

DOI: 10.47456/and12w44

Oralitura, Danças Dramáticas e Pedagogias da Multiculturalidade: Teorias de Pio Zirimu e Mário de Andrade

Oraliture, Dramatic Dances and Multicultural Pedagogies: Pio Zirimu and Mário de Andrade's Theories

Elizabete da Conceição Vieira
Marcelo Marinho

Resumo: Pio Zirimu é o linguista ugandense que, na década de 1960, concebeu o conceito de “oratura” e alguns de seus fundamentos constitutivos; por viés confluyente, “Danças dramáticas do Brasil” é o título de um ensaio de Mário de Andrade, publicado originalmente em 1944. O presente estudo destina-se a refletir sobre a convergência entre ambas categorias críticas, na perspectiva de que o escritor brasileiro antecipa, em suas abrangentes análises, muitas das características distintivas desse construto poético e aparato teórico que, sob os nomes de “oralitura” ou “oratura”, encontra-se sob acelerada constituição e ampla disputa, nos dias de hoje. Na perspectiva de estratégias formativo-pedagógicas de viés multicultural, as categorias conceituais acima mencionadas abrem espaço para abordagens inclusivas de manifestações culturais e linguagens estéticas de cunho popular, pluralizando a inclusão, nos currículos escolares, de visões de mundo marcados por ancestralidades e memórias coletivas próprias a segmentos populacionais subalternizados e ningueneados no conflituoso território da América Latina.

Palavras-chave: Oralitura; Danças dramáticas; Comunidades acústicas; Pio Zirimu; Mário de Andrade.

Abstract: Pio Zirimu is the Ugandan linguist who, in the 1960s, conceived the concept of “orature” and some of its basic constitutive principles; by confluent bias, “Danças dramáticas do Brasil” is the title of an essay by Mário de Andrade, originally published in 1944. The present study aims to reflect on the convergence between both critical categories, from the perspective that the Brazilian writer anticipates, in his comprehensive analyses, many of the distinctive characteristics of this poetic construct and theoretical apparatus that, under the names of “orality” or “orature”, is under accelerated constitution and broad dispute, nowadays. From the perspective of formative-pedagogical strategies with a multicultural bias, the conceptual categories mentioned above open space for inclusive approaches to cultural manifestations and aesthetic languages of a popular nature, pluralizing the inclusion, within school curricula, of specific cosmovisions marked by ancestry and collective memories belonging to subalternized populational segments upon the conflicting territory of Latin America.

Key words: Oraliture; Dramatic dances; Acoustic communities; Pio Zirimu; Mário de Andrade.

Considerações iniciais

Na África, quando morre um ancião,
é toda uma biblioteca que se queima”
(Amadou Hampâté Bâ)

A arte da narração acústica faz convergirem audição e performances espaço-temporais do corpo. Traço característico de comunidades prioritariamente acústicas, seus artefatos estéticos serão aqui tomados sob a denominação de “oralitura”, no curso de manifestações populares como, por exemplo, cantos e danças narrativas populares, saudações devotas, cortejos votivos, eventos performáticos, chistes, provérbios e jogos gregários infantis, em meio a uma miríade de outras possibilidades expressivas.

Nessa perspectiva, este ensaio tem por objetivo desenvolver e apresentar um abrangente panorama sobre a origem geográfica e a história do controverso surgimento do vocábulo, assim como sobre a conceituação dessa categoria estética a que se batizou como “oralitura”, na década de 1960. Tais artefatos verbo-acústicos integram o patrimônio hereditário coletivo, transmitido vocal e corporalmente por atores sociais investidos na função de fiéis depositários da memória social e de ágeis difusores de tradições ancestrais, saberes tácitos e conhecimentos compartilhados, sob forma de textualidades acústico-corporais que conformam conjuntos sistêmicos de informações, os quais solicitam recuperação e decodificação, tal como os textos grafados por meio da escrita alfabética, pictográfica ou ideográfica. Uma das múltiplas denominações conferidas a esses atores sociais é aquela de “griô”, que corresponde aos “contadores de histórias, genealogistas, mediadores políticos, contadores, cantores e poetas populares que vivem em alguns países africanos” (Brasil, 2014, p. 33). No presente estudo, portanto, buscaremos definir outras categorias de ativos praticantes da oralitura em tempos modernos, cuja atuação por vezes é mediada pelas corretas e evolutivas tecnologias de informação e comunicação. Partimos do pressuposto de que a oralitura inscreve-se plenamente no contexto cognitivo e epistemológico assim analisado por Moreno e Sito (2019), em termos de:

(...) prácticas situadas de lectura y escritura articuladas al mundo social (escuela, universidad, trabajo, iglesia, comunidad, etc.), a partir de determinadas formas de actuar, sentir, creer y pensar. Es decir, se estudian las prácticas de literacidad en diferentes contextos culturales en relación a cómo se participa y cómo se usan los textos; se hace una aproximación a las prácticas letradas que involucran la acción, la interacción, los valores y las tecnologías. Igualmente, se preocupa por estudiar aquellas prácticas que son marginalizadas e invisibilizadas, de manera que se identifiquen relaciones de poder, subjetividades y modos de agencia que marcan las formas de uso del lenguaje en diferentes contextos socioculturales. (Moreno e Sito, 2019, p. 222)

Em leitura contrastiva complementar, propomos, destarte, um painel sobre as pioneiras ideias propostas por Mário de Andrade ao longo de sua trajetória de pensador rapsodo, interrompida por sua morte no ano de 1945. Como teremos talvez a ocasião de constatar em sua obra póstuma intitulada **Danças Dramáticas do Brasil**, o autor de **Macunaíma** tece abrangentes reflexões sobre as formas e meios de manifestação da oralitura, ainda que o termo seja ulterior a seu falecimento.

Oralitura: aspectos históricos e teóricos

A arte de narrar causos, lendas, estórias e relatos sagrados é uma prática pluri milenar, transcontinental, ancestral, ecumênica, pluri étnica e assume um lugar mais que privilegiado nas performances de manifestações culturais populares, que também incluem a recitação de fórmulas mágicas propiciatórias, rezas, saudações votivas, ditados e provérbios, anedotas, adivinhas, cantigas de ninar, coplas, quadrinhas, repentes, trava-línguas etc. Aedos, rapsodos, vates, troubadours, bardos, griôs, repentistas, cordelistas, cantadores, rappers, slammers, piadistas e contadores de caso são alguns entre os títulos atribuídos aos praticantes dessa arte pluri milenar, sempre viva, intensa e atual, confraria poética à qual poderíamos acrescentar os sacerdotes e pregadores de múltiplas orientações religiosas: padres, pastores, monges, ímanes, rabinos, xamãs, babalorixás, ialorixás, pajés, lamas, oradores kardecistas etc.

A esse amplo e diversificado grupo de praticantes da oralitura, seria possível ainda acrescentar rezadores, curandeiros e carpideiras, entre outros tantos celebrantes individuais de cerimônias ritualísticas de natureza encantatória, por vezes alheios a congregações e grupos religiosos socialmente instituídos. Trata-se de uma prática coletiva e gregária que contribui para a compreensão do mundo em que vivemos, da percepção do que está ao nosso redor e da função da linguagem que nos permite fruir e explicar esse mundo.

A arte de narrar integra as múltiplas manifestações da oralitura e tem importância fundamental no âmbito educacional, contribuindo para com a formação das relações sociais e das regras de convívio, do prazer da fruição poética, do respeito aos anciãos, na produção de novos conhecimentos, na reflexão e criatividade. Nas rodas de contação de histórias infantis e causos adultos, nas performances dos cantos coletivos como rodas de capoeira e cerimônias espirituais, nos cortejos religiosos ou danças dramáticas seculares, nas reuniões de família e de amigos em torno de adivinhas e chistes provocativos, crianças, jovens adultos e anciãos se juntam para compartilhar o prazer de celebrar o mágico som da voz humana e da sabedoria ancestral. Walter Benjamin (1892-1940) assim discorre sobre a natureza aberta da arte de narrar, em contraponto às técnicas protocolares de informar sucintamente o leitor apressado sobre fatos banais e desprovidos de qualquer transcendência:

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 (BENJAMIN, 1987, p. 203).

Nesse contexto, a tradicional e pluri milenar arte da narração acústica e melódica está viva, por exemplo, na herança dos griôs, em sua condição de “bibliotecas vivas da tradição oral de vários povos africanos”, fiéis depositários que assumem a honrosa incumbência de “guardar e transmitir a história do seu povo” (BRASIL, 2014, p. 33). O escritor e etnólogo malinês Amadou Hampâté Bâ (1901-1991) propõe a seguinte classificação para os griôs: cantores instrumentistas;

mediadores em caso de conflitos sociais; e, por fim, os “genealogistas, historiadores ou poetas (...), que, em geral, são igualmente contadores de história e grandes viajantes” (Hampaté Bâ, 2010, p.193).

Ao longo da última década, o termo “oralitura”, corrente em língua espanhola, vem se afirmando também em língua portuguesa, em detrimento de “oratura”, cuja origem, ainda que recente, é disputada por teóricos e poetas nos espaços em que se discorre sobre poéticas ágrafas de expressão popular, sobretudo de matriz africana ou ameríndia, cuja principal característica é o fato de serem transmitidas por meios acústicos e corporais. O termo “oratura” foi originalmente criado pelo linguista ugandês Pio Zirimu, na década de 1960, para contemplar as manifestações estéticas transmitidas de forma acústica na África. Note-se que aqui adotamos “transmissão acústica” para se evitar qualquer possibilidade de confusão com o termo “oral” ou “oralidade”, os quais, segundo relembra Houaiss, assim se definem, respectivamente: “que se propaga, se transmite pela boca”; “caráter ou condição de línguas ou povos ágrafos; parte oral ou uso falado de uma língua” (Houaiss, 2001). Esses termos, note-se, remetem ao ato da fala espontâneo, sem intento ou efeito estético. Destarte, para além das culturas ágrafas, José Miguel Lopes assim discorre sobre as “comunidades acústicas”:

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 refrões, à retórica dos lugares-comuns – técnica de análise e lembrança da realidade – e às figuras poéticas – especialmente a metáfora (Lopes, 1999, p. 69).

Com base nessa importante distinção conceitual, buscaremos, ao longo do presente estudo, articular argumentos em contraponto à espantosa aberração que se encontra na seguinte definição de “oratura” proposta por Houaiss:

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, 2001. Grifo nosso).

“Sociedades primitivas”? “Como se de literatura se tratasse”? “Antes do advento das letras”? A oralitura corresponderia então a um mundo revoluto, ultrapassado? Um mundo obsoleto, antiquado, antigo, desatualizado, arcaico, passado, vetusto, cediço, atrasado, defasado, morto, superado, transposto, decorrido, excedido, sobrepujado? Uma sociedade falecida, defunta, cadavérica, extinta? Que dizer, por exemplo, das práticas em uso por parte de sacerdotes de diferentes profissões de fé, sejam eles pajés, babalorixás, ialorixás, rabinos, imames, padres, bispos, cardeais ou papas, gurus, lamas ou xamãs?

Por outro lado, o **Diccionario Electrónico de la Literatura Colombiana** (DELIC), que hoje já não mais se encontra disponível em linha, assim definia “oralitura”, no ano de 2014:

El término ‘oralitura’ se utiliza para referirse a las formas artísticas verbales de las comunidades afrocolombianas e indígenas, y el de tradición oral, más específicamente, para la de índole hispánica. Enrique Ballón Aguirre concibe ambas nociones como literatura ancestral, para el caso de la ‘oralitura’ y como literatura popular en lo que se reconoce como ‘tradición oral’. 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 (apud Vieira, 2014, p. 10).

Optamos por retomar esta definição como ponto de partida para nosso estudo, ainda que tal texto já não esteja acessível em linha, em sua versão original. Ora, esse dicionário, agora extinto, recorre à

noção de “etnoliteratura”: se toda literatura é resultado do construto coletivo de um povo ou uma comunidade étnica ou idiomática, pode-se dizer, do ponto de vista da sociolinguística, que o termo “etnoliteratura” é redundante, tanto quanto “etnodesign” ou outros “etnos” que tendem a consagrar a ideia de supremacia hierárquica e hegemônica de uma suposta estética universal – eurocentrada, diga-se de passagem. E aqui caberiam “literatura oral” e “oralidade”, sem remissão... Na perspectiva das relações entre poesia, ancestralidades e hegemonia colonial, Ferrer assim discorre sobre a questão:

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).

Contudo, a origem e a precisão semântica do termo permanecem em disputa: por questões de uniformização de nomenclatura, ficaremos com “oralitura”. Como definir os múltiplos aspectos sócio-estéticos que essa prática ancestral implicaria? Leda Martins afirma que a oralitura, em sua performance vocal e corporal, “indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade” (2003, p. 77), razão pela qual ela poderia ser assim interpretada:

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 transcrita, reincorporada e restituída em sua alteridade, sob o signo da reminiscência. Um saber, uma sapiência (Martins, 2003, p. 77).

Em tal perspectiva, a oralitura resulta em uma performance da voz, do corpo, da memória, da espontaneidade ensaiada e do ritual improvisado, da capacidade criadora do ser humano, de um saber cultural e ontológico que emerge da memória coletiva. Analisando esse fenômeno, Ferrer (2010) lança a seguinte afirmação:

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).

As manifestações da oralitura resultam em um acontecimento performático e artístico que, mesmo em reiteradas repetições, deságua num evento único e irrepetível, pois, na oralitura, cada sílaba pronunciada faz emergir um novo universo, que se reinventa e se reconstrói. A oralitura demarca-se da literatura pelo fato de ser um evento coletivo, no qual os cinco sentidos são convocados à fruição estética coletiva, a memória é perscrutada, o corpo se movimenta e a voz dos silenciados emerge, altíssima e ativa. Nesse contexto, Hampâté Bâ relembra que “os griots estão longe de ser seus únicos guardiões e transmissores qualificados”, pois a oralitura “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). Em outros termos, Graciela Maglia (2016, p. 511) adota o princípio de que “la oralitura constituye sin duda una cardinal estrategia de resistencia y preservación de paradigmas ético-estéticos afrodiaspóricos que se instituirá en elemento de cohesión social y cultural”. Essa prática estética pode ser assim considerada:

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).

Nesse contexto, Hampâté Bâ afirma que a herança cognitiva dos povos africanos, inclusive os diaspóricos, decorre de transmissões acústico-corporais consumadas de “boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos” (Hampâté Bâ, 2010, p. 167); por tal razão, tais formas de manifestação estética não poderiam, em hipótese alguma, ser rotuladas como “literatura oral” ou mera “oralidade”. Igualmente, essas manifestações não podem ser tomadas ou entendidas como um construto estético inferior à escrita ou às formas gráficas, artefatos hegemônicos da cidade letrada.

Se os espaços cúlticos, para além de sua condição de cenário de devoção e fé, concebem-se como um arcabouço físico e simbólico para memórias sociais de significação afetiva e transcendental, é preciso lembrar, com Jan Vansina, que a comunicação acústica é “uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade”, uma vez que “a palavra tem um poder misterioso, pois cria coisas” (VANSINA, 2010, p. 140), as quais se projetam verbalmente sobre o espaço-tempo coletivo. Isabel Gomes afirma ainda que a oralitura corresponde a “um saber ancorado na experiência de corpos em relação” mútua e espaço-temporal, uma vez que “todos os sentidos são convocados para este ato relacional de comunicação” (GOMES, 2019, s.p.), que ocorre em temporalidades kairológicas, oportunas e propiciativas (segundo o conceito de “kairós”).

As ideias acima articuladas nos conduzem aos estudos e práticas decoloniais de um admirável e prodigioso pensador brasileiro, em cujas linhas de atuação e reflexão é possível observar as indeléveis marcas ecumênicas de ancestralidades simultaneamente africanas, ameríndias e europeias: Mário de Andrade (1893-1945). **Danças Dramáticas do Brasil** é o título de uma coletânea póstuma, em primorosa edição organizada pela musicóloga, poeta e etnóloga Oneyda Alvarenga. Lançada em segunda edição no ano de 2002, em comemoração aos 80 anos da Semana de Arte Moderna, a coletânea traz aos leitores um extenso e abrangente aparato de estudos sobre as

culturas populares e um guia essencial para o percurso que traçamos nas páginas deste artigo, para melhor entendermos o universo da oralitura. Nesse quesito, cabe sublinhar que Andrade assim se posiciona no tangente ao conceito por ele adotado:

Reúno sob o nome genérico de “danças dramáticas” não só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também todos os bailados coletivos que, junto com obedecerem a um tema dado tradicional e caracterizador, respeitam o princípio formal da Suíte, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas (Andrade, 2002, p. 71).

Eleonora Santos encontra as origens da expressão em publicação datada de 1915, de autoria do antropólogo William Ridgeway:

Tendo como foco a teatralidade presente nesses rituais e cerimônias, Ridgeway considera-os performances dramáticas: primeiras manifestações relativas ao teatro, campo para ele relacionado com a **(re)encenação dramática** da **emoção**, da **experiência**, da **crença**, do **mito**. O autor usa o termo *dramatic dances* para identificar a presença de **ações dramáticas** – características do drama grego – na encenação dos **rituais** dos povos não-europeus. Da p. 335 em diante, o autor analisa rituais existentes entre índios do Oceano Pacífico, nas regiões da Austrália, África e América, comparando-os com práticas gregas e **liturgias ritualísticas** da Índia, China e Japão, reconhecendo nelas a presença de *dramatic dances* (Santos, 2010, s.p. Grifo nosso).

Segundo essa pesquisadora, Ridgeway concebe essa forma de dramaturgia melódica e coreografada em convergência com elementos que também caracterizam a oralitura. A primeira dessas características seria a encenação espacial de uma récita acústica e corporal, tal como se define o “drama”, no sentido aristotélico do termo, ou seja, “forma de linguagem ou diálogo que se caracteriza pela ênfase na ação, sem a interferência do narrador, de tal modo que esta, movida a partir de um conflito, transcorre diante do espectador como se estivesse acontecendo pela primeira vez”, segundo relembra Houaiss (2001). A segunda seria a emergência da emoção e da afetividade. A terceira poderia ser vista no âmbito da memória empírica, da experiência coletiva socialmente compartilhada. A

quarta remeteria às crenças espirituais ou seculares comungadas pelo grupo de congraçantes. A quinta poderia ser vista no âmbito dos mitos que contribuem para estruturar a cosmologia e os investimentos ontológicos individuais no plano das questões sociais e problemas existenciais. A sexta se manifestaria no âmbito das liturgias ritualísticas, que pressupõem obrigatoriamente um tempo kairológico e um espaço votivo.

Ora, como veremos adiante, Oneyda Alvarenga reuniu os pioneiros estudos de Mário de Andrade a respeito das assim chamadas “danças dramáticas” brasileiras, parte integrante e essencial da cultura popular do país, em estudos que enfeixam pioneiras reflexões sobre as manifestações que hoje recebem o rótulo de “oralitura”. Num contexto em que esses ensaios poderiam contribuir para a análise de fenômenos estéticos homólogos no espaço da América Latina, seria interessante refletir em que medida tais estudos historiográficos de Mário de Andrade, assim as ilações que deles decorrem, tomam assento ao lado daqueles textos interpretativos que, nos dias de hoje, são categorizados como decoloniais, tais como os que fornecem a base teórica para o presente estudo, sobretudo pelas mãos de Aguirre, Ferrer, Hampâté Bâ, Martins, Mendizabal, Thiong'o e Zirimu, entre outros. Destarte e em perspectiva decolonial, a antropóloga Maria Laura Cavalcanti assim discorre sobre esse extenso trabalho de Mário de Andrade, focado na cultura de segmentos ninguneados da população brasileira:

O farto material coletado, acrescido de muitas notas e comentários, é precedido pelo ensaio do mesmo nome (...). Pela amplitude do impulso sistematizador e conceitual, esse texto ocupa lugar importante na caracterização de Mário de Andrade como um estudioso do folclore brasileiro. O corpo do texto, datado de 1934, sofreu revisões e significativos acréscimos até a publicação, em 1944, no VI Boletim Latino Americano de Música, sendo essa a versão publicada na coletânea sobre o tema. Alvarenga (1982, p. 21) assinala o fato de ser esse o único trabalho do autor sobre os bailados populares a apresentar uma “forma positivamente definitiva” (Cavalcanti, 2004, p. 61).

Esse compêndio póstumo se apresenta como um admirável material que perscruta performances corporais com múltiplas

denominações regionais, as quais Mário de Andrade mapeou sob nomes como Boi-Bumbá, Nau, Mouro, Navegação, Morte, Louvação, Portugal, Ressurreição, Marujada, Cortejo, bailado, Índio, Cantoria, Espanha, Reis, Caboclinhos, Pastoril, Congo, Maracatu, Chegança, Cordão, Pagé, Côco, Cantigas, Ranchos, entre outros. Nesse tocante e com o objetivo de melhor exemplificar as características que norteiam o entendimento do conceito de oralitura, exporemos nas páginas a seguir um breve panorama sobre alguns desses cortejos votivos, tais como foram descritos pelo modernista brasileiro. Vejamos aqui as “danças dramáticas”, em sua dimensão de manifestação performática ou de dramaturgia melódica e coreografada, tal como apresentadas por Andrade (2002):

- “Pastoril Palmares” é um espetáculo nordestino que se realiza especialmente nos estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Alagoas. Trata-se de um bailado no qual convergem teatro e música, cujo tempo kairológico corresponde ao período dos festejos votivos de Natal, no mês de dezembro, em razão de seu caráter religioso.
- “Bumba-meu-boi” (estados do Rio Grande do Norte, Pernambuco, Rio de Janeiro) ou “Boi-bumbá” (Ceará, Amazonas, Pará) é uma dança popular encontrada em várias regiões brasileiras, especialmente no norte e nordeste do nosso país. Animal sagrado ou oferenda espiritual votiva em diversas culturas, o boi aqui se concebe como um ser fantástico e transcendente, cuja devoção cültica remete ao mistério relativo à morte e à ressurreição, na perspectiva do cristianismo. A lúdica cerimônia articula-se em torno de uma narrativa coletivamente encenada, emoldurada por uma coreografia simultaneamente ensaiada e espontânea, aberta à participação e à criatividade dos congraçantes. Os participantes também se adornam com coloridas fantasias de boi, emprestando suas almas para o simbólico animal cültico, introduzido em nosso continente pelos conquistadores europeus.
- “Congada” de Mogi das Cruzes é uma manifestação cultural do estado de São Paulo, por cujo intermédio se escandem e se

cadenciam, sob o ritmo dos tambores de ancestralidade africana, os tempos de vida coletiva, tanto espiritual quanto secular, de uma comunidade confrontada à fragmentação social dos utilitários e reificantes tempos modernos. Por serem realizados em datas e espaços pré-determinados, tais cortejos votivos são de grande relevância para a energia viva da cidade, uma vez que memórias afetivas daí emergem e fornecem fibras imaginárias para o próprio tecido do sentimento de pertença territorial e de identidade compartilhada, fatores essenciais para se habitar o oikos terrestre, seja ele material ou espiritual.

- “Chegança” (ou Marujada, Barquinha, Fandango...) corresponde a uma forma de bailado baseado em tradições ibéricas, cuja coreografia narrativa e memorial remete ao passado coletivo, pois remonta às aventuras marítimas portuguesas e às lutas entre cristãos e mouros, com referências ao tráfico de escravizados e contrabando de mercadorias, assim como aos perigos enfrentados pelos navegantes em alto mar. Em meio a distintas e criativas variantes desse cortejo memorial, essa performance corporal cinestésica de cunho popular é assim apresentada pelo escritor paulista, com base em suas anotações de viagem pelo território brasileiro:

Aliás, tive ocasião na minha viagem ao Nordeste, de ver vários ranchos de dançadores de cheganças de Marujos, e deles recolhi farta documentação, que ainda guardo, por não haver editores para livros caros no Brasil. A nenhum desses homens do povo ouvi designar o seu “brinquedo” por “chegança”. No Rio Grande do Norte chamavam-lhe “Fandango”. E “Barca”, na “Paraíba”. E vários amigos meus me confirmaram esta ausência da designação “Chegança de Marujos” na boca do povo nordestino (Andrade, 2002, p. 95).

Para interpretação da passagem acima, retomemos, em glosa, minuciosa leitura e interpretação da obra de Mário, na qual a antropóloga Maria Laura Cavalcanti (2004) observa que o escritor manifesta, no próprio léxico e nas expressões verbais empregadas, um forte encanto pela diversidade criativa, plasticidade inovativa, ressignificação memorial, ludicidade afetiva, expressividade estética e sentido ontológico dessas dramaturgias narrativas coreografadas,

ao mesmo tempo em que se sente incomodado pela ausência de um aparato teórico que lhes dê unidade, agastado pela manifesta falta de interesse por parte de pesquisadores, editores, leitores e instituições públicas no que se refere a artefatos estéticos cuja pele seja enegrecida pelo sol tropical e por heranças ancestrais, ensombrecida pelo penoso ofício das tarefas laborais físicas, amorenada pela linguagem de expressão popular, tostada pelo cáustico sol na lida dos campos, tal como se constata nesta passagem do artigo de Cavalcanti:

O artista evidentemente lá está, fascinado pela dimensão expressiva das danças. Porém isso não lhe basta, e o estudioso é, também, fortemente atraído pela necessidade de lhes dar coerência conceitual, e de entender-lhes a origem. A expressão "danças dramáticas" foi cunhada, justamente, com o intuito de revelar a unidade subjacente a fatos culturais até então chamados por diferentes nomes. Muito da dificuldade do texto resulta do entrecruzamento desses diversos veios de indagação (Cavalcanti, 2004, p. 64).

Assim, o escritor modernista brasileiro parece bastante pessimista em relação à pervivência das danças dramatizadas por ele estudadas no primeiro quartel do Século XX, fadadas ao ninguneio sistêmico e ao silenciamento memorial, segundo se lê em seu compêndio, de sua própria voz: “Da maneira como as coisas vão indo, a sentença é de morte” (Andrade, 2002, p. 70). Ora, se o poeta previa um iminente e inevitável apagamento epistemicida dessas gregárias e sinestésicas manifestações do povo brasileiro, Roberta de Paula (2012) constata que, em princípios do Século XXI, essa “sentença de morte” parece se procrastinar e prolatar seus prazos de execução sumária e definitiva, em reiterado e iterativo “habeas corpus”, expressão latina que ilustra adequadamente o caso em questão, uma vez que significa “que tenhas o corpo”, como se observa na seguinte passagem sobre o agourado presságio do escritor:

Não se concretizou, pois mesmo persistindo as limitações, barreiras, dificuldades para que os brincantes perpetuem suas tradições, há algo que transcende, fazendo com que esses sujeitos persistam em brincar, dançar, cantar e nos encantar com sua arte (Paula, 2012, p. 45).

A transcendência desses artefatos lúdicos, corporais e acústicos, emoldurada por tradições memoriais ancestrais, seria o meio pelo qual, segundo Paula, esses sujeitos congraçantes superam desafios e transpõem limites. Ao que se infere, jamais ocorrerá o apagamento desses aparatos de preservação e ressignificação da história coletiva e dos problemas existenciais, pois, em sua condição de manifestações da oralitura, fornecem a energia medular e o impulso primordial à existência humana, sobretudo no tocante às formas de relacionamento entre os grupos sociais e o oikos terrestre, nossa morada coletiva.

Se Roberta de Paula ressalta que esses cortejos acústicos votivos são “a manifestação da vida festiva, do riso, da dimensão humana lúdica, e por fim, da ressignificação das identidades” (2012, p. 38), seria lícito reconhecer que tais relatos acusticamente corporificados caracterizam-se como eventos coletivos que convocam os cinco sentidos e o corpo para realocar e potencializar a voz dos silenciados, para instigar a memória histórica, fazer ressoar a memória afetiva, congregar pessoas em torno de ideias e ideais, coligir matéria e espírito, induzir a emergência de novos universos a cada ato performático, narrativizado, dramatizado, dançado e cantado.

Uma das “danças dramáticas” aqui escolhidas para melhor exemplificar as características da oralitura é, portanto, a “chegança” ou “fandango”, manifestação cultural coletiva que, registrada no amplo leque de variantes diatópicas por Andrade, corresponde a um cortejo popular itinerante e iterativo, organizado segundo um conjunto de passos de dança (ensaiados e abertos à improvisação), em torno de um enredo narrativo. Câmara Cascudo, em seu **Dicionário do folclore brasileiro**, define o fandango nestes termos:

Fandango é o bailado dos *marujos* ou *marujada* e ainda *chegança* dos marujos dos marujos ou barca nalguns Estados do Nordeste e Norte. No Sul (Paraná, Santa Catarina, S. Paulo e Rio Grande do Sul) fandango é baile, festa, função, em que se bailam várias danças regionais. Seria, nesta acepção, vindos das repúblicas do Prata, *fiesta gauchesca con baile*, como define Eleutério F. Tiscornia (*Poetas Gauchescos*, anotações, 321, Buenos Aires, 1940). Em São Paulo dizem fandango uma dança aproximada do *cateretê* e outras vezes sinônimo da chula (Cascudo, 2012, p. 291).

Câmara Cascudo (2012, p. 292) menciona ainda o fato de que esses festejos específicos ocorrem e são dramaturgicamente comemorados no período natalino, eminente tempo kairológico cristão, com personagens vestidos de marujos, cantando e dançando ao som de instrumentos de corda, majoritariamente, ainda que o ritmo seja marcado por instrumentos de percussão, com forte influência de elementos estéticos e expressivos de matriz africana, no mais das vezes. Por outro lado, cabe lembrar que esses cortejos respeitam um itinerário espacial previamente definido, cuja sacralidade decorre do próprio caráter votivo dessa celebração lúdica e festiva. Mário de Andrade (2002) enfatiza a ideia que os cortejos são um elemento de suma importância desses eventos, pois correspondem ao convite que se lança, aberto e lúdico, à ampla participação da população nos ritos de celebração gregária em torno de uma narrativa que se encena em local previamente definido e preparado para tanto:

Há mais um elemento importantíssimo de constituição e realização que é comum a todas as nossas danças dramáticas, e deriva de outros costumes. Me refiro à parte dos bailados, consistindo num cortejo que perambula pelas ruas, cantando e dançandinho, em busca do local onde vai dançar a parte propriamente dramática do brinquedo (Andrade, 2002, p.119).

Em relação à cenografia espacial e votiva dessas “Cheganças de Marujos”, aqui tomadas para explicação e exemplificação de características da oralitura, Mário de Andrade enfatiza a importância da “nau puxada no cortejo que segue em busca da casa em cuja frente vai cantar” (Andrade, 2002, p. 119). Em outros termos, o percurso do cortejo é previamente definido de forma a sacralizar lugares e recintos específicos, assim como sublinhar a importância memorial de espaços em que transcorre a vida coletiva, por meio de performance coreográfica, música e entoação reiterativa de sentenças verbais, com amparo cênico em objetos cúlticos (o esquife que se puxa, em sacrifício coletivo, por exemplo), adornos votivos e figurino simbólico. Memórias afetivas são assim convocadas para a gregária e acústica celebração da alegria, para a transmissão do conhecimento instituído e dos saberes tácitos, para o respeitoso trato da ancestralidade e das gerações primevas. Aqui, a expressividade

performativa dos gestos corporais fornece a plástica solução de continuidade com que se juntam indivíduos, grupos, famílias, comunidades... Sobre tais aspectos da prática ritualística de cortejos acústicos, veja-se o que dizem Marcia Valim (et al.), em glosa aos estudos do geógrafo Paul Claval:

Claval (2014) destaca que as festas são uma marca de ruptura com os dias comuns, em especial as que marcam os tempos com a vida coletiva, religiosa ou cívica de uma comunidade, que geralmente são organizadas em datas e espaços fixos que consistem em momentos relevantes da vida da cidade. Assim, por meio das danças, procissões, músicas etc., as festas possibilitam que “Cada um é ao mesmo tempo ator e espectador, e vive um momento de intensa emoção, comunhão e evasão. O sentimento de pertencimento coletivo é, então, muito forte” (Valim et al., 2018, p. 176).

Em convergência com as ideias acima desenvolvidas, passamos agora a analisar aspectos da oralitura que caracterizam o enredo narrativo da “dança dramática”, ou seja, o tecido verbal que estrutura esse evento estético como um todo coeso e único. Para tanto, tomaremos o enredo verbal do cortejo cinestésico intitulado “Chegança de Marujos”, o qual se divide em episódios sequenciais distintos que, por sua vez, recebem o nome de “jornada”, no âmbito dos “bailados”. Vejamos aqui a transcrição de alguns de seus versos, em evento testemunhado por Mário:

Sua Alteza, a quem Deus guarde,
Aviso mandou ao mar,
Que se aparelhasse o conde
Para de manhã largar.
O conde se aparelhou
De uma maneira tão bela
Que ao pino do meio-dia
Começou a largar as velas, etc. (Andrade, 2002, p. 119)

Esse pesquisador relembra que os fandangos ou cheganças, celebrados corporal e acusticamente pelo povo, estruturam-se em torno de versos de criação popular e coletiva, de autoria anônima ou indeterminada, os quais são cantados segundo melodias que, por sua

vez, são executadas com o imprescindível apoio de um conjunto de instrumentos, isto é, por um aparato musical que celebra práticas gregárias, lúdicas, coletivas e cooperativas, daí extraindo sua significância e relevância social.

Esse aspecto didático das “danças dramáticas” é reiterado por figurinos propensos à uniformidade ou homogeneidade visual, e também por coreografia destinada a ser sincrônica e coletivamente executada, ou seja, elementos constitutivos que reforçam um saber popular tácito e coletivo, ao celebrarem a vida em comunhão e as tarefas necessariamente cooperativas que são próprias à existência humana, em sua morada terrestre. Assim, o enredo narrativo espelha-se em todo um aparato multisensorial pedagógico, uma forma de paratexto especular e especulativo, do qual os participantes extraem ensinamentos veiculados pela memória coletiva, intensificados pela afetividade compartilhada e postos em prática em locais simbólicos e tempos propiciatórios, como bem cabe às manifestações da oralitura.

Se Câmara Cascudo (2012, p. 292) também relembra que o fandango corresponde a “um mosaico de temas, organizado anonimamente no Brasil”, veremos que, nos versos acima transcritos, é possível encontrar metafóricos elementos narrativos ou temas de cunho didático, tais como aqueles abaixo comentados por Mário, no tocante às cheganças:

São cantos de marinhagem, objurgatórias de mulheres incitando os marujos a ficar em terra, versos apreensivos lembrando corsários e mouros, e gostosas gauchadas de marinheiros orgulhosos de sua coragem. Já então se delineam os personagens em sua psicologia, ora heroica como do capitão da nau, ora cômica como do Ração e do Vassoura, ora mais ou menos comodista como a do Mestre, ora irreverente como a do Capelão (Andrade, 2002, p.119).

Andrade afirma que esses artefatos acústicos expressam um conjunto de ensinamentos exemplificados na figura de personagens e seus respectivos gestos, tal como mulheres que, nas entrelinhas do texto entoado, são repreendidas e censuradas por exortarem marujos, “orgulhosos de sua coragem”, a permanecerem em terra, a fugirem de suas obrigações coletivas. Segundo se depreende da explicação de Mário, o texto também celebra a humana diversidade de caráter e

personalidades (heroísmo abnegado, irreverência aquiescente, jocosidade receptiva, comodismo indiferente, obediência, elegância etc.), incitando os congraçantes à aceitação mútua das diferenças e qualidades. Por outro lado, a disciplina, a liderança e a autoridade, tão essenciais para o exercício do convívio social, são enaltecidas na figura de “Sua Alteza, a quem Deus guarde” e na pronta obediência do conde, que imediatamente aparelha o esquife e abre o velame para a grande navegação ao sabor dos ventos, ou seja, para a própria existência errante da humanidade. Igualmente, para muito além da existência comezinha e imanente, a referência ao divino vem aqui relembrar a possibilidade de uma experiência de vivência transcendente, mesmo nas imanentes temporalidades aquém-tumba.

Assim, a explicação de Andrade parece demonstrar que a memória afetiva e os saberes tácitos emergem desses artefatos estéticos, os quais instalam, no centro da narrativa, o medo experimentado por mulheres diante de marujos engajados na tripulação de frágeis embarcações, remetendo a anseios e temores de mães, esposas e filhas, assim como de familiares e amigos de todos os gêneros, face aos perigos da aleatória circunavegação existencial, para a qual é preciso força e coragem, “é preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”, segundo entoam os músicos Gilberto Gil e Caetano Veloso, em tempos modernos.

Nos versos acima, a frágil nau suspensa sobre mares e oceanos, em cujo ventre embarcam corajosos marujos, poderia igualmente representar a suspensão do cotidiano cronológico em um espaço propiciatório e um tempo kairológico, um espaço votivo aberto a sacrifícios expiatórios e à celebração de navegantes que almejam encontrar emoção na faina marítima e nas arriscadas aventuras sobre abismos oceânicos, segundo podemos inferir da interpretação proposta por Andrade (2002, p. 114). O leitor terá observado a ambivalência da palavra “esquife”...

Caberia aqui retomar, sem reservas, as ideias de Moreno e Sito (2019), quando, em seus estudos sobre a literacidade na América Latina, afirmam:

Cuestiones como la educación de jóvenes y adultos, la formación docente, la migración, las identidades, el género discursivo, las escrituras especializadas, las comunidades (campesinas, palenqueras, quilombolas,

etc.) y las literacidades académicas hacen parte de la agenda de los nls [*New Literacy Studies*], mientras nociones como justicia sociolingüística y teoría decolonial vienen ganando espacio entre los investigadores. (Moreno y Sito, 2019, p. 227)

Essas reflexões aplicam-se plenamente às textualidades acústicas e corporais, Com tais referências críticas e teóricas, encerramos, provisoriamente, nossas reflexões sobre o conceito e a abrangência das práticas de oralitura, tão bem analisadas e exemplificadas por Mário de Andrade, ainda que sob a figura e o conceito de “danças dramáticas”.

Considerações finais

No presente estudo, discorremos sobre um conceito que, nas últimas décadas e sobretudo nos dias de hoje, vem recebendo atenção de poetas e estudiosos de múltiplas origens geográficas e áreas do conhecimento. A oralitura corresponde a um conjunto de práticas acústicas que recorrem à memória, à performance corporal, à boca e ao ouvido, para muito além de uma mera prática arcaica, desatualizada e revoluta, esteticamente atrasada ou intelectualmente superada. A oralitura evidencia formas de expressão acústica de natureza estética, por um viés decolonial, e permanecem vivas nos pontos de convergência das práticas sociais humanas, sejam elas sagradas ou profanas.

Leda Martins (2003) define a oralitura como inscrições performáticas do corpo e da voz, nas quais se manifestam os seguintes elementos constitutivos, tal como se compendiam no bojo das reflexões desenvolvidas por múltiplos autores, de distintas origens geográficas, extrações étnico-culturais e instituições de pesquisa: memória coletiva; afetividade compartilhada; saberes tácitos coletivos e ancestrais; criatividade renovada e resignificativa; expressividade corporal (visão, audição, tato, olfato e paladar); veiculação prioritariamente acústica (ênfatazada por meio dos cinco sentidos); prática gregária; protocolos rituais; autoria coletiva ou indeterminada; evento único e irrepetível; devoção cùltica; significação transcendental; espaços votivos; tempos propiciatórios

(ao longo do dia, da semana ou do ano); narrativas exemplares dramatizadas; socioleto popular e/ou regional; registro sociolinguístico popular; temas relativos aos segmentos sociais e invisibilizados, subalternizados e ninguneados.

Essas características são aquelas que poderiam se projetar sobre o objeto do brilhante e extenso ensaio de Mário de Andrade, no tangente àquilo por ele denominado como “danças dramáticas”, categoria estética que convergiria amplamente com o conceito de “oralitura”, abrindo um amplo horizonte para estudos de natureza decolonial em torno das manifestações estéticas acústico-corporais no espaço latino-americano.

O referencial teórico acima articulado abre múltiplas possibilidades para, em espaço escolar, ampliar e diversificar a abordagem dessas manifestações estéticas próprias aos silenciados de todos os lugares e todos os tempos, sobretudo no conflituoso território da América Latina, em termos de hierarquias epistemológicas excludentes, literacidades, culturas letradas e culturas de comunidades majoritariamente acústicas.

Referências

AGUIRRE, E. B. Etnoliteratura y literatura oral peruanas. **Mester**, v. 21, n. 2, p. 109–132, 1992. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/63q0v5b3>.

ANDRADE, M. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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>.

CASCUDO, L. da C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1979.

CAVALCANTI-SCHIEL, R. Revisitando a cidade letrada latino-americana: do sonho de ordem à subversão das misturas. **Cult**, s.p., 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/revisitando-cidade-letrada-angel-rama/>. Acesso em: 11 maio 2024.

DEUS, L. P. **A língua é minha pátria: hibridação e expressão de identidades nas literaturas africanas de língua portuguesa**. 2012. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) — Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_DeusLPS_1.pdf. Acesso em: 31 out. 2023.

FERRER, J. J. P. Oralidad y oratura. In: **SIMPÓSIO SOBRE LITERATURA POPULAR**. Atas [...]. IE Universidad: Fundación Joaquín Díaz, p. 15–28, 2010. Disponível em: <http://www.funjdiaz.net/imagenes/actas/2010literatura.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2023.

GOMES, I. Oratura. **Dicionário Alice**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2019. Disponível em: <https://alice.ces.uc.pt/dictionary/?id=23838>. Acesso em: 15 fev. 2024.

HAMPÂTÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (org.). **História Geral da África**. 2. ed. Brasília: UNESCO, v. 1, p. 167–212, 2010. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000042767_por. Acesso em: 23 maio 2023.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LOPES, J. de S. Cultura acústica e cultura letrada: em busca de fundamentos para uma educação intercultural. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 67–87, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-97021999000100006>. Acesso em: 23 fev. 2024.

MAGLIA, G. Oralitura y oratura palenquera: entre África, Europa y el Caribe. **Revista Iberoamericana**, Bogotá, v. 57, n. 255–256, p. 507–549, 2016. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7404>. Acesso em: jan. 2023.

MARTINS, L. M. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. **Letras**, Santa Maria, n. 26, p. 63–81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 18 fev. 2024.

MAZZA, D.; SPIGOLON, N. Diálogos entre oratura, literatura e educação. In: **ÁFRICA: passado, presente, perspectivas**. Uberlândia: [s.n.], p. 89–104, 2020. Disponível em: https://sintepe.org.br/wp-content/uploads/2022/08/tema-reforma-ensino-africa_-passado-presente-perspectivas.pdf. Acesso em: 13 abr. 2024.

MENDIZÁBAL, I. R. La lengua y lo afro: de la literatura oral a la oralitura. **Chasqui**, Quito, n. 120, p. 93–101, 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/160/16057414020.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2023.

MORENO MOSQUERA, E.; SITO, L. Discusiones actuales, oportunidades y horizontes en los estudios sobre literacidades en América Latina. **Íkala**, v. 24, n. 2, p. 219–229, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v24n02a02>.

NUNES, S. **A milenar arte da oratura angolana e moçambicana**. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2009. Disponível em: https://www.africanos.eu/images/publicacoes/livros_electronicos/EB015.pdf. Acesso em: 18 fev. 2024.

PAULA, R. de. As danças populares na obra de Mário de Andrade. **Resgate**, Campinas, v. 20, n. 2, p. 36-47, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645744>. Acesso em: 12 fev. 2024.

SANTOS, E. C. A expressão danças dramáticas em textos acadêmicos. In: **ANAIS DO VI CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**. Campinas, 2010. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3523/3681>. Acesso em: 12 fev. 2024.

TORO, D. C. H. Oralitura y tradición oral colombianas: revisión de materiales sonoros. **Estudios de Literatura Colombiana**, Antioquia, n. 29, p. 267-284, 2011. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4983/498355934016.pdf>. Acesso em: 7 abr. 2022.

VALIM, M. et al. Os impactos da globalização na preservação dos patrimônios culturais: a festa do divino de Mogi das Cruzes. **Interações: Cultura e Comunidade**, Belo Horizonte, v. 13, n. 23, p. 173-187, 2018. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/interacoes/article/view/14349>. Acesso em: 12 maio 2024.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J. (org.). **História Geral da África**. Brasília: UNESCO, v. 1, p. 139-166, 2010. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000042767_por. Acesso em: 23 maio 2023.

VERRI, V. Guimarães Rosa e uma visão sobre a oralidade. **Boitatá**, Londrina, v. 1, n. 2, p. 1-11, 2006. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/30669>. Acesso em: 19 jan. 2022.

VIEIRA, E. da C. **Oratura e transculturação em *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Letras) — Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu. Disponível em: <http://dspace.unila.edu.br/123456789/457>. Acesso em: 7 abr. 2023.

WA THIONG'O, N. Notes towards a performance theory of orature. **Performance Research**, Aberystwyth, v. 12, n. 3, p. 4-7, 2007. Disponível em: http://www.performance-research.org/past-issue-detail.php?issue_id=41. Acesso em: 18 fev. 2024.

ZIRIMU, P. Oral power and europhone glory: orature, literature, and stolen legacies. In: WA THIONG'O, N. **Gunpoints and dreams: towards a critical theory of the arts and the state in Africa**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

Sobre os autores

Elizabete da Conceição Vieira

Bacharelado em Letras, Artes e Mediação Cultural (UNILA); Licenciatura em Pedagogia, pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unoeste); Especialização em Educação pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR); Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Professora da Secretaria Municipal da Educação de Foz do Iguaçu - Paraná.

Marcelo Marinho

Licenciatura, Mestrado e Doutorado em Literatura Geral e Comparada pela Sorbonne-Nouvelle (Université de Paris III). Professor Visitante na Universidade Eötvös Loránd de Budapeste e na Université du Québec à Montréal. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana.