunitária, na qual a narrativa se volta ao povo simples do cais, suas histórias de amor, dor e solidariedade. Assim como Torres (2008) relembra o gesto de acolhimento de Amado, o romance de 1936 abriga e eterniza os marginalizados — marinheiros, prostitutas, pescadores — transformando-os em protagonistas de uma epopeia lírica, cujas falas e gestos corpóreos transmitiam de modo mimético a vivência e tradições dos moradores do cais, evitando a linguagem formal romântica e impositiva que se pregava na época. Torres assim se manifesta no trecho a seguir:

Mas agora outro imenso valor se alevantava diante dos meus olhos. Alguém que escrevia num idioma do nosso tempo, sem os floreios gongóricos tão ao gosto do romantismo, portanto acessível ao mais comum dos mortais. E o que fazia (e faz) o encanto desse idioma era (e é) a sua humaníssima fala baiana, tão cheia de musicalidade, lirismo, maemolência, tempero, sensualidade. E que dizer da sua vasta galeria de tipos humanos? Neste particular, Jorge Amado parece contradizer Scott Fitzgerald, o laureado ficcionista norte-americano das décadas de 20 e 30 do século passado, que iniciou um conto (*O moço rico*) assim: “Começa-se com um indivíduo e, antes de se dar conta disso, descobre-se que se criou um tipo; começa-se com um tipo e descobre-se que não se criou coisa nenhuma”. Além de todos os seus predicados, Jorge Amado tinha um dom especial para criar personagens – e tipificá-los (Torres, 2008, p. 151).

A leitura de Torres inscreve-se, portanto, em uma chave de continuidade geracional: Jorge Amado, ao dar voz aos saveiristas, moradores do cais, religiosos do litoral baiano e contadores de histórias e causos em *Mar Morto*, abre caminho para que escritores posteriores, como o próprio Torres (2008), encontrem inspiração na

valorização da cultura popular e da vida nordestina. O roteiro sentimental não é apenas a história de um encontro pessoal, mas também o relato de como a literatura amadiana, exemplificada em *Mar Morto*, se transforma em rito de iniciação literária, fundando não só um cânone estético, mas também um vínculo afetivo entre obra, autor e leitor.

A crítica literária Lizir Arcanjo Alves (2008) destaca a diversidade das histórias narradas na orla do oceano, as quais cadenciam a vida dos moradores locais por intermédio da voz do tio de Guma, o “velho Francisco”, e das melancólicas canções entoadas no entorno do farol, próximo ao cais. Esses causos fazem parte tanto da vida de velho quanto das pessoas que residem à beira mar, contexto em que as histórias têm como tema a “própria família” ou são entoadas como “canções tristes que falam do destino de todas as mulheres do cais” (Alves, 2008, p. 141). Essa comentarista enfatiza a importância que alguns lugares exercem na constituição identitária do povo da Bahia, nestes termos:

O entorno do cais em Mar morto é constituído, além das pobres habitações, pelo Mercado Modelo e pelo botequim Farol das Estrelas. O mercado oferece variedade de cores e cheiros, tantos das frutas e outros gêneros alimentícios quanto das pessoas que por ali circulam, e que são em geral apresentadas pela cor da pele: negros, brancos, mulatos, pardos, estrangeiros (Alves, 2008, p. 141).

No entanto, a recepção amadiana não é por nada unânime em suas avaliações, pois críticos severos como Alfredo Bosi e Álvaro Lins apontaram suas armas contra um suposto “empobrecimento” da linguagem “a pretexto de oralidade”, ou assumiram que a obra se apresentava como “arte revolucionária” sem sê-lo de fato, como se lê nesta passagem de Lincoln Secco, historiador e colega de Alfredo Bosi na prestigiosa Universidade de São Paulo, que abaixo explana sobre o fenômeno do assim chamado “populismo literário” em que Bosi enquadra o autor baiano:

Jorge Amado tematizou os marginalizados e lhes atribuiu atitudes românticas e sensuais às quais agregava matizes políticos. Essa colagem ideológica, emprestada aos tipos folclóricos, era o máximo da ideologia do escritor, afirmava Bosi. Ela garantiu um consumo fácil das obras e, ao mesmo tempo, a veiculação da ideologia. Esta é trazida aos personagens de fora pelo autor onisciente, investido do papel de demiurgo da história. A ideologia é um guia para a ação. Ela não é produzida pelos marginalizados, é-lhes revelada. Por isso, a mundividência do autor poderia mudar (como de fato aconteceu com Jorge Amado [v]) e restaria tão somente os estereótipos, o pitoresco e o uso imotivado do calão, “que é, na cabeça do intelectual burguês, a imagem do eros do povo” [vi]. É aqui que Bosi chama esse tipo de romance de “populismo

literário”, definido como uma “mistura de equívocos” que se passa por “arte revolucionária” (Secco, 2021).

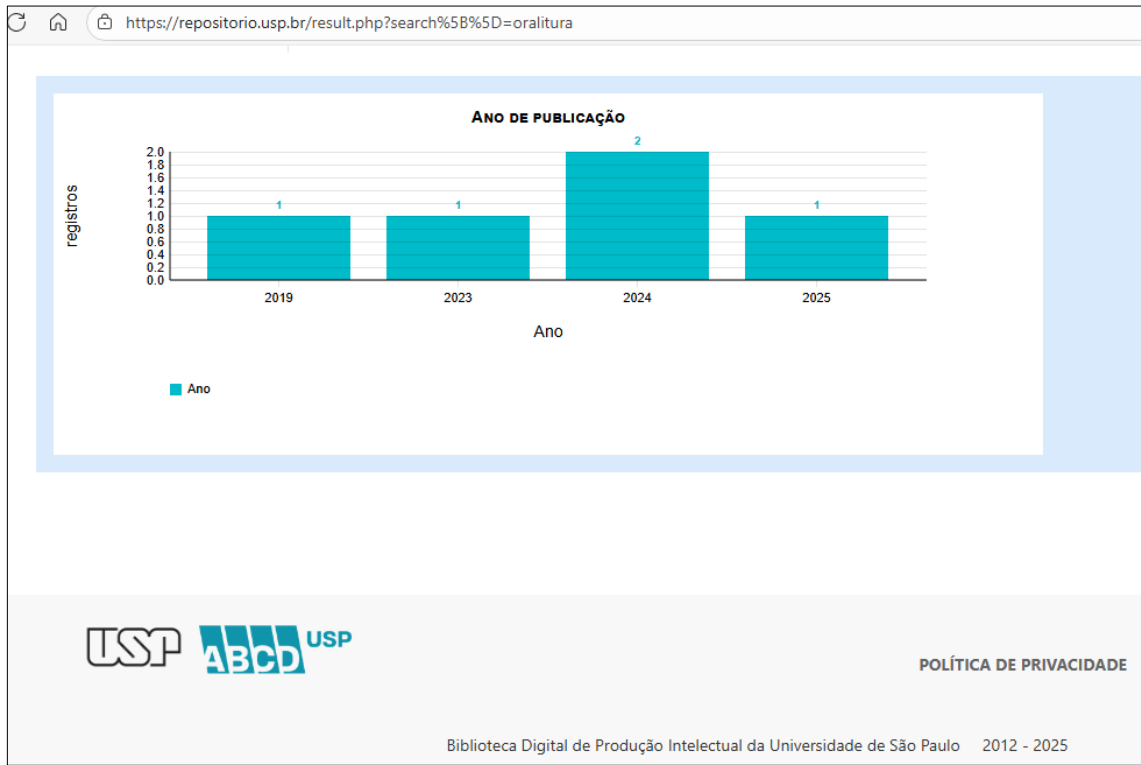
Cabe lembrar que Alfredo Bosi foi também historiador da literatura brasileira e membro da Academia Brasileira de Letras (2003-2021), instituição mais que conservadora e eurocêntrica, cujas cadeiras acolhem unicamente candidatos (brancos e viris?) que se submetem a um longo processo ancilar de beija-mão e rapapés, tal como denuncia o escritor João Guimarães Rosa, nas ácidas fórmulas palimpsésticas do conto “Desenredo” (Marinho e Silva, 2019).

Note-se que Bosi, de origem italiana e docente da bastante elitista Universidade de São Paulo, publicou, no também conservador *Suplemento Literário* do mais que retrógrado jornal *Estado de São Paulo*, estudos críticos centrados em poéticas autorais que revelam um pendor evidentemente classicista: Buzzati, Gadda, Leopardi, Manzoni, Montale, Moravia, Pasolini, Pirandello, Quasimodo, Ungaretti.

Por outro lado, com mais de 50 edições até os dias de hoje, seu exitoso compêndio *História concisa da literatura brasileira*, escrito em tempos de AI-5 e publicado originalmente em 1970, no auge da ditadura cívico-militar brasileira, reflete as limitações historiográficas desses tempos sombrios em relação à cultura afro-brasileira, ao passo que a ausência de terminologia própria (“umbanda”, “candomblé”, “capoeira”, “samba”, “quilombola”, “senzala” etc.) e o fato de que o negro emerge dessas páginas historiográficas principalmente como tema literário ou personagem, jamais como sujeito cultural ou produtor de literatura, sugerem uma visão restrita da contribuição africana à cultura brasileira.

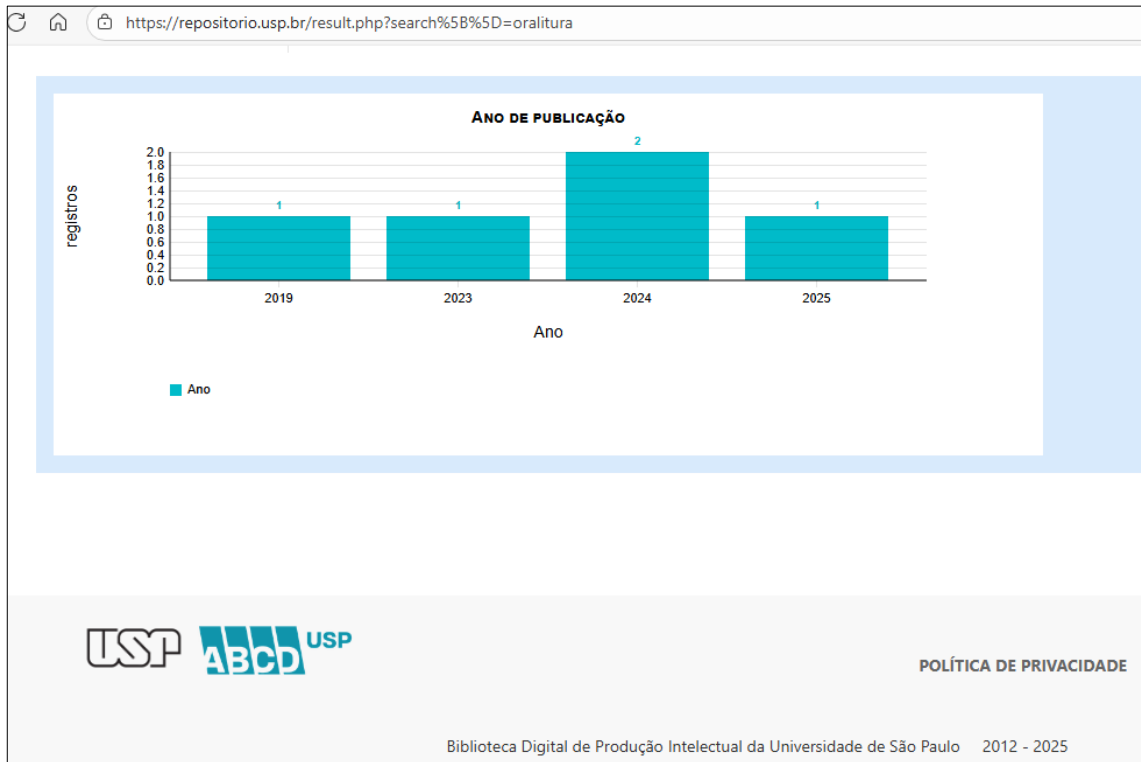
Nesse sentido, caberia aqui ressaltar o fato de que o Repositório de teses e dissertações da USP registra não mais do que cinco (!) trabalhos defendidos naquela instituição, quando se busca pela palavra-chave “oralitura”, dentre os quais apenas um é oriundo da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), exclusivíssimo camarote intelectual uspiano que agremia uma seleta massa crítica alheia às críticas alheias oriundas das massas periféricas, como se constata na imagem de tela abaixo reproduzida:

Figura 14 - Gráfico de publicações do Repositório de teses e dissertações da USP



Fonte: <https://repositorio.usp.br/result.php?search%5B%5D=oralitura>

Figura 15 - No repositório do CRUESP (USP, UNICAMP, UNESP), registram-se apenas 14 ocorrências para “oralitura”



Fonte: <https://www.cruesp.abcd.usp.br/>

Figura 16 - Em contrapartida, mais de 57 mil ocorrências para “performance”!

The screenshot shows the CRUESP (Conselho de Reitores das Universidades Estaduais Paulistas) search interface. The search term 'performance' has yielded 57,284 results. The top result is a thesis titled 'DTEEP: dinâmicas e trocas entre estados de performance' by Peled, Yiftah, dated 2013-12-11. The interface includes navigation tabs for CRUESP, USP, UNICAMP, and UNESP, a search bar with 'Buscar' and 'Busca Avançada' buttons, and a sidebar for refining results by type of resource (e.g., Academic Productions, Articles, Books, Technical Productions, Artistic Productions).

Fonte: <https://www.cruesp.abcd.usp.br/>

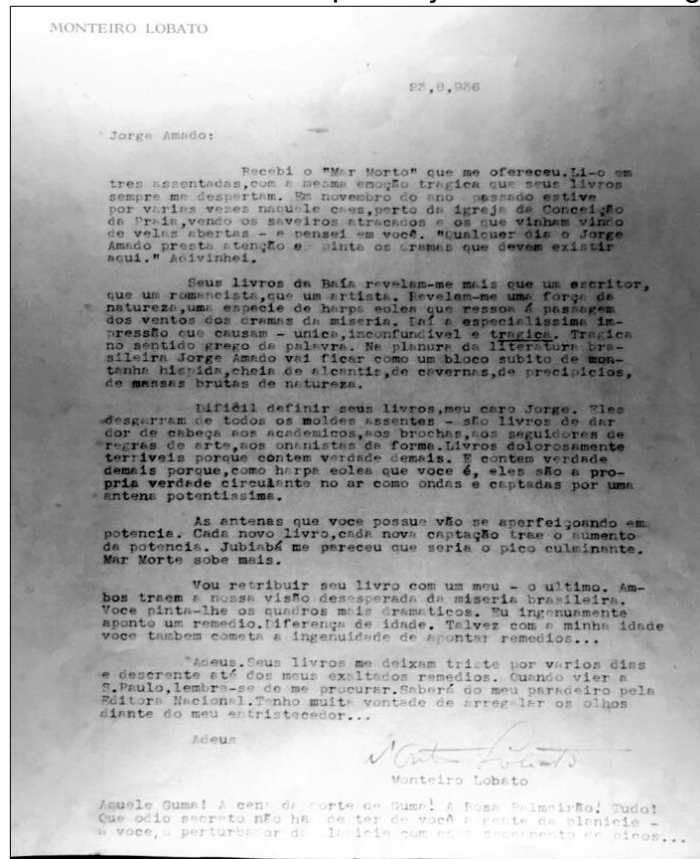
Pelo mesmo viés excludente e algo aporofóbico, assim Benedito Veiga retoma um áspero julgamento lançado pelas mãos zelosas de Álvaro Lins, eminente jornalista e crítico literário, o qual também exerceu a função de Embaixador do Brasil em Lisboa (1956-1959) e ocupou uma cadeira na Academia Brasileira de Letras (1955-1970), posições que poderiam sugerir o viés conservador e elitista de suas leituras, em cujas linhas qualifica-se a obra de Amado como um “amontoado de banalidades”, segundo o entendimento do renomado acadêmico, assentado em sua lustrosa cadeira cativa de “imortal” do Petit Trianon carioca:

Falou-se bastante que havia poesia em *Mar morto*, mas creio que isto constitui um equívoco. É possível que o autor tenha sentido poeticamente aquela existência dos homens do mar, mas sem que dispusesse de uma correspondente expressão poética. O que se contempla neste livro, ao contrário, é uma exaltação quase pueril do sentimentalismo jogando com palavras tão vazias que se desfazem no ar como bolas de sabão [...] e a tal amontoado de lugares comum e a tamanhas banalidades será possível dar o título de poesia? (Lins, 1945, s,p *apud* Veiga, 2008, p. 118).

Nessa esteira de apreciações conflitantes, note-se que, em carta a Jorge Amado datada de agosto de 1936, o escritor Monteiro Lobato se lança contra a Academia Brasileira de Letras (para a qual não foi eleito, em duas distintas candidaturas) e afirma que o baiano escreve “livros de dar dor de cabeça aos acadêmicos, aos brochas, aos seguidores de regras de arte, aos onanistas da forma” (Lobato, 1936). Essa resistência às categorizações cômodas e ociosas explica, em parte, as divergências críticas em antípodas, que por vezes subestimam a originalidade expressiva do universo simbólico amadiano, cujas formas e temas,

bastante distantes dos modelos literários conformistas de sua época, dão nascimento a uma poética de engajamento revolucionário, para muito além de um qualquer intimismo psicológico ou de uma fatura regionalista comezinha.

Figura 17 - Carta de Monteiro Lobato para o jovem escritor Jorge Amado (1936)



Fonte: <https://pt.linkedin.com/pulse/esta-carta-de-monteiro-lobato-para-jorge-amado-%C3%A9-um-do-kim-nery>

O escritor, sociólogo e crítico literário Antônio Cândido (1992), por sua vez, destaca a habilidade de Jorge Amado em combinar o documento e a poesia, afirmando que, em *Mar Morto*, há momentos em que a poesia se sobressai, como se constata nesta passagem:

Em 'Mar Morto' ele perde francamente o pé e se afunda na pura poesia. O documento esvaece diante do império lírico, e o romance se faz quase poesia." (...) "Mar Morto - o quinhão da poesia na sua obra - é mais uno e mais puro. Não porque represente um esforço real de composição, mas graças à unidade que vem da sua própria pureza poética (Candido, 1992, p. 45 - 51).

Essa fricção entre o realismo social e o lirismo poético é um dos aspectos mais elogiados da obra por Antônio Cândido (1992), na convergência não excludente entre

o retrato da dura realidade da vida no cais, por um lado, e a dimensão poética e mítica da narrativa, pelo viés oposto.

A crítica literária Evelina Hoisel (2008) destaca a dimensão lírica presente na narrativa. Ela explora como o mar não é apenas um cenário, mas um elemento simbólico e poético que estrutura a experiência dos personagens, especialmente os marinheiros e as mulheres ligadas a eles. Sua representação evoca cantigas, lendas e um imaginário coletivo que mistura dor, beleza e destino. A escritora ainda ressalta um pacto estabelecido entre narrador e leitor que perdurará até o final da obra *Mar Morto*, nesse sentido ela também estabelece uma relação entre “contar história” e “cantar canções”. Nesse sentido:

Contar/cantar são tarefas que se entrelaçam no espaço textual de *Mar Morto*, e desse entrelaçamento resulta o forte lirismo que permeia a narrativa de amora de Guma e Livia, personagens que se tornam emblemáticos das relações amorosas vivenciadas no cais da Bahia. Se **contar** exige uma maior objetividade, pois a narração pressupõe uma história já acontecida, distanciada no tempo, configurando personagens e ações, o **cantar** está geralmente associado aos elementos líricos, definindo-se a lírica como expressão de uma subjetividade, de sentimentos e emoções de um eu, sendo portanto expressiva do íntimo de um sujeito. O que predomina nessa tipologia literária são esses sentimentos e emoções através dos quais o mundo é percebido e concebido. Na lírica, não há distinção entre sujeito e objeto, pois a realidade se configura e se projeta a partir dos sentimentos através dos quais ela é captada, sentida e expressa pelo eu (Hoisel, 2008, p. 62).

Embora Hoisel (2008) não utilize o termo "oralitura", sua análise de *Mar Morto* revela como Jorge Amado constrói uma literatura enraizada na voz do povo do cais, mesclando escrita e expressão acústica. Neste sentido, a teoria da oralitura ajuda a aprofundar essa relação, apresentando a obra não apenas como um registro realista, mas uma transposição artística de uma cultura de comunidades acústicas para a forma escrita.

A obra de Jorge Amado também desperta o interesse de pessoas que não são do meio literário, as quais, por sua vez, também tecem comentários apreciativos, comparam e analisam literatura por meio de uma interpretação espontânea, impressionista e de cunho afetivo, para além dos protocolos acadêmicos e das ferramentas teóricas terçadas pela crítica literária especializada. Nesse contexto, a psicóloga Cintia Furtado (2020) assim apresenta uma resenha pessoal e parafrástica de *Mar Morto*:

“Mar Morto” foi escrito em 1936 quando Jorge Amado tinha 24 anos, ele contou as histórias da beira do cais da Bahia, e sintetizou a rica mitologia que gira em torno de Iemanjá, a Rainha do Mar. Assim como os outros pescadores e marinheiros, Guma parece ser prisioneiro de um destino traçado há muitas gerações. Sem temer o mar, ele sabe que um dia irá para as profundezas das águas, para perto de Iemanjá, por isso pretende deixar antes boas memórias e ser conhecido por todos da humilde comunidade. (Furtado, 2020).

Para encerrar provisoriamente a presente seção, recorreremos ainda a Cintia Furtado para delimitar os pontos que buscaremos prospectar em nossa análise do romance *Mar Morto*:

Guma representa Orungã, o filho de Iemanjá. Orungã era apaixonado por sua mãe, se assemelhando ao Édipo Rei da mitologia clássica. Certo dia, não suportando o próprio desejo, ele aproveitou da ausência de seu pai e tentou violentar Iemanjá. Resistindo bravamente ao filho, ela acabou caindo e falecendo, seu corpo então se inchou até dar origem a um grande manancial de águas que brotaram de seus seios. Do seu ventre saíram vários outros orixás que são colocados como seus filhos. O nome Iemanjá significa “*mãe cujos filhos são como peixes*” (Furtado, 2020).

À luz do percurso crítico aqui desenvolvido, evidencia-se que *Mar Morto* constitui-se como uma obra de alta densidade simbólica, na qual a oralitura, a mitologia afro-brasileira e a musicalidade do cotidiano do cais soteropolitano se articulam na elaboração de uma poética singular. A fortuna crítica mobilizada revela não apenas leituras consagradas, mas também resistências canônicas que incidem sobre a legitimação estética vocal, da cultura popular e das matrizes africanas no campo literário brasileiro. Ao reinscrever narrativas míticas, cantos, rezas e modos de dizer próprios das comunidades marítimas, Jorge Amado converte o espaço do mar em território simbólico de inscrição de saberes, no qual corpo, voz e memória coletiva operam como dispositivos de transmissão e produção de conhecimento. Nesse sentido, *Mar Morto* ultrapassa a dimensão do registro literário para afirmar-se como um locus de atualização ritual e de ressonância acústica, no qual saberes ancestralizados são revividos no presente da enunciação. Tal perspectiva fundamenta o deslocamento analítico proposto no capítulo seguinte, dedicado à investigação dos espaços sagrados, dos ritos votivos e das materialidades acústicas que estruturam a experiência comunitária, religiosa e estética na obra amadiana.

2.2 ESPAÇOS SAGRADOS, RITOS VOTIVOS, RESSONÂNCIAS ACÚSTICAS

O romance *Mar Morto* constrói-se como um espaço privilegiado de intersecção entre literatura, mito e religiosidade afro-diaspóricas, no qual o sagrado não se encontra apartado do cotidiano, mas profundamente imbricado nas práticas, nos corpos e nas vozes que habitam o cais, os saveiros e as águas da Baía de Todos os Santos. Nesse universo narrativo, os espaços físicos — o mar, o porto, o barco, o cais, os terreiros e os locais de festa — transubstanciam-se em espaços sagrados por meio de ritos votivos, cantos, gestos e narrativas transmitidas pela tradição acústica. A oralitura, entendida como forma de inscrição do saber ancestral pela voz, pelo ritmo e pela atuação cênica coletiva, emerge como eixo estruturante dessa sacralização do espaço, conferindo densidade simbólica às experiências coletivas de devoção e pertencimento. Assim, propõe-se aqui analisar de que modo *Mar Morto* representa e reinscreve os espaços sagrados vinculados ao culto de lemanjá, evidenciando como os ritos votivos e as ressonâncias acústicas operam na construção de uma temporalidade outra — kairológica — e na preservação de uma cosmologia de matriz africana que se manifesta na fala viva, no corpo em ritual e na memória compartilhada.

Essa dinâmica de sacralização do espaço, operada pela tradição acústica e pela ritualização do cotidiano, não permanece apenas no plano conceitual ou simbólico, mas se materializa de forma sensível na própria tessitura narrativa do romance. Jorge Amado traduz literariamente essa experiência coletiva do sagrado por meio de cenas em que a palavra escrita se aproxima do canto, da ladainha e do gesto ritual, fazendo emergir, na cadência da linguagem, a presença ativa de lemanjá no imaginário dos personagens. É justamente nesse entrelaçamento entre espaço, rito e oralitura que o narrador dá corpo a uma religiosidade vivida, partilhada e performada, como se observa no trecho a seguir:

Por isso os homens ficam esperando o mar prateado nas noites de lua. Porque sabem que a mãe-d'água está ali. Os negros tocam violão, harmônica, batem batuque e cantam. É o presente que eles trazem para a dona do mar. Outros fumam cachimbo para iluminar o caminho, assim lemanjá verá melhor. **Todos a amam e até esquecem as mulheres quando os cabelos da mãe-d'água se estendem sobre o mar** (Amado, 2004, p. 15-16. Grifo próprio).

No trecho acima, a presença da oralitura se manifesta pelo tom cantado da narrativa, que se aproxima de uma ladainha de despedida. A palavra se torna música,

conduzindo Guma ao transe diante do mar. Entre o amor humano de Lívia e a atração mítica de Iemanjá, Guma se deixa fascinar pelo interdito: a mãe-d'água que promete prazer e morte. Essa oscilação ecoa o mito de Orungã, cuja relação incestuosa com a mãe revela tanto desejo quanto destruição. Em ambos os casos, o amor interdito é caminho de passagem: Guma inveja os mortos que já correm com o mar, como Orungã atravessou a fronteira do proibido, apresentado na passagem a seguir:

Assim está Guma, que olha o bojo de prata das águas e **ouve a música do negro** que convida para a morte. Ele diz que **é doce morrer no mar**, porque irão encontrar a mãe-d'água, que é a **mulher mais bonita do mundo todo**. (...) Lívia que viu a tempestade destruindo tudo, derrubando saveiros, matando homens. (...) Mas **agora ele está esquecido de Lívia, ele só pensa em Iemanjá, a dona do mar**. Talvez ele tenha inveja do pai e do filho que morreram na tempestade e que agora correrão os mundos que só os marinheiros dos grandes navios conhecem (Amado, 2004, p. 16. Grifo próprio).

Em *Mar Morto*, o texto se constrói com ritmo vocal, marcado por repetições e perguntas, como em uma narrativa contada em roda. O mar surge como espaço de todos: estrada, casa, ventre. Nele se ama e se gera filhos, mas também se morre. A figura de Iemanjá é volúvel, ao mesmo tempo mãe e amante, sagrada e profana. Essa duplicidade conecta-se ao mito de Orungã: no incesto, o desejo é universalizado e perigoso, porque rompe a ordem do grupo. Para Guma, amar o mar é compartilhar desse amor múltiplo, aceitando a transgressão como parte de sua vida:

Iemanjá viajará com outros corpos por outras terras. Agora o mar é sereno e doce. O mar é amigo dos mestres de saveiro. Pois o mar não é a estrada, não é o caminho, não é a casa deles todos? Não é sobre o mar, na proa dos saveiros, que eles amam e fazem seus filhos? Sim, **Guma ama o mar** e Lívia também o ama. O mar é belo assim de noite, azul, azul sem fim, espelho das estrelas, cheio de **lanternas de saveiros**, cheio das lanternas das **brasas dos cachimbos**, cheio de **ruídos de amor** (Amado, 2004, p. 18-19. Grifo próprio).

As passagens destacadas exemplificam a essência da oralitura ao fundir a cadência e as estratégias da narrativa falada com a escrita literária. O uso de repetições ("azul, azul"), enumerações ritmadas ("cheio de...") e imagens concretas do cotidiano (saveiros, cachimbos) cria um texto melódico instituinte, como se fosse recitado em uma cerimônia acústica. Esse recurso evoca a presença de um contador de histórias, transformando a leitura em uma experiência auditiva e sensorial que imita a transmissão oral. Nesse mesmo viés, podemos destacar o jogo de palavras com as

passagens “ama o mar” e “... amor”, que explicita um possível anagrama com a palavra “amor” que destaca a expressão falada na forma de um canoeiro.

Além disso, as metáforas enraizadas no imaginário popular (“espelho das estrelas”, “ruídos de amor”) demonstram como a oralitura carrega a visão de mundo e a memória afetiva de uma comunidade. A linguagem é ao mesmo tempo acessível e profundamente lírica, personificando o mar e integrando-o à experiência humana coletiva. Dessa forma, o texto escrito faz eco à cultura de comunidades acústicas, mantendo viva sua função evocativa e institutiva, assim como seu vínculo com a identidade cultural.

A lista de nomes de Iemanjá reforça a dimensão acústica do mito, que se reinventa a cada versão. O velho Francisco atua como griô, guardião da memória que transmite histórias e experiências. Assim, a oralitura preserva e renova a presença da deusa no cotidiano. O desejo de “ver alguém” associa a divindade ao campo erótico, como no mito de Orungã, em que o ato incestuoso nasce do impulso de possuir. A multiplicidade de vozes e versões revela que a transgressão é parte estrutural da memória oral: o interdito é lembrado, contado, reinventado. Dessa forma, a natureza humana dos orixás, os distintos nomes (Iemanjá, Dona Iemanjá, Yemanjá, Yemojá, Yemonjá, Yemaya, Princesa de Aiocá, Dandalunda, Janaína, Sereia, Mucunã, Maria, Marabô, Inaê) em diferentes versões acústicas e em sua relação com os griôs, passadores de palavra, se faz presente:

Iemanjá tem caprichos e se havia alguém que merecesse vê-la e amá-la era o velho Francisco, que estava na beira do cais desde ninguém sabe quando. Ainda melhor, porém, que todas as coroas, os viajantes, os canais, ele conhece as histórias daquelas águas, daquelas festas de Janaína, daqueles naufrágios e temporais. **Haverá história que o velho Francisco não conheça?** (Amado, 2004, p. 20-21. Grifo próprio).

À luz da teoria da oralitura, expressões como “caprichos”, “histórias daquelas águas”, “festas de Janaína” e “naufrágios e temporais” remetem a um saber ancestral que não se fixa na escrita, mas se inscreve na experiência sensível e no corpo em relação com o mundo. Os “caprichos” de Iemanjá traduzem a agência do sagrado manifestada nos movimentos do mar, enquanto as “histórias das águas” revelam o mar como arquivo vivo, cujos sentidos são lidos por aqueles que convivem intimamente com ele. As festas ritualizam o tempo mítico, reatualizando a presença

da orixá no presente, e os eventos extremos, como naufrágios e temporais, integram uma memória coletiva forjada na experiência, no medo e na sobrevivência.

Nesse contexto, o velho Francisco emerge como um arquivo vivo da comunidade, figura próxima ao griot genealogista. Hampâté Bâ (2010, p. 195) define estes contadores de histórias diferenciando-os dos velhos sábios, nestes termos:

“É aos velhos sábios da comunidade, em suas audiências secretas, que cabe o difícil dever de ‘olhar as coisas pela janela certa’; mas cabe aos griots cumprir aquilo que os sábios decidiram e ordenaram”. Logo, essa autoridade deriva da escuta, da vivência e da capacidade de narrar. A pergunta “Haverá história que o velho Francisco não conheça?” reafirma, então, o seu papel de guardião da memória oral, responsável por transmitir os saberes inscritos nas águas e nos rituais. Pela oralitura, o conhecimento circula pelo e com o corpo que narra e consubstancializa a poesia, garantindo a continuidade da tradição e mediando a relação entre comunidade, natureza e sagrado.

Outro ponto importante que veremos mais adiante são tatuagens no braço de Francisco, que funcionam como escrita corporal, memória inscrita na pele, extensão das tradições contadas e repassadas. Francisco teme pelo destino trágico dos saveiristas e sabe que seu sobrinho Guma pode ser o próximo nome marcado pelo mar. A possibilidade de lemanjá “amar” o sobrinho retoma o tema do incesto em chave metafórica: o mar-mãe deseja e devora seus filhos/amantes. Esse destino inescapável lembra Orungã, também tragado pelo interdito incestuoso. Nesse movimento, reforça-se a centralidade do velho Francisco, que, pela longa permanência à beira do cais e pela familiaridade com as águas, naufrágios, festas e histórias ligadas a Janaína, é figurado como aquele que melhor poderia reconhecer e corresponder aos caprichos da deusa, vindo a se tornar seu amante.

A linguagem de Jorge Amado (2004), profusa em regionalismos, provérbios e expressões populares, reforça essa conexão com a tradição cultural de comunidades acústicas, tornando a leitura de textos impressos em uma experiência também auditiva, como se o leitor estivesse ouvindo as histórias diretamente da boca do povo, fazendo valer esse conhecimento que se perpetua dentro de comunidades e transcende o círculo institucional de transmissão de conhecimento. Sua narrativa não se limita a descrever um evento; ela o evoca com a vivacidade e a cadência de uma história contada, revelando a profunda intersecção entre o universo mítico, a

religiosidade popular e o cotidiano dos personagens. Observe-se esse aspecto no trecho a seguir do romance em apreço:

Desembarcam dos **saveiros**. Iemanjá vem com eles, **noite** da sua festa, ela vem **dançar** nos **candomblés de Itapagipe**. Até Deusdedith, pai-de-santo das Cabeceiras da Ponte, veio para a festa de Inaê. Ela vem com eles, vem **galopando no cavalo** que lhe deram hoje. Vem pelos ares, perto da Lua, e montada no seu **cavalo preto não teme sequer encontrar seu filho Orungã, que a violentou** (Amado, 2004, p. 74. Grifo próprio).

No trecho acima, observemos, inicialmente, a palavra “cavalo”, assim definida por Houaiss: “nos candomblés e outros ritos religiosos afro-brasileiros (esp. nos candomblés de caboclo e não nos de rito jeje), filha ou filho-de-santo”. Em outros termos, “cavalo” é o termo que designa o médium que tem o condão de incorporar as entidades sagradas, sejam elas os orixás ou os seres encantados. Nessa acepção, a origem do nome também é africana, pois corresponde a “kavalu” (pronuncia-se “cávalu”), com significado de “amigo” ou “companheiro” em língua bantu (Marinho, Maciel e Cajamarca, 2024).

A passagem acima evidencia a natureza encarnada do sagrado nas religiões afro-brasileiras, em cujos ritos os deuses não são entidades estáticas, mas seres que se movem, dançam, cantam, riem, esbravejam, comem, bebem e interagem com o mundo humano. A imagem de Iemanjá montada em seu cavalo, renegando ou superando até mesmo a memória traumática de sua relação com seu filho Orungã (alusão ao mito iorubá da violação primordial), revela como a oralitura opera na reconstrução simbólica dos mitos: jamais como um relato fixo, pois sempre emerge acusticamente como uma entidade viva, recontada e ressignificada no contexto da festa em espaços ritualísticos. O ponto culminante do trecho faz referência ao mito de Orungã, o qual, em breves palavras assentadas com justeza por Amado (2004), espelha o complexo e dramático conjunto da oralitura sobre a qual se implanta a cosmogonia iorubá, renunciando a explicações lógicas e detalhadas para abrir espaço à participação interpretativa do público ouvinte.

Essa concisão e pressuposição de um conhecimento prévio por parte do ouvinte/leitor são traços distintivos da comunicação acústica, instância cultural em que a narrativa se constrói sobre um repertório cultural compartilhado. A forma como o mito é introduzido – como um detalhe da jornada de Iemanjá, que “não teme sequer encontrar seu filho Orungã, que a violentou” – demonstra a maestria de Amado em

tecer a trama literária com os fios da tradição acústica ancestral, fazendo da palavra escrita um eco ressonante da voz popular. Assim, *Mar Morto* não é apenas um romance, mas um registro literário transcriativo da oralitura que pulsa nas ruas, nos saveiros e jangadas, nos cais dos portos, nos estaleiros navais, nas docas marítimas, nas ladeiras costaneiras, nos mercados de peixe e nas feiras públicas, nos terreiros de candomblé e de umbanda de Salvador, às margens da Baía de Todos os Santos — topônimo mais que adequado!

Todo o ano se faz a **feira** de lemanjá, no **Dique** e em **Monte Serrat**. Então a **chamam** por **todos seus cinco nomes, dão-lhe todos os seus títulos, levam-lhe presentes, cantam para ela.**" (AMADO, 2004, p. 66). No que tange a passagem acima, note-se que, na cidade de Salvador, a festa de lemanjá é comemorada sempre em 2 fevereiro, no assim chamado "Dique", lugar este no qual "Janaina" passa uma parte do tempo durante o ano, enquanto em Monte Serrat sua comemoração ocorre no dia 20 de outubro, "pois [a festa] é feita na sua própria morada na loca da Mãe-d' Água" (...) "E vem pais-de-santo, do **Dique**, de **Amoreira**, de **Bom Despacho**, de **Gameleira**, de toda a **ilha de Itaparica.**" (Amado, 2004, p. 71. Grifo próprio).

O conceito de oralitura define práticas estéticas e culturais que se realizam em espaços votivos, isto é, "lugares sobre os quais se projeta a sacralidade e a transcendência espiritual, manifestadas em divindades ou entidades hieráticas" (Vieira, 2024, p. 31), lugares que podem fazer parte do cotidiano que, por meio do rito, da memória coletiva e da devoção, são ritualisticamente sacralizados. Esses espaços deixam de ser apenas geográficos e passam a operar como pontos de contato entre o humano e o sagrado, organizando a experiência simbólica da comunidade.

À luz desse conceito, o trecho de Jorge Amado evidencia como o Dique e Monte Serrat funcionam como espaços sagrados na festa de lemanjá. O Dique é apresentado como lugar onde a divindade "passa uma parte do tempo durante o ano", enquanto Monte Serrat é reconhecido como sua "própria morada", a "loca da Mãe-d'Água". Assim, o espaço é investido de sentido religioso e simbólico, não por uma instituição formal, mas pela prática coletiva reiterada.

A circulação de pais-de-santo de diferentes localidades reforça esse processo de sacralização, pois transforma o espaço em um centro ritual compartilhado, articulando territorialidade, ancestralidade e pertencimento. O rito anual, com datas específicas, consolida esses lugares como marcos sagrados da memória coletiva, exatamente como descrito no primeiro trecho ao tratar dos tempos propiciatórios e dos espaços de vida coletiva sacralizados.

Desse modo, a passagem de Jorge Amado pode ser lida como uma concretização narrativa da oralitura, na qual o espaço urbano e natural é resignificado pelo ritual, tornando-se um lugar de devoção, transmissão de saberes ancestrais e experiência sensorial coletiva.

Ao longo do romance, a referência a temporalidades díspares faz emergir a necessidade de distinção entre o tempo cronológico e o tempo kairológico, entre o tempo "chronos" e o tempo "kairós", de fundamental importância para a compreensão da obra de Jorge Amado, sobretudo quanto às funções sociais da experiência religiosa na Festa de Iemanjá, especialmente quando analisada pela perspectiva da oralitura. Essa dinâmica torna-se ainda mais evidente nas práticas rituais coletivas, como ocorre em Salvador, onde a comemoração em Monte Serrat adquire maior relevo pela participação de pais de santo de diferentes localidades, em um encontro de periodicidade anual que amplia o alcance da celebração.

Enquanto o chronos representa a temporalidade linear, marcada pelo trabalho, pela produtividade e pela rotina — o tempo concreto do pescador, das horas contáveis, da imanência —, o kairós refere-se a um tempo qualitativo, sagrado, oportuno e transcendente. Durante a festa em que se manifesta a oralitura, a interrupção do tempo cotidiano, para muito além de uma simples pausa laboral, corresponde a uma suspensão ritualizada para uma dimensão temporal distinta, na qual se busca transformação e graça. O filósofo e crítico de literatura iorubá Wande Abimbola (1977) reforça essa ideia ao destacar o papel do Ifá e da poesia acústica na tradição iorubá como sabedoria ancestral. No Brasil, essa herança persiste nos terreiros e festas públicas, espaços em que cantos e narrativas servem como diálogo com os orixás e reafirmação de sua presença, a qual se manifesta no curso do tempo kairológico. Assim, as vozes e corpos em ritual performam a lógica do kairós, traduzindo a fé em linguagem viva.

Ainda no trecho anterior, destaca-se a presença do "barco" que, no universo empírico, é um instrumento de trabalho que se transubstancializa em objeto fundamental para esse ritual festivo, cortejo devocional ou procissão narrativa musical, entre cujos aparatos cênicos é transformado em veículo do sagrado e em altar flutuante, tornando-se um elemento de profunda ressonância com o enredo narrativo de cultos sagrados de matrizes afro diaspóricas que, ao representar a crença do povo da Bahia, não somente remete à vida dos pescadores, mas a recria através de uma linguagem que mimetiza a tradição religiosa e cultural. Os barcos são apresentados

como extensões da vida dos pescadores, enquanto a relação dos seres humanos com o mar, seus perigos e suas dádivas, é permeada por crenças e rituais que são transmitidos por pessoas que, no romance em tela, remetem à ancestralidade, em sua condição de anciãos e velhos sábios (velho Francisco), entre outros entes votivos.

A transformação do barco de objeto profano em veículo sagrado na festa de Iemanjá é um expressivo exemplo de como a oralitura se manifesta: a história do sacrifício e da fé do pescador é uma narrativa que se constrói e se fortalece na repetição acústica e corporal, a devoção é apresentada como fonte de crença e bonança para os que creem em Iemanjá, renunciando a suas fontes de renda numa oferenda à "Mãe d' Água, para que obtenham a graça divina, através de uma soma de sacrifícios individuais e privações, num momento de consagração coletiva. Abaixo podemos apreciar essas demonstrações de culto e adoração com imagens que foram registradas em 1923, quando a Mãe d' Água recebe seu primeiro presente, e em 1916, quando o jornal "A Tarde" publica uma reportagem relatando a "importância do charmoso bairro da Cidade Baixa" (Monte Serrat) no culto a Iemanjá, também conhecida por Janaina e Iara, realçando as "oferendas (sic) de um carneiro e de um bandolim" à orixá dos oceanos.

Figura 18 - Oferenda a Iemanjá, em 1923, no mar do Rio Vermelho, em Salvador. Notar trajas e gestos votivos.



Fonte: <https://www.ibahia.com/literatura/festas-populares-da-bahia-sao-temas-de-novo-livro-de-jornalista>

aparatos rituais empregados — como barcos enfeitados, flores, velas acesas em fogueiras e alimentos ofertados — já constituíam elementos materiais indispensáveis para a comunicação com a divindade, atualizando a tradição afro-religiosa em sua dimensão estética, simbólica e devocional.

Figura 20 - Culto para Iemanjá já teve Monte Serrat como ponto central. Foto: Arquivo A TARDE, 21.01.1916

17.1916 — O JORNAL DA TARDE — 2 DE FEVEREIRO DE 1916

VASTO PLANO DE ASSISTENCIA AOS BANCARIOS

NOVO DELEGADO REGIONAL NA BAHIA — AMPARADO A MATERNIDADE — REAJUSTAMENTO DOS BENEFICIOS

... (text continues) ...

O APOIO DAS CLASSES CONSERVADORAS AO CORPO EXPEDICIONARIO

CONTRIBUIRÁ O COMERCIO BAHIANO PARA A CAMPANHA DE LIVROS E CIGARROS — COLETA NO SINDICATO DOS TECÉLEOS

... (text continues) ...

NO PACIFICO CENTRAL

DESEMBARQUE NORTE-AMERICANO NAS ILHAS MARSHALL

... (text continues) ...

MINHA SEREIA, RAINHA DO MAR ...

AO ESPOUSAR DE FOGUETES E AO SOM DE CANTICAS JARAJAZ RECIBE NA BARRAGEM DE SEUS SUBEREÇOS CRENTES

... (text continues) ...

RECIBENDO O SEGRETO DA FAZENDA

Observações importantes, exclusão no nome visitado

... (text continues) ...

INSPECIONARÁ SERVIÇOS DA C. B. A.

VOLTOU DOS ESTADOS UNICOS O CHIEF DAS "HORTAS DA VITORIA"

... (text continues) ...

PREJUZO NA BANCA

A direção de contas levantadas e jogadas

... (text continues) ...

AS FESTAS DE N. S. DA PURIFICACAO

DECORREM COM GRANDE BRILHO, EM SANTO AMARO

... (text continues) ...

EMPASTELAMENTO NO IRLHEUS JORNAL

Na hora em que o officio estava vazio

... (text continues) ...

REPRESENTOU A BAHIA NO 3. CONGRESSO DE QUIMICA

O processo concluiu-se com êxito

... (text continues) ...

BARLES CARNAVALEScos NO C. MILITAR

... (text continues) ...

POSSE DA DIRETORIA DO SINDICATO DE BANCAIOS

... (text continues) ...

Essas celebrações que permitem integrar o “eu” ao “nós”, nas quais são evocadas entidades espirituais e divindades em espaços especificamente devotados a esses fins, culminam num evento acústico coletivo e gregário, tal como se vê descrito e exemplificado por Elizabeth Vieira nos seguintes termos:

No caso em tela, a oralitura se manifesta nos cantos coletivos, nas rezas curativas e nas fórmulas verbais encantatórias, cujo ritmo melódico é escandido por meio de instrumentos musicais, num espaço em que os participantes manifestam sua fé também por meio de paramentos litúrgicos. Na cultura guarani, as experiências espirituais humanas são cadenciadas por conhecimentos ancestrais, cujo fiel depositário é o pajé, sacerdote que, no espaço propiciatório denominado Opy, exerce o poder de evocar, acusticamente, o poder da cura física e espiritual. (Vieira, 2024, p. 36).

Relembremos, com Houaiss (2001), que "festa" corresponde "a festividade religiosa e, por vezes, bastante popular, ger. consagrada à celebração de um santo ou ainda que comemora alguma data importante para uma comunidade religiosa". Nessa definição, os semas recobrem amplamente os eventos acústicos em torno da oralitura sagrada, no âmbito de todas as espiritualidades que se espalham sobre o oikos terrestre.

Figura 21 - Entrega de presentes continua a ser feita também no Monte Serrat.

Foto: Abmael Silva. Arquivo A TARDE, 29.02.1988.



Fonte: <https://atarde.com.br/bahia/bahiasalvador/mae-dagua-monte>

O romance *Mar Morto* tem uma expressão que ressoa no percurso da obra e se destaca que é “morrer no mar”, esta que transcende a dimensão trágica da vida dos saveiristas e se abre a leituras míticas e simbólicas. Uma interpretação possível a associa à imagem de retornar ao útero materno, à proteção tépida do líquido amniótico – com transpasso pelo canal vaginal, por certo. Nesse paralelo, o mar se converte em metáfora de um ventre primordial, matriz aquática que acolhe e protege, ao mesmo tempo em que conduz à travessia final. Morrer no mar, portanto, não seria apenas o desfecho inevitável de quem vive das águas, mas também um gesto de regressão à origem, um reencontro com a instância materna.

Esse movimento ganha ainda mais densidade quando relacionado ao mito de lemanjá, a “Mãe-d’Água”, cuja figura simboliza a fertilidade, a proteção e o acolhimento. Assim como o líquido amniótico envolve e sustenta a vida em formação, o mar de lemanjá envolve os corpos de seus filhos, oferecendo tanto abrigo quanto destino. Sob essa chave de leitura, morrer no mar equivale a um renascimento invertido, no qual o sujeito regressa ao seio materno e mítico, reafirmando a ambivalência do mar como útero, tumba e espaço de transcendência. “Morrer no mar”: retornar ao útero materno, à proteção tépida do líquido amniótico - com transpasso pelo canal vaginal, por certo.

É nesse horizonte que os espaços sagrados em *Mar Morto* deixam de ser compreendidos como locais fixos ou arquitetonicamente delimitados, passando a ser ativados simbolicamente pelos ritos, pelas narrativas orais e pelas práticas acústicas que conectam os sujeitos à presença dos orixás. O mar, o cais, os barcos e os lugares de festa emergem, assim, como territórios consagrados pela repetição ritual, pela oferenda, pelo canto e pela circulação da palavra ancestral, configurando-se como extensões vivas da cosmologia iorubá no contexto afro-brasileiro. A figura de lemanjá, simultaneamente mãe, amante, protetora e devoradora, sintetiza essa ambivalência do sagrado, no qual vida e morte, desejo e interdito, acolhimento e destruição coexistem de forma indissociável. A oralitura, ao ecoar nos cantos coletivos, nas histórias dos anciãos e na musicalidade da própria escrita amadiana, revela-se como o principal dispositivo de preservação e atualização desses saberes, permitindo que o mito não se cristalice, mas permaneça em constante ressignificação. Desse modo, *Mar Morto* se afirma não apenas como narrativa literária, mas como espaço de reverberação da fala viva afro-diaspórica, no qual os ritos votivos e as ressonâncias

acústicas reafirmam o sagrado como experiência coletiva, encarnada e profundamente vinculada à memória ancestral.

2.3 PERSONAGENS E PERSONIFICAÇÕES EM TRANSCULTURAÇÃO TRANSATLÂNTICA

Torna-se agora necessário deslocar o olhar para as figuras humanas e míticas que habitam esses espaços e que, pela narrativa, se convertem em suportes vivos da oralitura e da mitologia afro-diaspórica. Em Jorge Amado, os personagens não se limitam a funções realistas ou psicológicas, mas operam como personificações simbólicas de forças cósmicas, sociais e espirituais que atravessam o Atlântico Negro, reinscrevendo, em contexto brasileiro, mitos, arquétipos e interditos de matriz africana. Nesse horizonte, o mito de Iemanjá e Orungã emerge não apenas como referência cultural ou pano de fundo cosmológico, mas como verdadeiro eixo estruturante da narrativa, atuando como personagens transversais que informam desejos, destinos e conflitos dos sujeitos ficcionais. Iemanjá, simultaneamente mãe, amante e divindade soberana do mar, e Orungã, figura do desejo interdito e da transgressão primordial, projetam-se sobre personagens como Guma e Lívia, modulando suas trajetórias afetivas e trágicas. Assim, *Mar Morto* constrói uma galeria de personagens que encarnam, em seus corpos, nomes e destinos, a tensão entre o humano e o divino, o desejo e a proibição, a terra e o mar, permitindo que a oralitura iorubá se manifeste não apenas nos cantos e ritos, mas na própria constituição das personagens. Portanto, é importante examinar como figuras humanas e míticas — Guma, Lívia, o velho Francisco, Iemanjá e Orungã — operam como personificações transatlânticas de narrativas ancestrais, evidenciando os processos de transculturação que sustentam a arquitetura simbólica do romance.

Guma, o mestre de saveiro, emerge como a personificação individual dos trabalhadores do mar, caracterizado por sua coragem, habilidade e uma profunda conexão com o oceano, sendo metaforicamente o "filho predileto" de Iemanjá, como fica subentendido quando o pescador é comparado com "Orungã", filho que desposou sua própria mãe, condição que perpassa as relações afetivas terrenas do pescador, como se vê nesta passagem do romance "Por isso, talvez, Iemanjá o amasse, protegesse as suas viagens no saveiro. Por isso, para que ele não ficasse igual a

Orungã, ela devia dar-lhe uma mulher bonita, **quase tão bonita como Dona Janaína mesma.**” (Amado, 2004, p. 71. *Grifo próprio*). Cabe notar que, nos cultos da umbanda e candomblé, o aspecto, o vestuário e os adornos do orixás e dos encantados encontram-se nas narrativas acústicas da oralitura; ora, os praticantes buscam se apresentar, no espaço sagrado do rito, com atavios que mimetizam o aspecto de seus orixás de devoção ou de seres encantados mágicos, de pretos e pretas velhas a boiadeiros, de erês e indígenas, de malandros a ciganos, de prostitutas a marinheiros... Também é preciso sublinhar o fato de que a oralitura apresenta os orixás na condição de figuras humanas de extrema beleza e força, tal como Ogum, Oxóssi, Oxum (divindade que representa a própria beleza), Iansã-Oyá e Iemanjá, todos com traços fisionômicos de ancestrais africanos — com exceção de Iemanjá, que, pelo menos no Brasil, por vezes é representada com traços caucasianos.

Assim, a existência de Guma é marcada por um embate constante entre o inelutável chamado do mar e o afeto terreno por Lívia. Esse marinheiro simboliza a liberdade, o perigo e a paixão inerentes à vida marítima, mas também o fatalismo que acompanha aqueles que se entregam ao oceano. A figura de Guma, de natureza heróica, assume contornos trágicos, pois seu destino parece predeterminado pelas narrativas acústicas em torno da divindade Mãe d'Água. Sua busca por uma existência plena, dividida entre o domínio aquático e o terrestre, culmina em um desfecho inevitável, em cujas linhas a morte no mar se configura como a concretização de sua ligação mística com Iemanjá, de sua fé inabalável nos relatos sagrados da oralitura.

Em contrapartida, Lívia representa o polo terrestre dessa dicotomia, simbolizando a segurança, o lar e a vida em terra firme. Seu amor por Guma manifesta-se como um esforço contínuo para protegê-lo dos perigos do mar. Lívia é retratada como uma personagem forte e resiliente, que mantém a esperança mesmo diante das adversidades, tal como se observa no trecho a seguir:

Lívia suspendeu as velas com suas mãos de mulher. Seus **cabelos voam**, ela **vai de pé**. Alcança o **Viajante sem Porto**, mestre Manuel deixa que ela **passe na frente**, ele irá **comboiando o Pacote Voador**. [...] Ela **vai erecta** e pensa que na outra viagem trará seu filho, o destino dele é o mar (Amado, 2004, p. 256. *Grifo próprio*).

Lívia é a imagem personificada de Iemanjá em pé, “ereta” na proa do navio (tal como Iemanjá em cortejos marítimos narrativizados), escoltando e protegendo “comboiando” saveiros e outras embarcações (tal como esse “pacote voador”,

mágica jangada que talvez seja uma referência ao tapete de Aladin e à oralitura de Sheherazade...), levando seus cabelos soltos ao vento, Lívia se apresenta como um duplo de lemanjá.

À luz da teoria da oralitura, as passagens destacadas constroem uma imagem simbólica de Lívia que a aproxima de lemanjá, ao articular corpo, maternidade e sacralização do mar. O gesto de “suspender as velas com suas mãos de mulher” transforma a ação cotidiana em expressão de saber ancestral feminino, enquanto a postura ereta e os cabelos ao vento evocam a iconografia oral e imagética da orixá, frequentemente associada à altivez e ao domínio das águas. Ao pensar que o filho terá o mar como destino, a personagem atualiza a dimensão maternal e transcendental de lemanjá, para quem o mar é espaço genealógico e sagrado. Assim, pela lógica da oralitura, o texto literário mobiliza imagens verbo-corporais que ativam a memória coletiva e inscrevem o espaço marítimo como território ritual e simbólico.

A trajetória narrativa de Lívia sugere uma notável evolução: de jovem apaixonada e apreensiva, ela se transforma em um símbolo da mulher que aguarda, da guardiã das memórias e dos destinos dos homens do mar. Ao permanecer no cais após a morte de Guma, Lívia integra-se ao ciclo da vida marítima, consolidando-se como parte da mitologia local, aos olhos dos trabalhadores do mar e demais ocupantes da orla oceânica, que assim enxergam e interpretam o acontecimento digno de ser visto e apreciado (Houaiss relembra que “milagre”, em sua etimologia, deriva do latim “miraculum,i”, ou seja “prodígio, maravilha, coisa prodigiosa, extraordinária”). Essa trajetória confirma-se na passagem a seguir:

Uma vez, quando fez o que nenhum mestre de saveiro faria, ele viu lemanjá, a dona do mar. **E não é ela quem vai agora de pé no Pacote Voador?** Não é ela? É ela, sim. **É lemanjá quem vai ali.** [...] Olharam e viram. Dona Dulce olhou também da janela da escola. Viu uma **mulher forte que lutava.** A luta era seu **milagre.** Começava a se realizar. No cais os marítimos viam **lemanjá, a dos cinco nomes.** O velho Francisco gritava, era a segunda vez que ele a via (Amado, 2004, p. 256 - 257. *Grifo próprio*).

Esse trecho da obra *Mar Morto* sob a ótica da oralitura de Leda Maria Martins e do Candomblé revela a irrupção do mito na realidade cotidiana como um ato de resistência e memória. A cena em que os marítimos “viam lemanjá, a dos cinco nomes” e a luta da “mulher forte” (Lívia) que se torna o “milagre” em realização demonstram como a cosmologia afro-brasileira borra as fronteiras entre o sagrado e o profano. A Orixá não é uma figura distante, mas uma força constitutiva que se

manifesta no corpo-tela da personagem e na crença coletiva da comunidade do cais. A estrutura do texto, com sua retórica de pergunta e resposta e a validação pelo testemunho de “Dona Dulce”, que vê em Livia a presença de uma mulher forte, e do “velho Francisco”, que diz vê-la pela segunda vez, mimetiza o ritmo da narrativa oral, onde a história é mantida viva e atuante pela voz e pela crença, e não apenas pelo registro escrito.

Essa dinâmica ressoa profundamente com o pensamento do etnólogo malinês Amadou Hampâté Bâ, para quem a tradição acústica africana é a verdadeira “biblioteca” de um povo. A famosa frase de Hampâté Bâ “Na África, cada ancião que morre é uma biblioteca que se queima”, sublinha a importância vital da memória viva e do testemunho na transmissão do saber. No trecho de Jorge Amado, a visão de lemanjá é um saber que se reatualiza e se valida pelo testemunho do “velho Francisco”, garantindo a continuidade da crença e do mito. A oralitura, portanto, é o mecanismo pelo qual a literatura capta essa tradição viva do Candomblé, transformando a fé popular em um fato literário e reafirmando a memória ancestral como a fonte primária de identidade e resistência cultural.

Adicionalmente, a narrativa é enriquecida por um elenco de personagens secundários que conferem profundidade e diversidade à trama. Mestre Manuel e Maria Clara representam a sabedoria e a aceitação dos mais velhos diante do destino imposto pelo mar; os cânticos de Maria Clara a lemanjá reforçam a dimensão mística da obra, como nesta passagem: “Maria Clara canta, ela também tem um homem que vive sobre as águas. Mas ela nasceu no mar, veio dele e vive dele.” (Amado, 2004, p. 137). O velho Francisco, tio de Guma, é a encarnação do marinheiro experiente que, impossibilitado de navegar, dedica-se ao conserto de redes — um gesto que simboliza sua perene conexão com o universo marítimo.

Ele assume, no entanto, um papel ainda mais vital: o de arokin moderno, guardião e narrador das tradições locais. Tal como os sábios contadores de histórias da África Ocidental, que preservam a história, a genealogia e os valores culturais de seu povo através da comunicação acústica, Francisco é o arquivo vivo da memória coletiva da comunidade marítima. Suas narrativas, como bem observa o autor, são invariavelmente ambientadas no mar:

“O velho Francisco só sabe casos do mar. Conta histórias o dia todo, mas suas histórias são cheias de naufrágios, de tempestades.” (Amado, 2004, p. 144). Através dessas histórias de aventuras, perigos e epopeias náuticas, ele não apenas entretém,

mas transmite ensinamentos, preserva a identidade cultural e mantém viva a história daquela gente do mar, cumprindo a mesma função social e cultural de um *griot*. Rosa Palmeirão, a prostituta corajosa e destemida, com sua faca e navalha, personifica a força e a resiliência das mulheres do cais, que enfrentam a vida com bravura e dignidade “Rosa Palmeirão tem navalha na saia, tem brinco no ouvido e punhal no peito, Não tem medo de rabo-de-arraia, Rosa Palmeirão tem corpo bem feito.” (Amado, 2004, p. 45).

Rufino e Esmeralda, amigo leal de Guma e sua esposa volúvel, respectivamente, introduzem elementos de drama e paixão, explorando as complexidades das relações humanas no ambiente portuário “A lua, lua cheia que alveja no céu, escuta a canção de Rufino. ‘Eu tenho saudade dela, mulher que foi falsa e enganou meu coração.’” (Amado, 2004, p. 186). Por fim, Rodrigo e Dulce, o médico e a professora, figuras externas que buscam despertar a consciência social da comunidade do cais, inserem uma perspectiva crítica e um elemento de denúncia social, embora suas tentativas sejam frequentemente frustradas pela força do destino e das tradições arraigadas “Doutor Rodrigo olhou para dona Dulce. Os olhos da professora eram bondosos e sorriam. O médico pensou nos seus versos fracassados, na sua ciência fracassada.” (Amado, 2004, p. 134).

No trecho abaixo, observa-se a figura de lemanjá, mãe d’água, e seu irresistível poder de atração sobre os marinheiros, filhos d’água, sucedâneos de Orungã:

Lívia pensa com raiva em lemanjá. Ela é a mãe-d’água, é a dona do mar, e, por isso, **todos os homens que vivem em cima das ondas a temem e a amam**. Ela castiga. Ela nunca se mostra aos homens, a não ser quando eles morrem no mar. Os que morrem na tempestade são seus preferidos. E aqueles que morrem salvando outros homens, esses vão com ela pelos mares em fora, igual a um navio, viajando por todos os portos, correndo por todos os mares. Destes ninguém encontra os corpos, que eles vão com lemanjá. **Para ver a mãe-d’água, muitos já se jogaram no mar sorrindo e não mais apareceram. Será que ela dorme com todos eles no fundo das águas?** Lívia pensa nela com raiva. A estas horas ela estará com pai e filho que morreram na tempestade e talvez até que eles lutem por ela, eles, que foram tão amigos toda a vida. Morrendo, ainda o pai quis salvar o filho. Quando Guma encontrou os corpos, a **mão do velho segurava a camisa do filho**. Morreram amigos, e agora, quem sabe? Talvez que, por causa de lemanjá, a dona do mar, mulher, que **só os mortos vêem**, eles estejam brigando. Raimundo puxando a faca que os homens não encontraram no seu cinto porque ele a levou consigo. Lutarão talvez no **fundo das águas** para saber **quem vai com ela correr os mares, ver as cidades do outro lado da Terra** (Amado, 2004, p. 15. *Grifo próprio*).

Na passagem acima, a sentença "Para ver a mãe-d'água, muitos já se jogaram no mar sorrindo" parece se apresentar como uma possível referência à conjunção erótica extática, tal como se observa em expressões idiomáticas do feitio de "afogar o ganso" ou "molhar o biscoito". Em outros termos, o romance tece sutilmente seu enredo com as linhas corrediças da oralitura iorubá, entrelaçadas com expressões verbais próprias ao registro de linguagem popular ou escatológico, pois a imagem dos varões que se lançam ao mar, sorrindo, em busca de lemanjá, evoca não só o mito da divindade aquática, mas também uma sublimação do desejo carnal, transformado em entrega sacrificial.

A ambiguidade presente no trecho — entre a devoção e a luxúria, a morte e o êxtase — reflete a própria dualidade de lemanjá, que é ao mesmo tempo mãe protetora e amante letal. A oralitura iorubá, como bem observado, permeia essa construção, pois na tradição nagô as divindades (orixás) não são entidades distantes, mas vivas em suas contradições, capazes de atrair os humanos tanto pela espiritualidade quanto pela volúpia. A expressão "se jogaram no mar sorrindo" sugere um abandono voluptuoso, um *eros* thanático, um espaço imaginário em que a morte se confunde com o ato sexual, como na "pequena morte" — ideia reforçada pela questão levantada por Lívia, alcançada pelo tão humano sentimento de ciúmes: "Será que ela dorme com todos eles no fundo das águas?".

A linguagem escatológica, por sua vez, para muito além do mero registro linguístico, emerge como resgate de um imaginário popular em cujo âmbito o corpo profano e o culto sagrado se mesclam a bel prazer, sem hierarquias e amarras próprias ao saber erudito, produzido em instituições canônicas e hegemônicas. Se "afogar o ganso" ou "molhar o biscoito" são expressões que reduzem o ato sexual à fisicalidade, o texto de Amado as transcende, elevando-as a um plano mítico, tal como ocorre na oralitura, a exemplo de mitos transcontinentais como o da "vagina dentada" e do "pênis de pedra", ou ainda o célebre Príapo, personagem da oralitura grega que empresta seu nome ao priapismo. Em *Mar Morto*, a disputa entre pai e filho no fundo do mar, armados com fálicas facas, remete tanto às rixas passionais de cunho erótico quanto aos rituais de iniciação em cujo passo a morte simbólica precede o renascimento espiritual, sempre regidos pelas narrativas acústicas saradas. Assim, a narrativa de Jorge Amado opera uma síntese entre o linguajar popular e a oralitura sagrada — plenos em expressões de duplos sentidos — e a profundidade do imaginário afro-brasileiro que se manifesta na espiritualidade de matriz africana, no

qual o mar é tanto sepultura quanto ventre, enquanto lemanjá é a senhora que governa tanto os destinos dos vivos quanto os apetites dos mortos.

Assim, no apelido do protagonista, "o Guma", os caros leitores da presente dissertação terão notado a convergência paronímica e a possível referência anagramática a Orungã... Guma é filho de Frederico, morto ao tentar salvar seu irmão Francisco, em naufrágio. Seu nome de batismo é Gumercindo (com sobrenome Vieira, na telenovela), antropônimo bastante raro no Brasil, ainda que recorrente em países de língua espanhola: aqui, seria possível constatar, tal como indicado pelo orientador destas pesquisas, que tal nome contém as letras O-R-U-N-G-M...! Cabuloso? Cabalístico? Talvez coubesse anotar, por tal viés, o significado desse nome, de origem germânica e medieval como apresentado no *Name Doctor* (2026), um site que traz a definição de nomes pesquisadas e verificadas por linguistas profissionais e etimologistas: *Doctor "This name derives from the Germanic (Gothic) "Gumersind," composed of two elements: "*guntho / *gunþiz" (battle, fight, the act of killing, blow, to strike) and "*sinþa-" (way, journey, tour). The name means "one who travels to fight.""*(Name, 2026). Em perfeita consonância com o nome do personagem, note-se que o saveiro de Guma carrega o nome de "Valente": "que ou o que não receia o perigo, tem espírito de luta; intrépido, corajoso" (Houaiss).

Guma é casado com Livia, bastante ciumenta com relação ao amor de seu marido por lemanjá, tal como indica o próprio nome da personagem: *"This name derives from the Latin "lívĕo > lívĭus," meaning "to envy, envious, jealous, be blue, blueness, blue, grow blue, be livid with anger or jealousy."*(Name-Doctor, 2026). O casamento de ambos tem lugar "na igreja de Monte Serrat, que é a Igreja deles [marinheiros e pescadores], trepada no morro, dominando o mar". Uma ressalva: jamais se saberá se, propositadamente, Jorge Amado serve-se de significados implícitos da onomástica para designar personagens e locais em que transcorre o enredo, mas fica aqui o apontamento, em razão do poder sugestivo desses nomes — talvez inspirados por seres do Além? Seja como for, o nome "Orungã" é explicitamente mencionado 7 vezes na narrativa, enquanto a palavra "lemanjá" emerge 149 vezes das páginas desse romance, enquanto suas variantes "Janaína", "mãe-d'água" e "sereia" aparecem 46, 15 e 5 vezes...

Observe-se que Guma tem seu nascimento marcado pelos mesmos signos impudentes da origem incestuosa de Orungã, no tocante aos preceitos e preconceitos judeu-cristãos, como se constata abaixo:

A mãe de Guma, que ninguém sabia quem era, apareceu um dia e pediu o menino. (...) **Vida de mulher-dama.** (...) E filho de **mulher-dama** é pior que cachorro, vosmecê sabe disso... (...) Ela baixou a cabeça, porque sabia que era verdade. Levar seu filho era criar para ele a suprema humilhação de todos saberem que **sua mãe era da vida** (Amado, 2004, p. 22-25. *Grifo próprio*).

Tanto na história vivida pela mãe de Guma quanto na história tradicionalmente atribuída a Maria Madalena, vemos mulheres que são reduzidas, julgadas e estigmatizadas pela sociedade. Porém, nelas também há resistência: uma, ao largar o filho, tenta protegê-lo do peso do preconceito, deixando-o ser criado pelo tio; a outra, na tradição cristã, transforma sua existência pela espiritualidade.

Nas páginas de *Mar Morto*, o mar transcende sua função cênica para assumir um papel central e divino, personificado na figura de Iemanjá, que governa os destinos da comunidade litorânea. É nesse contexto que o autor introduz uma passagem fundamental, na qual a descrição da mãe-d'água — representada com traços caucasianos, como cabelos loiros e longos — não se limita a uma mera característica física, mas serve como ponto de partida para expor um conflito cultural profundo. Ao contrastar a visão utilitarista dos "homens da terra", que reduzem o fenômeno luminoso do mar a meros raios de lua, com a interpretação sagrada dos marinheiros, que veem nos reflexos prateados os cabelos de Iemanjá, Amado estabelece uma crítica ao etnocentrismo.

Essa perspectiva, ao desqualificar saberes tradicionais em favor de uma racionalidade colonizadora, é desafiada pela narrativa, que valoriza o conhecimento empírico e espiritual da comunidade. A representação paradoxalmente branca da orixá, longe de ser uma simples concessão estética, reflete o sincretismo e a complexidade identitária brasileira, sendo instrumentalizada pelo autor para sublinhar justamente a resistência cultural contra a dominação simétrica. É nessa relação tensa entre a devoção popular e a invisibilização etnocêntrica que se insere o trecho a seguir:

Judith que nunca mais amará um homem, já estará esquecida porque a **mãe-d'água é loira** e tem cabelos compridos e **anda nua debaixo das ondas, vestida somente com os cabelos** que a gente vê quando a Lua passa sobre o mar. (...) Os homens da terra (que sabem os homens da terra?) dizem que são os raios da Lua sobre o mar. Mas **os marinheiros, os mestres de saveiro, os canoeiros, riem dos homens da terra que não sabem nada.** Eles bem sabem que são os cabelos da mãe-d'água, que vem ver a lua cheia. É Iemanjá quem vem olhar a Lua. (Amado, 2004, p. 15. *Grifo próprio*).

Essas passagens em destaque ilustram a oralitura como uma epistemologia de resistência, onde a orixá do Candomblé se torna a verdade mais legítima da comunidade marítima. A visão de Iemanjá, a Orixá das águas, e a crença de que os raios da Lua são seus cabelos, representam a atuação do sagrado que se inscreve no cotidiano, transformando o fenômeno natural em um sinal ancestral. Essa perspectiva é um contraponto direto ao saber racional dos "homens da terra", externo à tradição, e o saber vivido, herdado e transmitido pela oralitura, afirmando a superioridade do conhecimento de experiência transmitido pela voz e pelo testemunho. Assim, Jorge Amado registra a forma como a memória afro-brasileira, por meio da oralitura, promove a continuidade da identidade cultural, fazendo com que a Orixá seja uma força atuante no imaginário coletivo e a fé popular se levante como chave para a compreensão da realidade nacional.

O excerto do romance acima reproduzido também veicula a ideia de um deslocamento adaptativo local que se opera sobre a imagem da Orixá Iemanjá, quando apresentada com a expressão “a mãe-d'água é loira”, aspecto que se reflete também nas imagens encontradas com auxílio de ferramentas de buscas como *Google*, no qual o branqueamento da divindade Iemanjá é representado com imagens que refletem, na sua maioria, a orixá com aspecto físico e características caucasianas, em possível convergência sincrética com Maria, a mãe de Jesus:

Figura 22 - Branqueamento de Iemanjá no Brasil: predominância de imagens com traços caucasianos



Fonte: Pesquisa Google Imagens

Por outro lado, o trecho a seguir, espelhado na oralitura encarnada na figura do griô Francisco, transforma dor em narrativa e destino em memória ao retratar o contador de estórias como alguém inteiramente ligado ao mar, com tatuagens que funcionam como marcas de uma sina e da convivência constante com a morte e que aceita o seu destino com resignação e sabedoria:

[Francisco] Sempre voltou para o seu porto e o nome dos seus três saveiros estão tatuados no seu braço direito junto com o nome de seu irmão que ficou numa tempestade também. Talvez um dia escreva ali o nome de Guma, **se der um dia na cabeça de lemanjá amar o seu sobrinho**. A verdade é que o velho Francisco ri disso tudo. **Destino deles é esse: virar no mar**. Se ele não ficou também, é que **Janaína não o quis**, preferiu que ele a visse vivo e que ficasse para conversar com os rapazes, ensinar remédios, **contar histórias** (Amado, 2004, p. 21. *Grifo próprio*).

Na perspectiva da oralitura, observa-se que o corpo de Francisco torna-se um verdadeiro arquivo vivo de experiências, no qual a memória coletiva e individual se inscreve não apenas pela palavra dita, mas também pela marca corporal. As tatuagens presentes em seu braço não possuem apenas um valor estético ou pessoal: elas funcionam como uma forma de escrita do vivido, uma narrativa silenciosa que registra perdas, vínculos afetivos e a relação inevitável com o mar e com a morte. Assim como as histórias que Francisco conta aos mais jovens, suas tatuagens constituem um modo de transmissão de saberes, lembranças e destinos, reforçando a oralitura como prática que une voz, corpo e memória. Ao tatuar os nomes dos saveiros e do irmão morto na tempestade, Francisco materializa no próprio corpo a experiência trágica compartilhada pelos homens do mar, transformando a dor em lembrança permanente e em ensinamento. A possibilidade futura de tatuar o nome de Guma revela ainda a aceitação serena do destino, compreendido não como fatalidade cruel, mas como parte de uma ordem maior regida por lemanjá/Janaína. Dessa forma, o riso resignado de Francisco expressa uma sabedoria ancestral: viver é conviver com a morte, e o corpo marcado — tal como a palavra narrada — assegura que aqueles que se foram continuem presentes na memória coletiva da comunidade do cais.

Na passagem a seguir, a recusa de Francisco é marcada pelas frases: “não andaria com uma mulher de seu irmão”, “isso era ruim e podia trazer castigo” e “Dormir com a mulher de seu irmão era coisa que ele não fazia”, quase como ensinamento ou provérbio. Aqui, o tabu do incesto é nomeado diretamente e traduzido na vida cotidiana dos personagens. O irmão morto e a viúva desejada configuram a tentação de romper o interdito, como Orungã rompeu com a mãe. Mas a recusa mostra que

nem todos se deixam seduzir pelo transgressivo. Ainda assim, a memória da mulher que circula entre vários homens sugere que a fronteira entre desejo e proibição é sempre tênue.

Oralitura, mito e vida se entrelaçam nesse jogo de limites. Quando se diz que homens pretos, na história do Brasil, têm acesso a essa categoria social de mulheres brancas, pessoas espoliadas, subalternizadas, objetificadas, meros "pedaços de carne alva", como se lê no romance em tela, isso só ocorreu de fato por conta da marginalização das mulheres que vinham a ficar viúvas e tinham que arrumar um meio para continuar suas vidas, vindo a se prostituir e vender seus corpos, assim como acontecera com a mãe de Guma, que seria rejeitada por seu cunhado velho Francisco ao retornar onze anos depois para rever o filho deixado:

Francisco **não andaria com uma mulher de seu irmão** [Frederico], que isso era ruim e podia trazer **castigo**. (...) Dormir com a mulher de seu irmão era coisa que ele não fazia. (...) No entanto, há onze anos que ela estava na vida, conhecendo homens, dormindo com eles, apanhando de muitos. Apesar disso, ainda tentava um. Se ela não tivesse dormido com Frederico... (Amado, 2004, p. 23-26).

As passagens destacadas no trecho acima evidenciam o papel da oralitura como sistema simbólico de transmissão de valores éticos, sociais e cosmológicos que orientam as condutas individuais no interior da comunidade retratada. A afirmação de que "Francisco não andaria com uma mulher de seu irmão" não se configura como uma escolha meramente pessoal, mas como a manifestação de um interdito culturalmente instituído, assimilado e reproduzido por meio da tradição acústica. No âmbito da oralitura, tais proibições não necessitam de formalização escrita, pois se inscrevem nos sujeitos como saberes herdados, internalizados pela escuta, pela memória coletiva e pela observância dos costumes comunitários. A referência ao possível "castigo" reforça a dimensão simbólica desse interdito, uma vez que a transgressão é compreendida como ruptura da ordem social e espiritual, capaz de acarretar desequilíbrios que ultrapassam o indivíduo e atingem a coletividade. Ainda que a mulher, após a morte de Frederico, "estava na vida, conhecendo homens, dormindo com eles", a interdição permanece inalterada, pois não se funda em uma moral sexual genérica, mas na sacralidade do vínculo de parentesco e na preservação da memória do irmão falecido. O enunciado "Se ela não tivesse dormido com Frederico..." explicita que o impedimento reside exclusivamente na relação anterior

com o irmão, o que caracteriza a interdição do incesto como um princípio estruturante da organização simbólica do grupo. Desse modo, ao recusar tal relação, Francisco reafirma sua adesão aos códigos transmitidos pela oralitura, garantindo a manutenção da ordem cultural, da memória ancestral e da coesão social.

Francisco revela, em discurso indireto livre, o destino de seu sobrinho Gumercindo Vieira, aquele que se protege na concha, segundo sugere seu sobrenome. A “vieira”, pertencente ao grupo dos moluscos bivalves, distingue-se por suas conchas em formato de leque e por sua carne branca, firme e delicada, bastante valorizada na alta gastronomia — especialmente quando preparada grelhada ou gratinada. Curiosamente, a palavra “concha”, que no plano zoológico e culinário evoca formas naturais e sabores refinados, assume em outros contextos sentidos de natureza vulgar. Em países do Cone Sul, como Argentina, Uruguai e Chile, o termo é utilizado como gíria depreciativa para se referir à genitália feminina.

Esse deslizamento semântico, do campo biológico ao pejorativo, evidencia o modo como a linguagem opera transferências simbólicas entre o mundo natural e o social, muitas vezes marcadas por visões patriarcais que sexualizam ou inferiorizam imagens associadas ao corpo feminino. Assim, a concha, que em muitas culturas é símbolo de fertilidade, abrigo e vida marinha, adquire, em certas expressões populares, uma conotação que reduz sua complexidade simbólica a um uso vulgar e ofensivo.

Guma não casará. Será sempre livre no seu saveiro. Irá com lemanjá quando bem quiser. Não terá âncoras que o prendam à terra. O homem que vive no mar deve ser livre. (...) **Sia dona, destino é coisa feita lá em cima.** Se ele tem de ser de Janaína não há saber que livre ele (Amado, 2004, p. 24-25).

Com a fala popular “Sia dona, destino é coisa feita lá em cima. Se ele tem de ser de Janaína não há saber que livre ele”, é um exemplo direto da representatividade da voz que a oralitura valoriza, conferindo materialidade literária à sabedoria popular e à sintaxe falada. Essa afirmação estabelece a supremacia do saber mítico/ancestral sobre o conhecimento racional, indicando que o destino, traçado pela divindade (Janaína/lemanjá), é uma força inelutável. O dilema de Guma entre o amor na terra e o chamado do mar representa a encruzilhada, o lócus de mediação em que as forças espirituais e humanas se encontram, confirmando que a ancestralidade é que rege a existência na cosmovisão apresentada no enredo de sua vida.

A figura do incesto ronda a existência de Guma, ainda em seus verdejantes onze anos de idade, quando recebe a visita de sua mãe que, pela primeira e última vez, vem vê-lo, de modo anônima e inesperada:

Por volta das nove horas Guma chegou com o saveiro, que era o Valente. Parou no pequeno cais, botou as mãos em torno da boca e gritou: — Tio! O tio! ... [...] — Já vou lá... Guma ouviu as vozes que se aproximavam. Alguém vinha com seu tio, um desconhecido, porque ele conhecia as vozes de longe. Mestre Manuel gritou do seu saveiro: — **Vem visita pra você, menino.** Quem seria que vinha com seu tio? Era uma mulher, pela voz. **Seria que seu tio trazia uma mulher para dormir com ele?** Já há algum tempo Francisco e outros homens do cais haviam começado com indiretas, negócios de mulher, e o **tio ameaçava trazer uma para deixar com ele sozinho no saveiro**, no meio do mar...(...) Guma sabia que se tratava de dormir com uma mulher, de satisfazer aqueles desejos que o penetravam nos sonhos e o deixavam como se houvesse tomado uma surra. Muitas vezes nas cidadezinhas onde paravam ele passara naquelas ruas das mulheres-damas, porém sempre lhe faltara coragem para entrar. Ninguém lhe daria menos de 15 anos, apesar de ele só ter onze (Amado, 2004, p. 27. *Grifo próprio*).

Nas passagens a seguir, buscaremos explorar as complexas intersecções entre a oralitura, a tradição e a perturbadora questão do incesto que será analisado e aprofundado de forma comparativa com a história dos mitos de Édipo e Orungã, pois ao mergulhar na dinâmica da comunidade acústica retratada por Jorge Amado, buscaremos desvendar como a fala e os sons não apenas moldam as relações sociais e transmitem saberes ancestrais, mas também revelam desejos inconscientes e tabus profundos. Assim, o reencontro com a figura materna perdida não se opera sob o signo do afeto filial, mas é imediatamente subvertido pela irrupção de um desejo incestuoso, violento e contraditório.

A análise se concentrará em como a oralitura, enquanto poética da voz, expõe as tensões entre o individual e o coletivo, o desejo e a proibição, culminando na inesperada e chocante revelação do parentesco que lança luz sobre a natureza do incesto não reconhecido, entre Guma e sua mãe. A cena em que Guma se depara com a figura feminina marcada pela imagem da mãe convoca uma complexa rede de significados em que a oralitura se cruza com os interditos familiares e os mitos de origem. O “desejo” que invade e domina o personagem revela não apenas a força de uma pulsão individual, mas também a permanência de narrativas míticas em que o incesto funciona como elemento estruturador de tensões simbólicas, identificadas nos trechos abaixo:

Pula para dentro do saveiro, estende a mão para a mulher [mãe de Guma], que salta mostrando as coxas. **Guma olha e um desejo violento o invade, o toma todo.** É bonita, sim. (...) A mulher pergunta: — Você 'tá me conhecendo? Ele a conhece, sim. Há muito que ele a espera. Ele a procurou nas ruas de mulheres perdidas, na beira do cais, em todas as mulheres que olharam para ele. Agora a encontrou. Mas é sua mulher. Ele a conhece de há muito, desde que **os desejos penetraram seus nervos, perturbaram seus sonhos.** Francisco fala: — É tua mãe, Guma. (...) **O desejo não fugiu** (...) (Amado, 2004, p. 29. *Grifo próprio*).

A cena do encontro de Guma com sua mãe é um ponto de convergência entre a narrativa literária e a oralitura, que, na perspectiva de Leda Maria Martins (2002), é a inscrição do saber ancestral no corpo, e, na de Amadou Hampaté Bâ (2010), a palavra viva que carrega a totalidade da cultura. O trecho "Pula para dentro do saveiro, estende a mão para a mulher [mãe de Guma], que salta mostrando as coxas. Guma olha e um desejo violento o invade, o toma todo. É bonita, sim. (...) O desejo não fugiu" revela como o mito se manifesta no plano da experiência humana, desafiando a lei social, apresentando a sensação ambígua de desejo e proibição.

A questão do incesto entre mãe e filho não é exclusivo da literatura, mas uma marca que também reside na mitologia mundial. Dois destes exemplos se encontram neste trabalho Édipo (mãe Jocasta) e Orungã (mãe Iemanjá). Enquanto o mito de Édipo é a tragédia da Lei que pune a ignorância, o mito de Orungã é a tragédia da Força Criadora que, através do ato proibido, gera outros orixás. Guma se situa nesse limiar: ele é o homem que sente o desejo de Orungã, mas sabe a proibição. A oralitura, ao trazer o mito de Orungã para a vida de Guma, oferece uma chave de leitura que transcende o mero desejo físico. O desejo de Guma não é apenas um complexo individual, mas o desenvolvimento de um enredo que precisa ser reconhecido e, se possível, desviado pela intervenção da própria orixá, como visto na análise anterior, onde ele busca a proteção de Iemanjá para não ser "igual a Orungã". A persistência do desejo após a revelação demonstra a força da memória ancestral inscrita no corpo, que a palavra viva da oralitura se encarrega de manter.

Nesse entrelaçamento, a família aparece como espaço de interditos e, ao mesmo tempo, de reconfiguração mítica, indicando que o mito da Mãe-d'Água e suas variações ecoam na tessitura literária da obra de Jorge Amado.

No trecho a seguir, nota-se que Guma, ao projetar sobre a mãe a figura desejada, enfatiza o conflito entre a dimensão familiar e a atração erótica, compondo

um cenário em que o “desejo” se torna palavra-chave para compreender tanto a herança mítica quanto os limites sociais inscritos na narrativa. A oralitura aqui se faz presente na evocação simbólica da mãe como mulher e esposa, em consonância com tradições em que o incesto surge como figura mítica e não apenas tabu social. Nesse jogo, família e mito se entrelaçam na construção literária, abrindo espaço para a análise de como o desejo, deslocado e interdito, estrutura a relação de Guma com o feminino:

Talvez assim esquecesse a imagem da mãe perdida, da mãe se entregando aos homens, tentando seu tio, **tentando Guma, seu filho mesmo**. (...) Por muito tempo, porém, a sua imagem, o seu perfume, perturbaram o sono tranquilo de Guma. **Desejava que ela voltasse**, mas não como sua mãe, não com palavras doces de afeto, mas **como uma mulher da vida, com os lábios abertos para beijos de amor. Não teve mais sossego**. Misturou no seu coração tão jovem a imagem daquilo que todos achavam a própria pureza — **a imagem da mãe — com a das mulheres que se entregam por dinheiro, das que fazem do amor o seu ofício**. Mãe, nunca tivera, e quando a encontrara foi para a perder logo, **para a desejar sem querer**, para quase a odiar. **Só há uma mãe que pode ser ao mesmo tempo esposa: é lemanjá, e por isso ela é tão amada dos homens do cais**. Para amar lemanjá, que é **mãe e esposa**, é preciso morrer. Muitas vezes Guma pensou em se atirar do alto do saveiro num dia de tempestade. **Viajaria então com Janaína, amaria a mãe e esposa** (Amado, 2004, p. 31-32. *Grifo próprio*).

A passagem evidencia que o desejo de Guma não se estrutura apenas como pulsão individual ou conflito psicológico isolado, mas como reverberação de um imaginário coletivo no qual o feminino materno se encontra atravessado por ambivalências míticas profundas. A figura da mãe, simultaneamente idealizada e erotizada, rompe a separação moderna entre os papéis de mãe e mulher, aproximando-se de uma lógica simbólica própria às cosmologias afro-atlânticas, nas quais tais categorias não se organizam segundo uma moral dicotômica, mas segundo princípios de força vital, geração e retorno. Nesse sentido, a evocação de lemanjá como “mãe e esposa” não se limita a uma metáfora poética: ela reinscreve, no plano da narrativa literária, uma estrutura mítica ancestral, em que o desejo interdito não é apenas reprimido, mas transmutado em fundamento cosmogônico e espiritual. Dessa forma, Leda Maria Martins (2024) explicita a ancestralidade que mantém viva algumas tradições, na seguinte perspectiva:

A ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais

íntimas até as práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e mais diversificadas. [...] De que forma os tempos e intervalos dos calendários também marcam e dilatam a concepção de um tempo que se curva para frente e para trás, simultaneamente, sempre em processo de prospecção e de retrospectão, de rememoração e de devir simultâneos? [...] Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. (Martins, 2024, p. 23)

Assim, o drama de Guma em *Mar Morto* é uma reescrita mítica da tensão cultural entre o sagrado e o profano, que, sob a ótica da oralitura de Leda Maria Martins, se manifesta na encruzilhada da figura materna “O tecido cultural brasileiro funda-se por processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multi linguísticos, dos quais variadas formações vernaculares emergem” (Martins, 2024, p. 50). A mãe de Guma, ao se tornar uma “mulher da vida”, rompe a dicotomia ocidental da separação entre bem e mal, forçando o protagonista a misturar a “imagem da mãe” com a das “mulheres que se entregam por dinheiro”, culminando no desejo proibido de que ela voltasse “como uma mulher da vida, com os lábios abertos para beijos de amor”. Essa crise psicológica encontra um paralelo direto no mito iorubá de Orungã, já comparado erroneamente como “Édipo africano”, que, tomado por um desejo incestuoso, tenta possuir sua mãe, Iemanjá. O texto de Jorge Amado, ao grafar essa crise, evoca uma narrativa ancestral onde o tabu do incesto é o motor de uma transformação, estabelecendo uma profunda ressonância entre o trauma individual do saveirista e a memória mítica da diáspora.

A resolução para essa encruzilhada é encontrada na figura de Iemanjá, que emerge dos mares como Corpo-Tela mítica capaz de conciliar o desejo e o afeto, o sagrado e o sexual, ao ser a única que pode ser “mãe e esposa” simultaneamente. No mito de Orungã, a fuga de Iemanjá e a consequente expansão de seu corpo, que dá origem aos rios e aos demais orixás, transformam a violência do desejo em ato criador. De forma análoga, o desejo de Guma de morrer e se atirar ao mar para se unir a Iemanjá é um anseio por ingressar no Tempo Espiralar, onde o trauma pessoal é transcendido pela união com a matriz ancestral. Ao buscar a morte para amar a “mãe e esposa”, Guma busca a resolução mítica que transforma o caos de sua vida em ordem cósmica, repetindo o gesto de retorno e divinização que está na base da oralitura e do imaginário afro-brasileiro.

A oralitura manifesta-se, portanto, não apenas na tematização explícita do mito, mas na própria lógica narrativa que articula memória, desejo e transcendência. A fala implícita do cais, o saber transmitido pelos mais velhos e a circulação dessa história

no imaginário coletivo operam como dispositivos de atualização do mito no cotidiano de Guma. É nesse ponto que a narrativa amadiana desloca o conflito do campo estritamente íntimo para uma dimensão simbólica mais ampla, em que o sofrimento individual se torna eco de uma experiência arquetípica reiterada ao longo do tempo. Tal deslocamento prepara o terreno para a aproximação direta entre a vivência de Guma e a figura mítica de Orungã, que emerge não como simples analogia literária, mas como chave interpretativa para compreender a recorrência desse desejo interdito no interior da tradição acústica de matriz iorubá.

Essa aproximação se explicita na passagem seguinte, em que o narrador abandona qualquer ambiguidade e estabelece uma identificação direta entre Guma e Orungã. Ao recordar a história narrada pelo velho Francisco, Guma reconhece no próprio desejo uma repetição do sofrimento mítico, instaurando uma consciência trágica de pertencimento a uma linhagem simbólica marcada pela interdição e pela culpa. Diferentemente do primeiro trecho, em que o desejo aparece de forma difusa, sensorial e imagética — associado ao perfume, à lembrança e à ausência da mãe — , aqui ele é nomeado e enquadrado dentro de uma narrativa mítica conhecida, transmitida pela oralitura. O desejo deixa de ser apenas vivido para ser compreendido como destino, como repetição de um padrão ancestral que atravessa gerações.

Um dia Guma ouviu essa história da boca do velho Francisco. E se recordou que sua mãe viera também uma noite e ele a desejara. **Era como Orungã, era um sofrimento que se repetia.** Por isso, talvez lemanjá o amasse, protegesse as suas viagens no saveiro. Por isso, para que ele não ficasse igual a Orungã, ela devia dar-lhe uma mulher bonita, quase **tão bonita como D. Janaína mesma** (Amado, 2004, p. 71. *Grifo próprio*).

A comparação entre esta citação e a anterior revela, assim, um movimento significativo: no primeiro, o desejo é experienciado de maneira íntima e fragmentária, emergindo como conflito interno e perturbação sensorial; no segundo, ele é reinscrito em uma matriz mítica coletiva, que lhe confere sentido, origem e, paradoxalmente, possibilidade de redenção. Se no primeiro trecho lemanjá aparece como ideal absoluto — mãe e esposa cuja posse implica a morte —, no segundo ela assume também a função de mediadora e protetora, capaz de interromper a repetição trágica do mito ao conceder a Guma uma mulher “outra”, deslocando o desejo para fora do circuito incestuoso. Dessa forma, Jorge Amado articula literatura e oralitura ao transformar o mito de Orungã em operador simbólico da narrativa, revelando como a

tradição iorubá, reatualizada no contexto afro-brasileiro, estrutura não apenas a cosmologia religiosa, mas também as experiências afetivas e os dilemas existenciais de seus personagens.

A oralitura é ilustrada a partir da função de transmissão de saberes ancestrais, no qual a história do mito de Orungã é ouvida por Guma "da boca do velho Francisco". O velho, como um griô ou akpalô (contador de histórias), transforma sua voz no suporte da memória, garantindo que o itán (narrativa mítica) não se perca, mas se inscreva na consciência da comunidade. Essa transmissão vocal é o que permite a Guma reconhecer seu próprio sofrimento e desejo como uma repetição do mito: o passado mítico não é estático, mas coexiste e se manifesta ciclicamente no presente, tornando o destino do personagem uma grafia da tragédia ancestral. Francisco, tio de Guma, ao recordar estas histórias e contá-las no cais da Bahia conjuntura com a ideia que Amadou Hampâté Bâ (2010) tem sobre os contadores de histórias africanos:

Uma das peculiaridades da memória africana é reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada *em sua totalidade*, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo *no presente*. Não se trata de recordar, mas de *trazer ao presente* um evento passado do qual todos participam, o narrador e a sua audiência. Aí reside toda a arte do contador de histórias. Ninguém é contador de histórias a menos que possa relatar um fato tal como aconteceu realmente, de modo que seus ouvintes, assim como ele próprio, tornem-se testemunhas vivas e ativas desse fato. (Hampâté Bâ, 2010, p. 208)

A consciência de Guma de que seu "sofrimento que se repetia" era "como Orungã" o leva a uma negociação com o sagrado, buscando a intervenção de lemanjá para desviar-se do destino trágico do orixá. A crença de que lemanjá o "amasse, protegesse as suas viagens" e que "ela devia dar-lhe uma mulher bonita" é um ato de reescrita do destino, onde a divindade é solicitada a alterar a matriz mítica. Essa busca por proteção e a expectativa de uma nova narrativa (o amor por Lívia) demonstram que a oralitura não apenas preserva o passado, mas também moldura o futuro e a sobrevivência da comunidade, estabelecendo uma relação de reciprocidade e dependência mútua entre o humano e o sagrado.

A análise das personagens de *Mar Morto* evidencia que Jorge Amado elabora uma narrativa em que os sujeitos ficcionais transcendem sua individualidade para se tornarem encarnações simbólicas de uma cosmologia afro-diaspórica sustentada pela oralitura. Guma, enquanto figura trágica marcada pelo desejo interdito e pela atração fatal do mar, inscreve em sua trajetória o mito de Orungã, atualizando-o no contexto

da comunidade marítima baiana; Lívia, por sua vez, emerge como duplo terreno e humano de lemanjá, condensando maternidade, espera, ciúme e resistência, até ser reconhecida como milagre e visão coletiva. O velho Francisco assume a função de arokin moderno, guardião da memória, arquivo vivo das histórias do mar e mediador entre passado mítico e presente, enquanto personagens secundários ampliam esse tecido simbólico ao representar forças sociais, afetivas e espirituais que estruturam a vida no cais. Nesse conjunto, a oralitura revela-se como o princípio organizador que permite a circulação dos mitos, a transmissão dos interditos e a ressignificação contínua do sagrado, fazendo com que o romance funcione como espaço de reverberação da fala viva africana em solo brasileiro. Assim, *Mar Morto* afirma-se como uma obra em que a transculturação transatlântica não se limita ao plano temático, mas se realiza na própria constituição dos personagens, cujos corpos, nomes, desejos e destinos ecoam, de forma potente e ambígua, os relatos de heranças ancestrais que atravessam o Atlântico e persistem na memória coletiva afro-brasileira.

2.4 RELEITURA BRASILEIRA DA ORALITURA SAGRADA IORUBÁ

A obra *Mar Morto*, de Jorge Amado, embora não se dedique primariamente ao estudo direto da religiosidade afro-brasileira, oferece um fértil terreno para uma releitura da oralitura sagrada iorubá através da lente da cultura popular e marítima da Bahia, notadamente o Candomblé e o imaginário dos estivadores e pescadores. A oralitura iorubá — o corpo de tradições e conhecimentos transmitidos oralmente, como os Itan (mitos e histórias) e os Orixis (saudações e louvores) — é transposta no romance para a cosmogonia poética das lendas do mar, onde as divindades africanas encontram equivalência e sincretismo com figuras do catolicismo popular e, sobretudo, com o próprio ambiente marítimo.

A figura central para essa análise é lemanjá (Yemoja), a orixá das águas e mãe de todos os orixás. Em *Mar Morto*, lemanjá não é apenas uma divindade religiosa; ela é a própria personificação do mar e do destino dos saveiristas. A oralitura, que tradicionalmente narra a criação, a genealogia e os feitos dos orixás, é substituída pela recorrência poética das histórias e dos cantos que permeiam o cotidiano da gandaia e do cais. No litoral baiano, lemanjá é assim aclamada:

Ela se chama **lemanjá**, sempre foi chamada assim e esse é seu verdadeiro nome, de dona das águas, de senhora dos oceanos. No entanto os canoieiros amam chamá-la **D. Janaína**, e os pretos, que são seus filhos mais diretos, que dançam para ela e mais que todos a temem, a chamam de **Inaê**, com devoção, ou fazem suas súplicas à **Princesa de Allocá**, minha deusa de terras misteriosas que se escondem na linha azul que as separa de outros termos. Porém, as mulheres do cais, que são simples e valentes, Rosa Palmeirão, as mulheres da vida, as mulheres casadias, as moças que esperam noivos, a tratam de **D. Maria**, que Maria é um nome bonito, é mesmo o mais bonito de todos, o mais venerado, e assim o dão a lemanjá como um presente, como se lhe levassem uma caixa de sabonetes à sua pedra no Dique (Amado, 2004, p. 66. *Grifo próprio*).

Na passagem acima Jorge Amado, ao listar os diversos nomes pelos quais a Rainha do Mar, lemanjá, é conhecida, revela um profundo processo de sincretismo cultural e religioso que marca a identidade brasileira. O nome D. Janaína, especificamente, é a ponte que conecta a divindade africana lemanjá à mitologia das águas dos povos indígenas do Brasil, em especial os de tronco Tupi-Guarani. Já o nome Maria estabelece uma conexão com o cristianismo ao descrever o tratamento dado a lemanjá pelas "mulheres do cais".

Os canoieiros (pescadores e marinheiros) escolhem chamar lemanjá de D. Janaína. Essa escolha não é aleatória. Ela reflete a incorporação da cosmologia indígena na vida do homem do mar brasileiro. Ao usar "Janaína", os canoieiros invocam a força e a proteção da divindade das águas que é intrinsecamente brasileira, a lara, fundindo-a com a Rainha do Mar africana. É um ato de apropriação cultural que torna a divindade mais próxima e compreensível dentro do contexto geográfico e cultural do Brasil. Portanto, o significado do nome "Janaína" para o povo indígena, e por extensão para os canoieiros de Jorge Amado, é o de "senhora das águas" ou "mãe d'água" (lara). No contexto do sincretismo brasileiro, ele serve como um elo cultural que nacionaliza a orixá lemanjá, integrando-a ao panteão de divindades aquáticas já existentes no imaginário popular e indígena do país.

Nessa mesma passagem, Jorge Amado ao utilizar o nome "D. Maria" para ilustrar a camada mais popular e afetiva desse sincretismo, destaca a universalidade e a veneração do nome na cultura brasileira. O narrador afirma que "Maria é um nome bonito, é mesmo o mais bonito de todos, o mais venerado". Essa veneração é uma referência direta à importância central da Virgem Maria no catolicismo. Ao chamarem lemanjá de "D. Maria", as mulheres do cais a elevam ao patamar da figura materna e sagrada máxima do cristianismo. O ato de dar o nome "Maria" a lemanjá é descrito

como um "presente". Isso sugere que, para as mulheres do cais, o nome Maria não é apenas um disfarce para o culto, mas sim a maior honraria que elas podem oferecer à sua divindade, um reconhecimento de sua majestade e maternidade que transcende as fronteiras religiosas.

Essa prática de nomeação, carregada de significado cultural e afetivo, encontra uma ressonância teórica no conceito ampliado por Leda Maria Martins que desenvolve a oralitura que abrange o oríkì e argumenta que a oralitura não se restringe à mera tradição verbal, mas constitui um evento ou ritual de natureza solene que transcende a interação entre o artista (oficiante ou corpo-memória) e seu público (corpos hospitaleiros e participativos, produtores de sentido), incorporando elementos adicionais de significado. É nesse contexto expandido que a autora apresenta sua definição:

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua ancora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo. (MARTINS, 2003, p.77).

A presença dos orixás e o sincretismo, marcantes na oralitura do cais, demonstram uma adaptação que une tradições pouco valorizadas como as que preservam a voz, a dança, os rituais religiosos entre outros nas culturas originárias afrodiaspóricas, em relação à tradição ocidental de fortes influências eurocêntricas que tem no registro grafado e rabiscado seu poder de indução como forte marca de convencimento e validade. O sincretismo religioso em *Mar Morto* não é apenas um pano de fundo cultural, mas sim o mecanismo central que permite a releitura e a sobrevivência da oralitura sagrada iorubá no contexto da Bahia colonial e republicana. Sua principal função é a de transmutar o conteúdo sagrado africano em uma forma culturalmente aceitável e popularmente acessível, garantindo a perpetuação da crença e do imaginário mítico em um ambiente social dominado pelo catolicismo.

O principal exemplo da transposição da oralitura sagrada se encontra na forma como o mito de Iemanjá e seu poder sobre o mar é incorporado à narrativa, agindo como um motor narrativo e definidor de destinos. A divindade é saudada não em rituais fechados de terreiro, mas nas súplicas e no imaginário coletivo dos personagens:

Eles bem sabem que são os **cabelos da mãe-d'água**, que vem ver a lua cheia. É lemanjá quem vem olhar a Lua. Por isso os homens ficam esperando o mar prateado nas noites de lua. Porque sabem que a mãe-d'água está ali. Os negros **tocam violão, harmônica, batem batuque e cantam**. É o **presente** que eles trazem para a dona do mar. (Amado, 2004, p. 15-16).

Essa passagem sintetiza a versão popular e sincretizada do mito que se estabelece como a "oralitura" do cais: o mar é uma entidade viva, com palácios e vontades, que cobra sacrifícios e, ao mesmo tempo, oferece o sustento. A oralitura iorubá, que ensina a natureza das divindades e o modo correto de se relacionar com elas, é aqui recontada pelos próprios pescadores na forma de prosa poética e fatalista, estabelecendo o mar como um espaço de beleza e perigo, um espelho da própria vida.

A análise dessa passagem sobre lemanjá evidencia a comunicação acústica ritualística como manifestação da oralitura, conceito de Leda Maria Martins (2024) que compreende a inscrição do saber ancestral no corpo em movimento, em contraposição à escrita formal. Nesse sentido, o texto reproduz a própria estrutura narrativa do contador de histórias, assim como acontece com os iorubás — o arokin, o akpalô ou o babalaô — que não apenas narram, mas encenam e explicam o ritual à sua comunidade. As imagens poéticas, como os “cabelos da mãe-d'água” e a crença de que “É lemanjá quem vem olhar a Lua”, funcionam como grafias dessa memória ancestral, em que a natureza — o mar prateado sob a lua cheia — converte-se em texto sagrado a ser lido coletivamente. O tempo, aqui, assume forma espiralar: o mito da orixá é continuamente reatualizado no presente, transformando o ato de esperar o mar prateado em uma epifania e em uma profunda conexão cósmica.

O gesto gregário de “tocar violão, harmônica, bater batuque e cantar” constitui uma das expressões dessa oralitura, razão pela qual Jorge Amado transcreve para o texto escrito a sonoridade, o ritmo e a ação coletivos característicos da tradição que tem na comunicação acústica e na gestualidade corporal sua principal ferramenta, fazendo a palavra ecoar o ofício do griô. O corpo e a voz tornam-se, assim, arquivos vivos da cultura de matriz africana. A explicação direta — “É o presente que eles trazem para a dona do mar” — funciona como a pausa didática típica do narrador tradicional, que revela ao público o significado sagrado do gesto, enquadrando a cena na cosmovisão do grupo e explicitando o pacto simbólico ali instaurado, naquele local e naquele tempo ritualístico específicos.

Esse “presente” configura-se como uma oferenda votiva, comparável aos ebós – oferenda a um orixá – da tradição iorubá, nos quais a música, o canto e a dança alimentam o vínculo com o divino “A oferenda para lemanjá também é atrelada, de forma intensiva, à noção de ancestralidade” (Bassi et al, 2020, p. 340). Diferentemente das oferendas materiais, trata-se da entrega da energia, da arte e da memória coletiva — um voto de louvor e reconhecimento à “dona do mar”. A oralitura cumpre, portanto, uma dupla função: preservar a memória identitária e registrar o pacto de reciprocidade entre a comunidade e a divindade. Ao atuar, o grupo não apenas oferece algo a lemanjá, mas também perpetua a função ancestral de transmissão dos itáns, garantindo a continuidade da tradição por meio da mais preciosa de suas dádivas culturais: a arte viva do som, do ritmo e do corpo em movimento.

A oralitura iorubá, carregada de Itan (histórias) e Oriki (saudações e louvores) que estruturam sua visão de mundo, é simplificada no romance para a lenda popular que paira sobre o mar e o cais. A associação mais evidente e crucial é a de lemanjá com D. Maria, podendo ser comparada a Virgem Maria mãe de Jesus Cristo. A saudação (*Oriki*) a lemanjá é transformada em lamentos e preces que cruzam o catolicismo com o Candomblé, evidenciando o sincretismo como a principal característica da releitura brasileira:

Porém, as mulheres do cais, que são simples e valentes, Rosa Palmeirão, as mulheres da vida, as mulheres casadas, as moças que esperam noivos, a tratam de D. Maria, que **Maria** é um nome bonito, é mesmo o mais bonito de todos, o mais **venerado**, e assim o dão a lemanjá como um **presente**, como se lhe levassem uma caixa de sabonetes à sua pedra no Dique. (Amado, 2004, p.66)

As mulheres do cais ao chamarem lemanjá de “D. Maria” revela a oralitura como um ato de tradução afetiva e de oferenda linguística. Ao escolherem o nome mais “bonito” e “venerado” de seu universo cultural, as mulheres presenteiam a divindade com um título que aproxima e humaniza, transformando o sagrado distante e temível em uma presença familiar e acolhedora. Esse gesto não é meramente sincrético; trata-se de um ritual equivalente a levar uma oferenda material, como uma caixa de sabonetes, à pedra de lemanjá. A palavra, aqui, torna-se um objeto de culto — perfuma, embeleza e estabelece um vínculo de cuidado, operando como uma prática feminina de domesticação do sagrado voltada à proteção dos homens no mar.

Assim, a oralitura se manifesta como um saber comunitário corpóreo, constitutivo e instituinte, no qual a nomeação constitui um ato ritual que concretiza a

relação com o divino. Por meio da voz coletiva das mulheres, de diferentes condições e experiências, a prática cênica acústica mantém vivo um sistema simbólico em que o nome oferecido funciona como ponte entre o material e o espiritual. “D. Maria” não é apenas um apelido, mas a oferenda mais preciosa que o repertório cultural local pode oferecer, ancorando a devoção no espaço concreto do Dique e no cotidiano afetivo da comunidade, garantindo a continuidade e a força da tradição.

Destaca-se também a justaposição de Nossa Senhora, a Virgem Maria (o sincretismo católico) e lemanjá (a orixá), ambas louvadas em uma única súplica. A oralitura sagrada, que estabelece as hierarquias e os atributos dos orixás, é simplificada em uma figura materna e onipotente, cujo nome é invocado em momentos de crise, como a tempestade ou a morte, tal qual os *Itan* narram a intervenção divina nos assuntos humanos.

O Itan de lemanjá, em sua origem iorubá, narra a divindade como a mãe dos orixás e senhora das águas. Em *Mar Morto*, essa narrativa mítica é adaptada e simplificada através do sincretismo. Ao invocar a "bela rainha das águas" (Amado, 2004, p. 70), os personagens referem-se a uma entidade que engloba a misericórdia da santa católica e o poder elementar e, por vezes, destrutivo do orixá africano.

A função desse sincretismo na oralitura recontada é eliminar a rigidez doutrinária e torná-la uma oralitura pública e democrática. As lendas sobre o mar, a morte e o destino, que espelham os ensinamentos da oralitura sagrada, são cantadas, choradas e contadas por todos — estivadores, prostitutas, pescadores — sem a necessidade de rituais de terreiro. É uma expressão acústica e ciência do cotidiano.

A legitimação do poder divino no mundo do trabalho e do destino marítimo é destacada em ações que lemanjá, a rainha do mar, que é também Princesa de Aiocá, era a patroa dos saveiristas. O axé de lemanjá, seu poder sobre as águas, é transposto para a proteção ou não daqueles marinheiros, tornando a divindade a "patroa" do saveiro. A oralitura que narra o pacto entre o orixá e o devoto (o Itan de compromisso) é, assim, traduzida para a linguagem simples e acessível do cais, espaço em que o sagrado se manifesta na sorte e no azar dos saveiros, como destaca o trecho:

Ela é a mãe-d'água, é a dona do mar, e, por isso, todos os homens que vivem em cima das ondas a temem e a amam. **Ela castiga.** Ela nunca se mostra aos homens, a não ser quando eles morrem no mar. Os que **morrem na tempestade são seus preferidos.** E aqueles que morrem salvando outros homens, esses vão com ela pelos mares em fora, igual a um navio, viajando

por todos os portos, correndo por todos os mares. Destes ninguém encontra os corpos, que eles vão com lemanjá. (Amado, 2004, p. 15)

Nessa passagem, a tradição acústica encenada molda visões de mundo e códigos éticos. Nesse sentido, a afirmação de que lemanjá é “mãe-d’água” e “dona do mar” expressa um saber ancestral que regula a relação dos homens com o perigo, a morte e o sagrado.

Assim, o discurso apresentado contempla marcas da oralitura, pois define o que é bom, o que é heroico e como a divindade (lemanjá) reage perante o comportamento dos homens do cais, transformando a maior tragédia – morrer no mar – em um rito simbólico de redenção póstuma e o maior privilégio espiritual (o encontro com o sagrado).

O desaparecimento desses homens é, portanto, explicado como algo positivo, a realização de um destino glorioso, o que acalma os vivos e une a comunidade em torno de uma crença compartilhada. Essa crença transforma os saveiristas em heróis máximos, a partir de uma prática de caridade extrema – aquela em que sacrificam suas vidas por vidas alheias – e, como recompensa, alcançam a liberdade e a eternidade na companhia divina.

Vale destacar os causos e lendas dos saveiros que se cruzam com a história do herói trágico, vivenciado pelo personagem Gumercindo (Guma). A própria história do protagonista, duplo de orungã, assemelha-se à estrutura dos mitos heroicos da oralitura iorubá. O herói, eleito pelo destino (o mar, no caso), precisa enfrentar desafios e, por fim, tem seu destino cumprido pelas águas. A lenda que cerca o saveiro *Valente*, de Guma, é o elemento mítico que substitui a cosmogonia africana. O saveiro é um objeto sagrado, um veículo do destino, e o jovem Guma é o herói que deve dominá-lo, mas que inevitavelmente será reclamado pelo mar:

Trazia bem pouca coisa da sua infância de **filho do mar**, cujo **destino** já estava traçado pelo destino do **pai, do tio, dos companheiros, de todos os que o rodeavam naquela beira de cais**: seu destino era o mar e era um destino heróico. (...) Nunca pensara que era heróico o seu destino e que sua vida seria bela. Sua infância não fora também descuidosa, que a muito teve ele que atender, cedo jogado na proa de um barco, acostumando os olhos com as coroas de pedras que mal se enxergavam à flor das águas, calejando as mãos nas cordas de pescaria e na madeira do leme. (...) Na sua escola, Guma aprendera ler e a escrever o nome. Bem mais quis ela lhe ensinar, bem mais queria ele aprender. Mas o velho Francisco o chamava para o saveiro, que seu destino estava lá. (Amado, 2004, p. 36-38).

No trecho acima, é possível observar a presença latente das ideias – ulteriores – de Leda Maria Martins (2003) e Walter Benjamin (1987), pensadores que analisam o fenômeno da oralitura como marca de um sistema de conhecimento, no qual a memória coletiva se transmite de geração em geração por meio da palavra viva, da experiência gregária e do exemplo ritualístico. Sendo assim, a infância de Guma, conforme a ficção elaborada por Jorge Amado, revela a preeminência da formação coletiva e ancestral sobre a experiência individual. O narrador, ao afirmar que Guma "Trazia bem pouca coisa da sua infância de filho do mar", sinaliza que a memória pessoal e a fase da vida individual (a infância) são rapidamente suplantadas pela identidade coletiva forjada instituída por meio das práticas da oralitura.

Nesse contexto, o destino de Guma não é uma escolha subjetiva, mas uma herança simbólica e prática imposta pela comunidade do cais. A citação deixa claro que o futuro do personagem já estava "traçado pelo destino do pai, do tio, dos companheiros, de todos os que o rodeavam". O mar, portanto, não é apenas um ambiente de trabalho, mas um ciclo de continuidade viva, sustentado pela palavra, pelo gesto e pelo exemplo dos mais velhos. A vida de Guma é uma cadeia ancestral na qual o indivíduo é inseparável do ciclo herdado, sendo a sua "escola" a proa do saveiro, onde aprendeu a "calejar as mãos" e a reconhecer os perigos do mar, em vez de se dedicar ao aprendizado formal. O destino, assim, manifesta-se como uma continuidade viva, uma força coletiva que absorve e define o sujeito desde a tenra idade.

A oralitura não se limita à fala: ela se manifesta como inscrição da memória no corpo, no espaço e nos rituais cotidianos. Assim, quando a beira do cais é apresentada e rodeada de pessoas, podemos identificar a marca do espaço ritual, no qual a oralitura se atualiza. O cais funciona como um território de memória, espaço votivo em que os corpos dos marinheiros, suas histórias e seus riscos reiteram diariamente a narrativa heroica do mar. Assim, o destino é apreendido por meio da convivência gregária e ritualística, para muito além da instrução formal ou escolar: o mar é o cenário mítico e permanente para essa atividade identitária.

Essa aceitação fatalista do destino no mar corresponde à releitura brasileira do *Itan* que narra a relação intrínseca do indivíduo com sua divindade e seu *ori* (destino, cabeça). O mar, consubstanciado na figura de Iemanjá, é o senhor do destino de Guma. O amor entre Guma e Lívia, assim, adquire o tom trágico e ritualístico presente

na oralitura, onde as paixões humanas frequentemente se chocam com a vontade dos orixás, culminando em provações e sacrifícios.

Em suma, *Mar Morto* não transcreve literalmente a oralitura iorubá, mas a absorve e a reconfigura dentro do universo popular e marítimo da Bahia. Os ritos comunicativos das comunidades acústicas do cais e as lendas dos navegantes emergem como repositório da tradição, espaço simbólico em que as figuras de lemanjá e outros orixás são apresentados como forças poéticas e cósmicas que governam a vida e a morte dos seres humanos, aqui em sua forma de personagens da literatura, caracterizando uma releitura brasileira, sincrética e profana da oralitura sagrada africana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *Mar Morto* constitui uma narrativa profundamente ancorada na cultura e na mitologia afro-brasileira dos cais, molhes e orlas marítimas soteropolitanos, desembarcadouros de centenas de pessoas agrilhoadas e escravizadas pelas mãos dos colonizadores, sobreviventes de travessias oceânicas trágicas e mortíferas. Nessa obra inspirada na oralitura sarada de matriz africana, a figura de lemanjá, Rainha do Mar, emerge como o centro simbólico da mitologia representada, sendo concebida como mãe e amante dos saveiristas. A presente dissertação destina-se a analisar as complexas relações simbólicas que emergem de um enredo abertamente inspirado em narrativas acústicas em torno de Orungan – figura mítica que representa o filho tomado por uma paixão incestuosa por sua mãe, lemanjá, cuja perseguição conduz à morte e subsequente transformação desta. Ao adotar essa perspectiva, busca-se revelar camadas simbólicas adicionais que permeiam as interações entre os personagens, a representação do oikos marítimo e a constituição do destino, tanto no plano individual quanto coletivo, no universo ficcional de Jorge Amado.

No contexto de *Mar Morto*, lemanjá transcende a representação de uma divindade tradicional, passando a configurar-se como uma presença constante e potente na vida cotidiana dos trabalhadores do mar, seu entorno social, cultural e também natural. Nomeada por eles como "Dona Janaína" ou "mãe d'água", lemanjá assume simultaneamente os papéis de provedora e ceifadora: oferece o sustento por meio dos peixes que alimentam a comunidade, ao mesmo tempo em que exige sacrifícios ao ceifar vidas marítimas. Tal ambiguidade remete diretamente à complexidade do mito de Orungan, em que lemanjá, ao morrer de forma trágica, gera, com seu corpo, os Orixás e as águas, sendo, portanto, fonte de vida por meio da destruição. Assim, no romance, lemanjá manifesta-se como uma força ambivalente que concede e retira a vida de seus "filhos" marinheiros, estabelecendo um ciclo contínuo de criação e aniquilação que estrutura a existência humana no espaço do cais e da faixa litorânea soteropolitana.

A figura de Guma, protagonista da obra, pode ser compreendida simbolicamente à luz do mito de Orungan, ou seja, no espaço simbólico plasmado pelos relatos da oralitura. Ele é descrito como filho predileto do mar, mestre saveirista corajoso e hábil, assumindo características quase sobre-humanas, que o aproximam

de um semideus das águas. Sua existência encontra-se intrinsecamente vinculada a lemanjá: ele nasce destinado ao mar, e sua trajetória parece marcada por uma fatalidade determinada por essa entidade. De modo semelhante ao desejo proibido que Orungan nutre por sua mãe, Guma apresenta uma conexão profunda e quase destrutiva com o mar/lemanjá. Não se trata de um incesto literal, mas sim de uma atração incontrolável pela liberdade, pelo risco e pela essência do próprio mar, domínio da deusa.

A transgressão de Guma, portanto, para muito além do plano literal do incesto, pode ser compreendida como sua tentativa de conciliar dois mundos: o amor terreno e seguro representado por Lívia e a paixão arriscada e libertadora representada pelo mar. Ao buscar viver plenamente em ambas as esferas, Guma desafia os limites impostos por uma força superior – o mar, personificado em lemanjá. A perseguição de Orungan à mãe, no mito, pode ser lida simbolicamente como a perseguição de Guma ao seu destino marítimo, uma busca intensa e vital que, inevitavelmente, o conduz à morte nas águas de lemanjá. Sua morte em meio à tempestade representa, assim, a consumação final de sua ligação com a deusa, resultando numa união trágica que reflete a essência do mito de Orungan.

Lívia, por sua parte, representa o elemento terrestre, a estabilidade do cais e o contraponto à sedução perigosa do mar. Sua luta é para manter Guma em terra, tentando afastá-lo do destino fatal reservado aos homens do mar. A personagem, portanto, contrapõe-se diretamente a lemanjá. Contudo, após a morte de Guma, Lívia assume um novo papel simbólico: ela permanece no cais, aguardando, transformando-se em um arquétipo da mulher que espera pelo retorno do amado tomado pelo mar. Nessa nova configuração, ela se aproxima da própria lemanjá, mãe que perde seus filhos para as águas, mas que os guarda eternamente em sua memória e em seu seio. Lívia, portanto, integra-se à mitologia do cais, perpetuando o ciclo simbólico do qual passa a fazer parte.

O mar, em *Mar Morto*, configura-se como espaço sagrado de lemanjá, sendo ao mesmo tempo útero e túmulo. Nele coexistem vida e morte, beleza e fúria, sustento e destruição. Essa representação ambígua do mar está intimamente associada à figura mítica de lemanjá, especialmente na versão em que seu corpo, ao ser dilacerado, dá origem às águas e aos Orixás – um ato criador que nasce da destruição. Assim, a narrativa de Amado constrói o mar como um agente mitopoético, simultaneamente maternal e letal.

Em síntese, *Mar Morto* se estabelece como uma das obras essenciais de Jorge Amado, porque, além de sua beleza lírica e profundidade poética, apresenta de forma competente a complexidade da vida no cais da Bahia e a megadiversa cultura afro-brasileira, pelo viés da oralitura. A obra vai além da simples descrição de um cenário, tornando-se um estudo sobre a condição humana, os conflitos entre o destino e o livre-arbítrio, e a intrínseca relação do ser humano com a natureza e o sagrado. Através da figura de Iemanjá e do mar, Jorge Amado constrói um universo simbólico onde a vida e a morte se entrelaçam, e onde os personagens, como Guma e Lívia, personificam a luta e a resiliência diante das forças maiores.

A dualidade presente na obra – entre o amor e a fatalidade, a generosidade e a crueldade do mar, a tradição e a mudança – confere-lhe uma riqueza interpretativa que a mantém relevante e atual. Em resumo, *Mar Morto* é um romance que convida à reflexão sobre a existência, a cultura e a fé, reafirmando o talento de Jorge Amado em transformar o particular em universal, e o regional em atemporal. Sua prosa, carregada de poesia e sensibilidade, continua a encantar leitores e a inspirar estudos acadêmicos, consolidando seu lugar de destaque na literatura brasileira.

Nessa perspectiva, a presente leitura de *Mar Morto* à luz do mito de Orungan busca oferecer uma chave simbólica de leitura que permita integrar as manifestações da oralitura ancestral à compreensão de uma obra literária, sempre no contexto de práticas culturais de comunidades acústicas. Por esse viés, o mito de Orungan ilumina as relações trágicas e devotas entre os trabalhadores do mar – espelhados na figura de Gumercindo Orungan – e a figura materna e sagrada de Iemanjá. A atração fatal pelo mar, a dualidade da deusa (vida e morte, amor e perigo) e o destino inevitável que ronda os heróis e anti-heróis do cais podem ser interpretados como ressonâncias da paixão transgressora e da perseguição destrutiva que estruturam o mito, em sua condição de narrativa fundamental que interpreta a existência humana. Ao se apropriar e ampliar uma mitologia própria ao cais soteropolitano, sobretudo em sua condição de narrativa afrodiaspórica, Jorge Amado estabelece um diálogo com esses relatos acústicos arquetípicos, em aberto reconhecimento da dimensão universal que emerge da experiência cultural local, dos saberes ancestrais e da oralitura sagrada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIMBOLA, Wande. **Ifá Divination Poetry**. Nova York: NOK, 1977.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O Nordeste das tempestades: história e etnografia dos espaços no livro *Mar Morto* de Jorge Amado. In: FRAGA, Myriam (Org.). **Colóquio Jorge Amado 70 anos de Mar Morto**. Salvador: Casa de Palavras, 2008. p. 25-42.

ALVES, Lizir Arcanjo. Um romance à beira do cais. In: FRAGA, Myriam (Org.). **Colóquio Jorge Amado 70 anos de Mar Morto**. Salvador: Casa de Palavras, 2008. p. 139-145.

AMADO, Jorge. **Mar Morto**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BARAKA, Karey. Remembering Kampala. **The Republic**, Lagos (Nigéria), v. 8, n.1, 6 abril 2024, s.p. Disponível em <https://rpubl.com/april-may-2024/rememberin> Acesso em 9 julho 2025

BARNES, Sandra T. **Africa's Ogun: Old world and new**. Bloomington, Indiana University Press, 1997. *E-book*.

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/372255411/Alem-Da-Pureza-Visual-Ricardo-BAS> Acesso em: 24 mai. 2025.

BASCOM, William Russell. **Ifa divination: communication between gods and men in West Africa**. Bloomington: Indiana University Press, 1969.

BASCOM, Willian Russell. **The Yoruba of Southwestern Nigeria**. Nova York: Holt, Rinehart & Winston, 1969.

BASSI, Francesca; CUNHA, Rubens da; BARATA, Danillo. A festa do Bembé do mercado: ancestralidade, 'oralituras' e presenças estéticas. **Revista Landa**, Florianópolis, n. 1, 2020, p. 328-366. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/hand>. Acesso em 03 jun. 2025.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume I, São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221. Disponível em <http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/> Acesso em 11 mai. 2025.

BERNABÉ, Jean; CHAMOISEAU, Patrick; CONFIANT, Raphaël. **Éloge de la Créolité**. Paris: Gallimard, 1989.

BRAGA, Ariane Fagundes. **Tradução comentada de literatura argentina no Brasil**: Carlos Gamerro, Linguagem e Sociedade. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2019. 108 f. Disponível em <http://dspace.unila.edu.br/123456789/4987>. Acesso em 27 mai. 2025.

BRASIL. Ministério da Educação. **História e cultura africana e afro-brasileira na educação infantil**. Brasília: MEC/SECADI, UFSCar, Unesco, 2014. Disponível em <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000227009>. Acesso em 27 mai. 2025.

BRUNO, Keller Alves Villela Ocaña. Iemanjá e o arquétipo da grande mãe. **Instituto Junguiano de Ensino e Pesquisa** [Blog], 2020, s.p. Disponível em <https://blog.ijep.com.br/iemanja-e-o-arquetipo-da-grande-mae/>. Acesso em 02 jun. 2025.

BUTLER, Judith. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *In*: PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 10. n.1, p.155-167, jan. 2002. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ref/a/vy83qbL>. Acesso em 25 jul. 2025.

BUTLER, Judith. **Corpos que Importam**: os limites discursivos do sexo. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. 1 ed. São Paulo: Crocodilo, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CANDIDO, Antônio. Poesia, documento e história. *In*: CANDIDO, Antônio. **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 41-55.

CARNEIRO, Édison. **Religiões Negras: notas de etnografia religiosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.

CARYBÈ. **Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia**. Aquarelas de Carybè. Textos de Carybè, Jorge Amado, Pierre Verger e Waldeloir Rego, edição de Emanuel Araújo. Salvador, Editora Raízes Artes Gráficas, Fundação Cultural da Bahia: Instituto Nacional do Livro e Universidade Federal da Bahia. 1980. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/818642021/Iconografia-dos-deuses-africanos-no>. Acesso em 20 jun. 2025.

CASTELLO, José. Jorge Amado e o Brasil. *In*: SCHWARCZ, Lilia Moritz & Ilana GOLDSTEIN. **Caderno Leituras**: O Universo de Jorge Amado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAYMMI, Stella Teresa Aponte. A parceria musical de Dorival Caymmi e Jorge Amado na adaptação teatral de Terras do sem fim. *In*: FRAGA, Myriam (Org.). **Colóquio Jorge Amado 70 anos de Mar Morto**. Salvador: Casa de Palavras, 2008. p. 77-94.

CHAVES, Vânia Pinheiro. Jorge Amado e Portugal: a relação com Mário Dionísio. *In*: BRICHTA, Laila; RODRIGUES, Inara de Oliveira; SANTOS, Flávio Gonçalves dos (Org.). **Colóquio Internacional 100 anos de Jorge Amado: História, Literatura e Cultura**. Ilhéus. Editus, 2013. p. 75-106.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. **Ensayos sobre Comunicación Cultural**. Apresentação de André LABERTIT. Madrid: Espasa-Calpe, 1984. Disponível em: <https://archive.org/details/ensayossobrecomu0000diaz>. Acesso em: 24 mai. 2025.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELLIS, Alfred Burdon. *The Yoruba Speaking People of the Slave Coast of West Africa*. London: Chapman and Hall, 1893. London: Chapman and Hall, 1893.

FALL, Yoro. Historiografía, sociedades y conciencia histórica en África. In: DONÁ, Celma Agüero. **África: inventando el futuro**. Cidade do México: El Colegio de Mexico, 1992. p. 17-38. Disponível em: <https://pueaa.unam.mx/uploads/materials/Yoro-Fall.pdf?v=1612859595>. Acesso em: 23 jun. 2025.

FANON, Frantz. **Los Condenados de la Tierra**. La Paz: Ministerio de Trabajo, Empleo y Previsión Social, 2016. Disponível em: <https://www.marxists.org/espanol/fan>. Acesso em 13 jul. 2025.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. Disponível em <https://www.geledes.org.br/wp-content/upl> Acesso em 13 jul. 2025.

FERRÃO, Rodney Benedito. *Author Peter Nazareth on working with Idi Amin, the Goan diaspora in East Africa and more*. **Scroll.In**. Cambridge, 22 ago. 2021. Disponível em <https://scroll.in/article/1003177/interview-author-peter-nazareth-on-wo> Acesso em 23 jun. 2025.

FERREIRA, Jerusa Pires. A morte carnavalizada em Jorge Amado: uma leitura pessoal. In: FRAGA, Myriam (Org.). **Colóquio Jorge Amado 70 anos de Mar Morto**. Salvador: Casa de Palavras, 2008. p. 9-24

FERRER, Juan José Prat. Oralidad y Oratura. In: **Simpósio Sobre Literatura Popular**. IE Universidad: Fundação Joaquín Díaz, 2010, p. 15-30. Disponível em <https://funjdiaz.net/imagenes/actas/2010literatura.pdf> Acesso em 24 mai. 2025.

FRIEDEMANN, Nina. De la tradición oral a la etnoliteratura. **América Negra**. Bogotá, n. 13, p. 1-9, 1999. Disponível em <http://abacus.bates.edu/~bframoli/pagina/ecuador> Acesso em 27 mai. 2025.

FURTADO, Cintia. Resenha: Mar Morto, de Jorge Amado. **Blog Melkberg**, 21 de dezembro de 2020. Disponível em <https://melkberg.com/2020/12/21/mar-morto-de> Acesso em 13 jul. 2025.

GIKANDI, Simon. *East African literature in English*. **The Cambridge History of African and Caribbean Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 425-444. Disponível em <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521832762>. Acesso em 02 jul. 2025.

GIKANDI, Simon; MWANGI, Evan. **The Columbia Guide to East African Literature in English Since 1945**. New York: Columbia University Press, 2007.

GOMES, Isabel. "Oratura". **Dicionário Alice**. Coimbra, Universidade de Coimbra, 2019. Disponível em: <https://alice.ces.uc.pt/dictionary/?id=23838&pag=23> Acesso em: 27 mai. 2025.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Ed.). **História geral da África**. Brasília: UNESCO, v. 1, cap. 8, 2010, p. 167-212. Disponível em <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000190249?4=null&queryId=85c89b4a-dec74955-965e-62f32eb3bda2>. Acesso em: 23 mai. 2025.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. **Amkoullel, o Menino Fula**. São Paulo: Casa das Áfricas/Palas Athena, 2013.

HENAO, Diana Carolina Toro. Oralitura y tradición oral. In: BEDOYA, Gustavo; VALLEJO, Olga (org.). **Tesouro del Sistema de Información de la Literatura Colombiana (SILC)**. Medellín, Universidad de Antioquia, 2010, p. 129-130. Disponível em <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstreams/f5d7364e-a> Acesso em: 24 mai. 2025.

HOISEL, Evelina. Imagens e canções do mar: o lirismo em Mar Morto. In: FRAGA, Myriam (Org.). **Colóquio Jorge Amado 70 anos de Mar Morto**. Salvador: Casa de Palavras, 2008. p. 61-75.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa** [versão eletrônica]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa** [versão UOL online]. Novembro de 2024. Instituto Antônio Houaiss. São Paulo, Objetiva, 2009. Disponível em https://houaiss.uol.com.br/houaission/apps/uol_www/vopen/html/ini Acesso em 23 mai. 2025.

KIRK, Geoffrey S. Homero. In: **Enciclopédia Britânica** [online]. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 2025. Disponível em <https://www.britannica.com/biograph> Acesso em 30 jul. 2025.

KUYEBI, Adewale Alani. **Osun of Osogbo and Osun em the new world: The mythological religious study of a Yoruba Goddess**. Tese (Doutorado em Filosofia). University of Manitoba, Winnipeg, 2008. Disponível em: <https://mspace.lib.u> Acesso em 02 jun. 2025.

LAROCHE, Maximilien. **La double Scène de la Représentation**. *Oraliture et littérature dans la Caraïbe*. Québec: Université Laval, 1991, 234 p. Disponível em https://classiques.uqam.ca/contemporains/laroche_maximilien/double_scene_representation/double_scene_representation.pdf. Acesso em 02 jun. 2025.

LEVINE, Lucie. *Was Modern Art Really a CIA Psy-Op?* **JSTOR Daily**. [online] New York, 01 abril 2020, s.p. Disponível em <https://daily.jstor.org/was-mo> Acesso em 21 jul. 2025.

LISBÔA, Paulo Victor Albertoni. **A generosidade e suas refrações na oratura guarani**. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Estadual de

Campinas, Campinas, 2020, 180 p. Disponível em <https://doi.org/10.47749/T/UNIC> Acesso em 14 jun. 2025.

LOBATO, Monteiro. Carta a Jorge Amado. 1936. *In: Casa do Rio*. Disponível em: <https://pt.linkedin.com/pulse/esta-carta-de-monteiro-lobato-para-jorge-amado-%C3%A9-um-do-kim-nery>. Acesso em: 24 jul. 2025.

LOPES, José de Sousa Miguel. Cultura acústica e cultura letrada: em busca de fundamentos para uma educação intercultural. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 25, n. 1999, p. 67-87. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ep/a/xJ8h5D6m8>. Acesso em 13 jun. 2025.

MACHADO, Ana Maria. Posfácio. *In: AMADO, Jorge. Mar Morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 275-280.

MAGLIA, Graciela. Oralitura y oratura Palenquera: entre África, Europa y el Caribe. **Revista Iberoamericana**, Bogotá, v. 82, n. 255-256, 2016, p. 507-549. Disponível em <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/artic> Acesso em 24 mai. 2025.

MARINHO, Marcelo. João Guimarães Rosa, “autobiografia irracional” e crítica literária: veredas da oratura. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 186–193, 2012. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/11315>. Acesso em: 16 dez. 2025.

MARINHO, Marcelo; MACIEL, Josemar de Campos; TORRES, Anyie Lorena Cajamarca. Guimarães Rosa, paisagens espirituais latino-americanas e “omelete ecumênico”: ayahuasca e transe mediúnico em “Fita verde no cabelo” (1964). **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 59, n. 1, p. 1-19, jan.-dez. 2024. Disponível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/ar>. Acesso em 25 jul. 2025.

MARINHO, Marcelo; SILVA, David Lopes da. “Desenredo”, de João Guimarães Rosa: prosoema, metapoesia, necrológio prévio ou “autobiografia irracional”? **Remate de Males**, Campinas, v. 39, n. 2, 2019, p. 799-829. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8655681>. Acesso em 31 jul. 2025.

MARINHO, Marcelo; VIEIRA, Elizabete da Conceição. Oralitura e umbanda na “Canção de Siruiz” (Grande Sertão: Veredas). **Revista de Literatura, História e Memória**, Cascavel, v. 20, n. 35, p. 1-27, ago/2024. Disponível em <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/31640>. Acesso em 13 jul. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras: o silêncio e a memória no teatro negro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. *In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MARTINS, Leda Maria. *In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/> Acesso em 28 de maio de 2025. Verbete da Enciclopédia.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 22 mai. 2025.

MARTINS, Leda Maria. Performances do Tempo Espiral. *In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). Performance, exílio, fronteira: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras UFMG, 2002. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Performance,%20ex%C3%ADlio,%20fronteiras> Acesso em 13 jun. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MENDIZÁBAL, Iván Rodrigo. *La lengua y lo afro: de la literatura oral a la oralitura*. *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*. Quito, n. 120, 2012, p. 93-101. Disponível em <https://www.redalyc.org/pdf/160/16057414020.pdf>. Acesso em 23 mai. 2025.

MOOLA, Fátima Fiona. *When Orature Becomes Literature: Somali Oral Poetry and Folktales In Somali Novels*. *Comparative Literature Studies*. State College, v. 49, n. 3, set. 2012, p. 434-462. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/> Acesso em 06 jun. 2025.

MOURA, Jéssica; CANCELIERI, Maurício. Saiu de moda falar mal do Brasil? *DW Brasil* [ONLINE]. S.L., 12/07/2025, s.p. Disponível em <https://www.dw.com/pt-br/saiu> Acesso em 15 jul. 2025.

NAME-DOCTOR. **Gumersindo: name meaning and origin**. *Name-Doctor.com*, 2026. Disponível em: <https://www.name-doctor.com/meaning/gumercindo>. Acesso em 10 jan. 2026.

NAME-DOCTOR. **Livia: name meaning and origin**. *Name-Doctor.com*, 2026. Disponível em: <https://www.name-doctor.com/meaning/livia-11499>. Acesso em 10 jan. 2026.

NUNES, Susana Dolores Machado. **A milenar arte da Oratura Angolana e Moçambicana**. Aspectos estruturais e receptividade dos alunos portugueses ao conto africano. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2009. Disponível em <https://www.africanos.eu/images/> Acesso em 23 mai. 2025.

PEREIRA, Rubens Alves. Gente só morre para provar que viveu: Caminhos de Jorge Amado em Mar morto. *In: FRAGA, Myriam (Org.). Colóquio Jorge Amado 70 anos de Mar Morto*. Salvador: Casa de Palavras, 2008. p. 125-137.

PLETSCH, Carl Erich. **The Three Worlds, or the Division of Social Scientific Labor, circa 1950-1975**. *Comparative Studies in Society and History* 23, n. 4.

Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 565-590. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/602342996/The> Acesso em 20 jul. 2025.

PÓLVORA, Hélio. Jorge Amado e o romance do mar. In: FRAGA, Myriam (Org.). *Colóquio Jorge Amado 70 anos de Mar Morto*. Salvador: Casa de Palavras, 2008. p. 53-59.

PRANDI, Reginaldo. As religiões afro-brasileiras nas ciências sociais: uma conferência, uma bibliografia. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**. São Paulo, n. 63, 1º sem. 2007, p. 7-30. Disponível em: <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/300/288>. Acesso em: 25 mai. 2025.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires, CLACSO, 2005, p. 107-130. Disponível em <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/201006> Acesso em 25 mai. 2025.

RAMOS, Arthur. **O Folclore Negro do Brasil**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1935.

RAMOS, Cleidiana. Mãe D'Água: Monte Serrat já foi a casa de Iemanjá. **A Tarde** [online]. Salvador, 30 jan. 2021, s. p. Disponível em <https://atarde.com.br/bahia/ba> Acesso em 24 jun. 2025.

RODRIGUES, Raymundo Nina. O animismo fetichista dos negros baianos. In: Prof. Dr. Arthur Ramos (org.) **Bibliotheca de Divulgação Científica**. Rio de Janeiro, vol. II, 1935. Disponível em <https://www.berose.fr/IMG/pdf/animismofetichista.pdf>. Acesso em 09 jun. 2025.

RODRIGUES, Raymundo Nina. **Os africanos no Brasil**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2004.

ROFINO, Selma. Iemanjá e suas histórias: o conflito com Orungã e o casamento com Oroquê. **Contos e histórias negras**. Produzido, roteirizado e editado por Selma Rofino. São Paulo, 2022. Disponível em https://youtu.be/riBR_Yuw3ts. Acesso em 21 mai. 2025.

SACRAMENTO, Sandra. Leituras de Jorge Amado. In: FRAGA, Myriam (Org.). **Colóquio Jorge Amado 70 anos de Mar Morto**. Salvador: Casa de Palavras, 2008. p. 43-52.

SALAH, Jacques. O cenário mítico em Mar Morto. In: FRAGA, Myriam (Org.). **Colóquio Jorge Amado 70 anos de Mar Morto**. Salvador: Casa de Palavras, 2008. p. 95-109.

SANTOS, Lukas. **Mitologia de Iemanjá**. Produzido, roteirizado e editado por Lukas Santos. 2022. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-ZcNDC1gMAQ&t=56s>. Acesso em 20 jun. 2025.

SANTOS, Margarete Nascimento dos. Entre o oral e o escrito: a criação de uma oralitura. **Babel: Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras**. Salvador, v. 1, n. 1, p. 1-15, 2011. Disponível em <https://www.revistas.uneb>. Acesso em 24 mai. 2025.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. **Hermenêutica e crítica**. Vol. 1. Ijuí: Unijuí, 2005.

SECCO, Lincoln. Eis o artigo. In: **Instituto Humanitas Unisinos – IHU**. São Leopoldo, 2021. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/ihu.unisinos.br/78-noticias/60818>. Acesso em 07 jul. 2025.

SILVA, Camila de Matos; FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. Os cantos-poemas dentro do Congado: uma oralitura de identidade e resistência negra. **Identidade!** São Leopoldo, v. 21, n. 2, 2017, p. 210-217. Disponível em 117 <http://periodicos.est.edu.br/index.php/identidade/article/view/2929/2773>. Acesso em 22 mai. 2025.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. **Descolonizar la mente: la política lingüística de la literatura africana**. Barcelona: Debolsillo, 2015.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. *Oral Power and Europhone Glory*. In: _____ **Penpoints, Gunpoints, and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa**. Oxford: Clarendon, 1998, p. 103–128.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. *Notes towards a Performance Theory of Orature*. **Performance Research**, Aberystwyth, v. 12, n. 3, p. 4-7, 2007. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/452624413/Notes-towards-a-Performance-Theory-of-Orature-pdf>. Acesso em 15 jun. 2025.

TORNADO, Tony. Entrevista. **Revista Trip**. Comportamento/ Páginas Negras, 01 de junho de 2001. Disponível em <https://revistatrip.uol.com.br/trip/> Acesso em 20 jul. 2025.

TORRES, Antônio. Roteiro sentimental de um leitor de Jorge Amado. In: FRAGA, Myriam (Org.). **Colóquio Jorge Amado 70 anos de Mar Morto**. Salvador: Casa de Palavras, 2008. p. 147-164.

TORRES, Nelson Maldonado. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: Joaze Bernardino Costa, Nelson Maldonado Torres, Ramón Grosfoguel (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 27-53.

TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play**. Nova Iorque, PAJ Publications, 1982. Disponível em <https://monoskop.org/images/> Acesso em 20 jul. 2025.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. *In*: KI-ZERBO, Joseph Ki. (Ed.). **História geral da África**. Brasília: UNESCO, 2010. v. 1, cap. 7, p. 139-166. Disponível em <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000190249?4=null&queryId> Acesso em 23 de mai. 2025.

VEIGA, Benedito. Mar Morto: apenas uma narrativa do mar? *In*: FRAGA, Myriam (Org.). **Colóquio Jorge Amado 70 anos de Mar Morto**. Salvador: Casa de Palavras, 2008. p. 111-123.

VERGER, Pierre. **Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: EDUSP, 2012.

VIEIRA, Elizabete da Conceição. **Oratura e Transculturação em Los Ríos Profundos (1958), de José María Arguedas**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras). Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2014, 49 p. Disponível em <https://dspace.unila.edu.br/server> Acesso em 07 jun. 2025.

VIEIRA, Elizabete da Conceição. **Oralitura e ecumenismo em João Guimarães Rosa (1908-1967): paisagens simbólicas em Grande sertão: veredas (1956)**. 2024. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2024. Disponível em <https://dspace.unila.edu.br/server/api/core/bitstreams/8a632be6ba54083ccf/content>. Acesso em 07 jun. 2025.

WAINWRIGHT, Lisa S. *Performance Art*. **Encyclopædia Britannica**, Chicago, 2011. Disponível em <https://www.britannica.com/art/performance-art>. Acesso em 12 jun. 2025.

ZIRIMU, Pio. *Oral power and europhone glory: orature, literature, and stolen legacies*. *In*: THIONG'O, Ngũgĩ wa (org.). **Gunpoints, and dreams: towards a critical theory of the arts and the state in Africa**. Oxford: Clarendon, 1998.

ZIRIMU, Pio; BUKENYA, Austin. **Oracy as a tool of development**. Paper presented at the Festival of African Arts and Culture (Festac '77), Lagos (Nigeria), January 15, 1977.

ZIRIMU, Pio; GURR, Andrew (ed.). **Black Aesthetics (Papers from a Colloquium Held at the University of Nairobi, June, 1971)**. Nairobi/Kampala: East African Literature Bureau, 1973.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. A "literatura" medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Falando de Idade Média**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009.