

ORÍKÌ ÒRÌȘÀ: CANÇÃO E POESIA ORAL IORUBANA NO BRASIL

ORÍKÌ ÒRÌȘÀ: YORUBAN SONG AND ORAL POETRY IN BRAZIL

Alan Alves-Brito (UFRGS)

alan.brito@ufrgs.br

<https://orcid.org/0000-0001-5579-2138>

RESUMO: *Oríkì é um dos gêneros literários iorubá-africanos mais difundidos no Brasil, especialmente o oríkì òrìșà. No entanto, como parte do racismo linguístico e epistêmico, o seu potencial é pouco explorado nos cursos de Letras, no chão das escolas e dos espaços de promoção cultural. Os estudos linguísticos, literários, cancionistas e de tradução têm historicamente negligenciado os oríkì como importantes composições poéticas e musicais que traduzem filosofia e ontoepistemologia ancestrais. O nosso objetivo neste ensaio é destacar a importância da palavra escrita e da oralidade na construção desse corpo literário que tece memórias transatlânticas. Focamos a análise na obra Oríkì da multiartista Iara Rennó e, a partir dela, promovemos uma discussão sobre o gênero oríkì no Brasil, caracterizando-o como poesia oral iorubá cantada. As discussões são feitas com base nos conceitos de oralitura e ancestralidade. Ao longo do texto, são feitos apontamentos sobre como os oríkì podem contribuir para nos ajudar a pensar as tensões entre a modernidade e a tradição, construindo relações descolonizadoras entre a produção literária-cancional universitária (escrita) e aquela articulada nas comunidades de terreiro (oralidade). Esperamos contribuir com exemplos de cosmologias contra-hegemônicas que têm nos ajudado a forjar um projeto robusto de educação antirracista no Brasil.*

PALAVRAS-CHAVE: *iorubá; oriki; literatura; ancestralidade; racismo.*

ABSTRACT: *The Oríkì is one of the most widespread Yoruba-African literary genres in Brazil, especially the oríkì òrìșà. However, as part of linguistic and epistemic racism, its potential is little explored in language courses, in schools and spaces of cultural promotion. Linguistic, literary, songwriting and translation studies have historically neglected oríkì as key poetic and musical compositions that translate ancestral philosophy and onto-epistemology. Our objective in this essay is to highlight the importance of the written word and orality in the construction of this literary body that weaves transatlantic memories. We focused the analysis on the Oríkì work by the multi-artist Iara Rennó and, from it, we promoted a discussion about the oríkì genre in Brazil, characterizing it as sung Yoruba oral poetry. Discussions are made based on the concepts of “oralitura” and ancestrality. Throughout the text, notes are made on how the oríkì can contribute to help us think about the tensions between modernity and tradition,*

building decolonizing relations between university literary-song production (written) and that articulated in “candomblé” communities (orality). We hope to contribute with examples of counter-hegemonic cosmologies that have helped us to forge a robust anti-racist education project in Brazil.

KEYWORDS: *Yoruba; oriki; literature; ancestry; racism.*

Exu matou um pássaro ontem com a pedra que só atirou hoje.
Provérbio iorubano.

1 Introdução

Entre as formas diversificadas de manifestação do *racismo à brasileira*¹ (MUNANGA, 2019), o racismo linguístico (NASCIMENTO, 2019) e o racismo epistêmico (CARNEIRO, 2018) configuram-se, certamente, entre as mais perversas. A língua e as linguagens são formas primevas de dominação de mentes e de narrativas perpetradas pelos colonizadores sobre os colonizados. No caso particular do Brasil, a colonização portuguesa nos deixou o racismo estruturante (ALMEIDA, 2018) como um de seus legados. Como consequência imediata, os sistemas de conhecimentos de nossa sociedade, e em particular aqui nesse texto aqueles ligados aos estudos linguísticos, literários, cancionistas e de tradução precisam ser revisitados do ponto de vista cosmológico (filosófico), estético, ético, histórico, social e cultural.

Matrizes africanas, notadamente compostas pelos povos *angola-banto*, *jêje-fon* e *nagô-iorubá* (SANTOS, 2019; AYOH’OMIDIRE, 2020; LOPES, 2021; ALVES-BRITO; ALVES, 2022) contribuíram de forma marcante para a história e a cultura brasileira em todas as esferas do conhecimento. Os iorubá são encontrados basicamente em três países na África Ocidental: Nigéria, Daomé e Togo. E, obviamente, em muitos países das Américas após o perverso processo de escravidão. De acordo com Ayoh’Omidire (2020), os iorubanos são marcados, dentre outras, pelas seguintes características: (i) crença em *Odùduwà* como o mesmo herói fundador; (ii) crença na cidade de *Ilé Ifè* como cidade espiritual e berço da nação; (iii) crença em divindades denominadas orixás; (iv) crença em ancestrais denominados *egúngún*; (v)

¹ Expressão devotada às formas específicas pelas quais as dinâmicas do racismo operam particularmente no Brasil, focado não apenas nos aspectos fenotípicos, mas também na negação veemente de que há racismo no país.

utilização da língua iorubá em suas várias formas de expressão; (vi) utilização de diversificados gêneros literários no cotidiano; e (vii) utilização de marcas faciais (*ilà ojú kíko*). Há ainda características filosóficas bem marcadas e o caráter primordialmente urbano dos iorubá.

Historicamente, no entanto, com base no *racismo científico*² que vigorou no país sobretudo nos séculos XIX e XX (MUNANGA, 2019), esses sistemas de conhecimentos ancestrais — na literatura, na música, na ciência, na tecnologia, na dança, na culinária, na religiosidade, entre outros — são desconsiderados, invisibilizados e tratados como pseudoconhecimentos. Argumentamos que, em certa medida, os efeitos do racismo científico persistem na contemporaneidade, pois o cânone literário e o musical são ainda articulados por essas ideias, o que parcialmente explica o fato de que muitas das contribuições negras são invisibilizadas, apagadas e subalternizadas, materializando o racismo epistêmico. Para Pereira (2013):

No tocante às textualidades de procedência africana e sua inserção na cartografia literária brasileira, a problemática é complexa, pois, se fizermos um recorte histórico do período colonial ao início do século XX, não será difícil perceber que, nas raras vezes em que foram tomados como “objeto literário”, tiveram que passar pelo filtro de uma visão eurocêntrica. Em função disso, deixou-se de levar em conta os recursos específicos de representação e de configuração estética de textualidades como os orikis, no caso do Candomblé, ou dos poemas rituais, no caso do Congado. Uma investigação de natureza multidisciplinar — envolvendo métodos da teoria da literatura, da etnografia, da linguística e da história — nos ajudará a compreender os vínculos dessas textualidades com as heranças e as reconfigurações estéticas geradas, a partir da diáspora africana, em diversas sociedades contemporâneas. A ampliação dos territórios de recepção dessas linguagens e das práticas culturais relacionadas a elas é uma decorrência dos sucessivos e prolongados processos de reivindicação política, levados a efeito por grupos e agentes excluídos das esferas sociais privilegiadas (PEREIRA, 2013, p. 72).

Do ponto de vista musical, é inegável a contribuição das pessoas africanas para o que poderíamos denominar de *Música Preta Brasileira*³ (MPB) contemporânea. Já no século XVI, em 1549, o Lundu foi trazido ao Brasil por negros africanos e, numa mistura de ritmos com aqueles produzidos pelos indígenas, transformou-se num ritmo afro-brasileiro (CALDAS, 2000). Desde então, o Brasil tem sido atravessado por um rico potencial musical que tem, na matriz africana, uma de suas grandes expressões identitárias, performando sentidos que se desdobram em múltiplas histórias sobre a construção do país. A formação da música no Brasil não está, portanto, desarticulada das outras esferas de poder que perpassam a naturalização do

² Pseudociência muito marcante na história global nos séculos XIX e XX, e bastante influente no Brasil, que tentou justificar cientificamente que as pessoas negras seriam inferiores às pessoas brancas, desumanizando as pessoas não brancas e as sequestrando do lugar de possibilidades de articulação potente e transformadora do pensamento.

³ Uma contraproposta à ideia de Música Popular Brasileira.

racismo. Por exemplo, para Fischer (1984, p. 207), “*A experiência de um compositor nunca é puramente musical, mas pessoal e social, isto é, condicionada pelo período histórico em que ele vive e que o afeta de muitas maneiras*”. E, nesse sentido, não podemos negar o poder da musicalidade negra como traço marcante da produção musical brasileira, bem sublinhada no tempo e no espaço (VELOSO, 1997), sem perder de vista as nuances relegadas ao presente pelo projeto Atlântico Negro (GILROY, 2001), que demarca o assombroso processo de escravização de pessoas negras que perdurou pelo menos quatro séculos no país.

Do ponto de vista literário, argumentamos no presente texto que o *oríkì òrìṣà*⁴, enquanto um gênero literário iorubá muito difundido na região denominada de iorubalândia (AYOH’OMIDIRE, 2020), trazido ao Brasil no final do século XIX por pessoas negras escravizadas oriundas da atual região da Nigéria, Daomé e Togo, no continente africano, deve também ser refletido no âmbito do que significa o racismo no Brasil. Pouco estudado e apreciado nos cursos de Letras do Brasil, o gênero *oríkì* representa uma preciosidade histórica e cultural do país, em que muitas das questões econômicas, políticas, sociais, culturais e cosmológicas dos povos iorubá (FILHO, 2023) estão materializadas nesse tipo de poesia oral, que foi ressignificada nos processos diaspóricos (AYOH’OMIDIRE, 2020; IDRISOU, 2020). Muito ligada às comunidades de terreiro, a poética *oríkì òrìṣà* não é só religião; ela sintetiza cosmologia, filosofia, ontoepistemologia e sonoridade próprias que são subestimadas no que concerne o seu potencial epistêmico e literário (FREITAS, 2016; AYOH’OMIDIRE, 2020; IDRISOU, 2020). Como já dissemos, trata-se de uma manobra do racismo que sustenta as estruturas do país, que busca evitar que os *oríkì òrìṣà* sejam reconhecidos pela beleza e pela força ancestral de suas cosmopoéticas.

Focados na obra *Oríkì*, recentemente produzida pela artista brasileira Iara Rennó, apresentamos, assim, no presente texto, reflexões sobre a articulação do *oríkì òrìṣà* como uma das formas de se vivenciar a literatura iorubá musicalizada na contemporaneidade, corporalmente constituindo-se em *neo oríkì òrìṣà*. Há, assim, neste diálogo, um entrelaçamento harmônico entre literatura (poesia) e canções que nos trazem outros aparatos identitários e epistemológicos para nos ajudar a compreender a produção literária e cancionista no Brasil do século XXI. Embasados por pesquisadores e estudiosos do assunto (BARBER, 1991; RISÉRIO, 2012; FREITAS, 2016; AYOH’OMIDIRE, 2020; IDRISOU, 2020), fazemos a discussão tendo como referência os códigos e as categorias colocados nos conceitos de *oralitura* de Leda

⁴ Escrita em iorubá, por vezes no singular ou no plural. O artigo será o demarcador.

Maria Martins e Félix Ayoh’Omidire (MARTINS, 2021; AYOH’OMIDIRE, 2020) e de *ancestralidade* (OLIVEIRA, 2021), os quais dão conta das propriedades intersemióticas e cosmossônicas dos gêneros literários iorubanos, suas cosmopercepções plasmadas não apenas no continente africano, mas também na Diáspora Atlântica Negra (GILROY, 2001; BUTLER; DOMINGUES, 2020). Trata-se, assim, de uma literatura-terreiro (FREITAS, 2016).

2 *Oríkì Òrìṣà*

De origem iorubá, a palavra *oríkì* quer dizer *saudar de forma especial (kì) a cabeça (orí)*. Conforme bem discutido na literatura, os iorubá concebem o mundo como formado por elementos físicos, humanos e espirituais. A cabeça, *orí*, é um dos elementos fundamentais que compõem a personalidade humana nesta cultura, que tem um *oríkì* para tudo e para todos (JAGUN, 2015; AYOH’OMIDIRE, 2020).

A antropóloga culturalista inglesa Karín Barber é uma das grandes referências nos estudos sobre os *oríkì*. No Brasil, como parte da resistência das comunidades de terreiros, a palavra *oríkì* chegou à contemporaneidade e passou a ser mais difundida a partir dos anos 1960, com os trabalhos de artistas, pensadores e praticantes de cultos ligados às religiões de matriz africana, como Silvio Lamenha, Síkírù Sàlámi e Pierre Verger (SÀLÁMI, 1990; 1991; RISÉRIO, 2012⁵; VERGER, 2019). Mais recentemente, Ayoh’Omidire (2020) nos brindou com um amplo e profundo trabalho sobre os estudos iorubanos na relação com a diáspora afro-baiana, em que ressalta elementos da música, da religião, do cinema, da literatura, de obras de arte, dos blocos de carnaval, dos espaços urbanos e da arquitetura baiana conectados com a identidade iorubá, processo que ele denomina de *iorubaianidade*. Em particular, Ayoh’Omidire (2020) reverbera e amplia o conceito de *neo oríkì* (RISÉRIO, 2012), amplamente difundido na música popular brasileira por artistas consagrados como, entre outros, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Dorival Caymmi.

Segundo Ayoh’Omidire (2020), os *oríkì* expressam orgulho e levantam a autoestima dos povos iorubanos. Entre os tipos de *oríkì*, destacam-se, segundo ele: (i) *oríkì ṣòkí* (nomes carinhosos dados aos filhos); (ii) *oríkì ìnagije* (de uso pessoal, nome que a pessoa ganha ao nascer baseado em suas características); (iii) *oríkì idílé* (texto extenso, partilhado por membros

⁵ Risério faz menção, já nas notas deste livro clássico, ao fato de que o crítico de música Silvio Lamenha tenha sido provavelmente o primeiro a fazer traduções dos textos *oríkì* nos anos 1960.

da família que dividem a mesma origem ancestral); (iv) *oríkì orílè* (ligação aos clãs, não se limita às famílias por laços sanguíneos); (v) *oríkì ilú* (síntese das histórias das cidades iorubanas); (vi) *oríkì jantírere* (extenso, sobre a vida de cada iorubano, no contexto do legado patrimonial); e, por último, o (vi) *oríkì òrìṣà* (exaltação da força ancestral dos orixás).

Como a palavra *orí* está presente em outros vocábulos da língua iorubá — *ori/n* (cantiga), *ori/xá* (senhor de nossa cabeça) e *orí/kì* (poemas de saudação ou evocação) — o gênero *oríkì* trata-se, assim, de um sistema fundamental que tem transmitido, por séculos, conceitos, preceitos, valores civilizatórios ancestrais, tecnologias e performances, baseado na ideia de preservação da memória coletiva para o fortalecimento da autoestima e construção crítica da identidade, fugindo das ideias limitantes das teorias e das críticas literárias hegemônicas.

Na diáspora brasileira, as histórias dos *orixás* iorubanos, entendidas como um complexo sistema mitológico e literário (FREITAS, 2016), têm moldado as relações de poder das comunidades de terreiros e, pouco a pouco, têm adentrado os mundos arquitetônicos, psicanalíticos, musicais, poéticos, teatrais, performáticos, educacionais e literários. Os cânticos litúrgicos (*oríkì*) e as histórias (*itans*) en(canta)dos, en(toados) e oralmente postos criam uma forte relação entre o sagrado e o profano do dia a dia. A palavra, nesse caso, é ela mesma um rito, sacralizada pela ritualística das cantigas e das falas. Ambas a poesia e a canção per(formam) o corpo enquanto território-pensamento que potencializa as identidades negras.

Os *oríkì òrìṣà* são muito populares nos terreiros de matriz africana e foi por meio deles, enquanto um corpo literário contra-hegemônico, que as pessoas escravizadas salvaguardaram e os seus descendentes salvaguardam o potencial literário e cancional (corpo) das tradições africanas expressas na afro-brasilidade nagô.

Na Bahia, Freitas (2016) acionou o conceito de iorubaianidade de Ayoh’Omidire (2020) para criar e discutir o que ele tem chamado de *literatura-terreiro*. Embora usada junto com a palavra *terreiro*, a literatura trabalhada não quer dizer que esteja restrita ao contexto dos terreiros e, muito menos, focada nas religiões de matriz africana em suas expressões etnográficas. Para Freitas (2016), a literatura-terreiro plasma-se e se expressa pela escrita desde o corpo, uma filosofia em movimento. Por meio desse conceito, o pesquisador aprofunda as formas pelas quais o *oríkì*, enquanto importante arcaibouço literário, apresenta-se nas comunidades religiosas afro-baianas para trazer outros sentidos para a literatura brasileira. Vale lembrar que Castro (2022), como parte de um profundo programa de pesquisa que dura décadas, destaca o legado linguístico-cultural negro-africano de vários dos seus povos, incluindo o

legado dos povos banto-iorubá. A pesquisadora lamenta, no entanto, em várias de suas entrevistas (CASTRO; GALINDO, 2022), a barreira que enfrentou ao longo dos anos para convencer os colegas acadêmicos (e não somente eles) sobre a importância de estudar as expressões das línguas africanas no Brasil no contexto universitário brasileiro. Uma vez mais vale lembrar que há, historicamente no país, um distanciamento entre o que acontece no terreiro (tratado como o *locus* dos pseudoconhecimentos) e na universidade (tratada como o *locus* do conhecimento válido). Paradoxalmente, os estudos sobre os terreiros marcam historicamente no país o início das investigações antropológicas (MUNANGA, 2019). De fato, desde o fim do século XIX até a atualidade, muito tem sido feito/dito sobre os *orikì òrìṣà* do ponto de vista antropológico, visual, performático, mas pouco (ou quase nada) sobre o seu potencial literário e/ou musical (FREITAS, 2016; AYOH'OMIDIRE, 2020).

Desta forma, enfatizamos que os *orikì òrìṣà* são, portanto, criados e recriados, cosmologicamente falando, nas *comunidades de terreiro*, vistas como microterritórios negros recriados para resistir aos colonizadores por meio da memória ancestral coletiva e do axé (força vital) dos orixás nos processos violentos da diáspora. A sacralidade é, nesse caso, responsável não apenas pela articulação da razão e das emoções, mas também pelo entendimento mais amplo do corpo enquanto território, espacialidade temporal fundante da matriz identitária das comunidades de terreiro.

3 A obra *Orikí de Iara Rennó*

Iara Rennó é cantora, compositora e poeta, com mais de 100 músicas gravadas por intérpretes como Elza Soares, Ney Matogrosso, Lia de Itamaracá, Gaby Amarantos, Jaloo, Ava Rocha e Virgínia Rodrigues. Graduada em letras e com livros publicados, Iara Rennó faz parte da família Espíndola e é uma das mais versáteis artistas contemporâneas, com vasta produção musical. Durante o curso de Letras na Universidade de São Paulo, iniciou a musicalização de trechos do livro *Macunaíma – O Herói Sem Nenhum Caráter*, um de seus mais belos trabalhos (RENNÓ, 2019). Com *Orikí*, Iara nos entrega uma obra magistral que nos conecta, por meio de diferentes tecnologias, às cosmopercepções africanas que regalam à vida o seu sentido sagrado profundo.

Fruto de um intenso trabalho de pesquisa de pouco mais de uma década, a obra *Orikí* é composta por 13 faixas que envolvem articulações poéticas e musicais plasmadas por aportes epistemológicos e conceitos que desafiam as escritas (canetas) e escutas (oralidade) de mãos e

ouvidos coloniais. O Quadro 1 sintetiza cada uma das faixas, os títulos, as traduções pertinentes, as musicalidades e as cosmologias poéticas associadas. Exceto pela faixa 10, todas as outras são composições autorais de Iara baseadas em *oríkí* transcritos ou traduzidos por Antonio Risério, Silvio Lamenha, Síkírù Sàlámi e Pierre Verger (SÀLÁMI, 1990; 1991; RISÉRIO, 2012; VERGER, 2019).

Quadro 1. Faixas do álbum *Oríkí* de Iara Rennó.

Faixa	Título em Iorubá	Tradução em Português	Instrumentos Musicais	Cosmologia Poética
1	<i>Àgò Mo Júbà Orí Okàn Oríkì</i>	Com licença, eu saúdo a cabeça, o coração; eu saúdo a cabeça!	Trompete, corneta, voz	Saudação a todos os orixás presentes no álbum.
2	<i>Laròyé L'ònà</i>	O senhor dos caminhos, aquele que é controverso!	Synths, calimbas eletrônicas, voz, percussão, sopro	<i>Òrìṣà Èṣù</i> . Movimento, transforma-ção, caminhos, encruzilhada.
3	<i>Patakorí O</i>	O importante!	Bateria, percussão, baixo, guitarra, coro, voz	<i>Òrìṣà Ògún</i> . Caminhos, caça, guerra, ferro, corpo, cachorro, inhame, sangue, espada.
4	Uma Flecha (<i>Òké Aró</i>)	Honrado das alturas!	Bateria, voz, guitarra, baixo, percussão, trompete, sax barítono, trombone	<i>Òrìṣà Òṣòṣì</i> . Caça, caminhos, florestas, animais, fartura e sustento, casa de barro, pele fresca, arco e flecha.
5	<i>Ewe O</i>	Oh, as folhas!	Voz	<i>Òrìṣà Òsányìn</i> . Folhas, cura, lua, banho, cura, sangue, afoxé.
6	Feito Chuva (<i>Arroboboí</i>)	Saudamos o Grandioso Rei da Terra!	Vibrafone, marimba, bateria, percussão, chocalho, baixo, voz	<i>Òrìṣà Òṣumàrè</i> . Chuva, divinação, céu, terra, cobra, arco-íris, abundância, mudanças de ciclos, olho preto.
7	<i>Saluba</i>	Venha ao nosso auxílio!	Percussão, vibrafone, voz	<i>Òrìṣà Nàná</i> . Lama, barro, vida, morte, terra, velha,

				origem, eterna, vertigem, esfinge, princípio, meio, fim.
8	Pedra de Raio (<i>Káwo Kábiyèsí Ile</i>)	Permita-nos olhar para Vossa Alteza Real!	Percussão, bateria, baixo, clavinet, wurlitzer, juno, voz	<i>Òrìṣà Ṣàngó</i> . Justiça, orobô, amalá, fogo, quiabo, rei, Alafin de Oyó,
9	<i>É̀àpà rìpá Oya O</i>	Salve, Oyá!	Bateria, percussão, guitarras, moog, baixo, trompete, trombone, voz	<i>Òrìṣà Yánsàn</i> . Ventos, tempestade, temperança, força, morte, fogo, mulher, neblina, escuridão, chuva, pimenta, guerra, axé.
10	Ave Leve (<i>Ore Yèye O</i>)	Oh, Mãezinha da Bondade!	Coro, piano, baixo acústico	<i>Òrìṣà Òṣùn</i> . Vida, beleza, útero, água, rios, cachoeiras.
11	Dentro da boca (<i>A Tótó</i>)	Silêncio em respeito a ele!	Voz	<i>Òrìṣà Omólú</i> . Doença, cura, silêncio, saúde, pele.
12	À flor d'água (<i>Odòya</i>)	Mãe do Rio!	Kalimbas, percussão, programação eletrônica, flautas, clarone, baixo acústico, violão, percussão, voz	<i>Òrìṣà Yemojá</i> . Água, maternidade, rio, mar.
13	<i>Bàbá Orí</i>	Pai das Cabeças!	Clavinet, wurlitzer, baixo, bateria, percussão, trombone, trompete, coro	<i>Òrìṣà Òṣàlá</i> . Paz, sabedoria, ética, ar, ciclos, cuidado, cabeças.

Fonte: Disponível em: <https://boomerangmusic.com.br/iara-renno-lanca-album-oriki-em-exaltacao-a-tecnologia-ioruba-de-saudacao-do-espirito/>. Acesso em: 4 Mar. 2023. Mas ver também Sálami (1990; 1991), Risério (2012) e Verger (2019).

O primeiro aspecto a ser notado nesta produção de Iara é como a artista transcria os *Oríkì* para alcançar uma outra linguagem (*neo oríkì*) que trabalha a poesia, a antropologia e a musicalidade de cada palavra dita. Ela traz uma *poética subterrânea* (RISÉRIO, 2012) atuando não apenas no espaço do texto, mas sobretudo na musicalidade conectada ao Novo Mundo⁶. Nesse sentido, as propostas de *neo oríkì* de Iara são inovadoras. Mais do que articular as

⁶ Há de se questionar, do ponto de vista da história mundial, o que de fato essa expressão significa. Novo para quem? Muito antes dos europeus chegarem às Américas já havia milhões de povos que viviam nesses territórios.

tecnologias ancestrais costumeiras por meio de atabaques de tonalidades grave (*Rum*), médio (*Rumpi*) e agudo (*Lé*) — instrumentos que conectam, pela música e pela dança, mundos visíveis e invisíveis iorubanos nas comunidades de terreiros do Brasil — ela utiliza sons tecnológicos contemporâneos (trompete, bateria, guitarra, flauta, violão, piano, baixo, entre outros) para adentrar uma forma en(cantada) de dizer e oralizar as palavras carregadas de sentidos e de axé. Há, aí, uma subversão da oralidade, que traduz na escrita e na forma como cada nota se coloca nos ouvidos de quem as escuta. A oralidade passa a ser um sistema de comunicação diferente daquele articulado pela escrita, mas nem melhor e nem pior.

Além disso, as traduções feitas por Iara dos textos em iorubá para o português dão também outros sentidos de interpretação que passam por uma performatividade cujo corpo é livre das lógicas coloniais e que precisam chegar ao outro lado da margem colonial. Iara traz, em sua poética, uma forma alternativa de resistir para seguir existindo pulsante para além dos muros das comunidades de terreiros, mas como *poemamúsicas*, paridas ao Novo Mundo a partir do ventre dos navios negreiros, inscritas nos corpos das pessoas negras africanas que foram trazidas à força para essas terras e territórios (Brasil, Américas). Há, assim, em sua proposta, um diálogo permanente com o que traz, por exemplo, o livro *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, que narra a história de uma negra africana idosa em busca de seu filho perdido no Brasil. Os *neo oríkì* de Iara poderiam assim embalar a narrativa histórica-literária de Ana Maria Gonçalves.

A obra de Iara é um *siré*⁷ epistemológico. Como se pode notar, a faixa 1 faz uma louvação a todos os *òrìṣà*. Os sons escolhidos embalam o tom solene, mas também respeitoso frente ao que cada orixá expressa no *aiyé* (terra). As faixas 2 a 5 trazem os orixás dos caminhos, da caça e das florestas. Exú, vale lembrar, tem potência filosófica na tradição iorubana, articulando a linguagem, as possibilidades das encruzilhadas epistêmicas. Há garantido na exuística preservada no *siré* a dinâmica da vida, porque Exú é movimento, o princípio primordial de tudo o que existe, o verbo primeiro. As faixas 6, 7 e 11 saúdam os orixás da família do barro, da terra. A faixa 8 destaca as narrativas relacionadas ao orixá Xangô, uma das mais destacadas e poderosas divindades das comunidades de terreiro, rei importante em *Oyó*, outra cidade emblemática da iorubalândia (OYO, 2020). As faixas 9, 10 e 12 saúdam as

⁷ Trata-se da roda circular que, nas comunidades de terreiro, compreende a forma com a qual os orixás dançam e se manifestam em seus corpos materializados. Em cada canto entoado aos orixás, há um sentido literário único que expressa as subjetividades e as mensagens intersemióticas que cada divindade traz (Cosmologia Poética - Quadro 1). O *siré* potencializa o tempo da ancestralidade, em que o mais velho encontra o mais novo, na roda, em sentido contrário ao do relógio. E é na roda que os processos de educação e pedagógicos dos terreiros acontecem.

mulheres, as *yabás* das águas (Oxum e Iemanjá) e do vento (Iansã), o feminino e a matripotência na vida iorubá. E, por fim, a faixa 13 traz Oxalá, divindade importante na história de criação do mundo e das próprias escritas, o poder reprodutivo.

Em cada uma das canções de Iara temos, assim, uma transcrição literária que se inspira e recria os sentidos filosóficos da cosmologia africana iorubana que se baseia na recomposição de valores civilizatórios essenciais na diáspora a partir de ideias de *africanidades*. Esses valores ancestrais estão plasmados não apenas nas escritas, mas também nas oralidades que emanam das canções e cantigas, retroalimentadas por instrumentos tecnológicos contemporâneos, sem perder de vista a história de luta de cada um dos orixás, femininos e masculinos. Nesse processo, há um rompimento epistêmico com as binaridades impostas pelo sistema eurocêntrico, já que em cada cântico vivenciado nos terreiros por meio das palavras e dos instrumentos ancestrais há um outro jeito de perceber as questões de território, de gênero, de raça, de corpo, de música e de conhecer e saber, conectados à memória.

Do ponto de vista literário-musical, entendemos que a cosmologia iorubana manifestada nos *oríkì òrìṣà* é fundamental para a constituição do ser-sujeito negro. Trata-se de uma poesia musical preocupada com o outro em sua integralidade, que se expressa por meio da palavra, sem separação entre Natureza e Cultura como acontece nas lógicas modernas e poéticas da eurocentricidade. Além disso, o processo de escrita (da palavra) não se desarticula do ser-sendo no mundo, que é material, mas também ancestral. Há, nessas escritas, um senso de coletividade que os cânones hegemônicos não conseguem perceber. Iara nos convida assim a um *siré* literário musical que sempre esteve presente nos microterritórios negros da diáspora, com um pensar nagô (SODRE, 2017) todo próprio, amparado por um tempo ancestral dialético. Nas escritas iorubanas, a comunicação circular está na roda, num rito iniciático que garante poderes respeitosos e que se deslocam, com afeto, dos mais velhos para os mais novos, num círculo de linguagem que se retroalimenta dos mais novos para os mais velhos.

Os *neo oríkì* de Iara trazem vibrações sonoras do além-mar, que atravessaram o Atlântico Negro para habitar o corpo-musical-literário das Américas e, em particular, do Brasil, trazendo consigo um sentido encantatória agregador. Os sons do álbum *Oríkì* são danças de cada um dos orixás que, trazidos para a roda, revivem o passado e recontam as suas histórias. Trata-se assim de uma literatura comprometida com a própria existência, intrinsecamente identitária (SANTANA, 2020). E, nesse sentido, a palavra-*oríkì* é, portanto, dinâmica, movimento, ritmo, canto, corpo que pulsa e vibra energias encantadas. O silêncio é, ele mesmo,

um som que perpassa mundos (in)visíveis. A palavra enseja uma corporeidade que dá sentido à cosmologia iorubá. A força da palavra dita reside e é transmitida no hálito de quem a enuncia.

Da mesma forma que as vibrações das palavras, os toques dos atabaques e dos corpos dançantes materializam realismos simbólicos para o mundo nagô-iorubá. E, nessa dança das palavras, as vibrações tecnológicas das composições *neo oríkì* de Iara trazem outros sentidos simbólicos para a travessia transatlântica. É nesse sentido que talvez possamos afirmar que o nosso maior desafio na atualidade seja também permitir que essas novas categorias poéticas, plasmadas de inovações de linguagens, passem também a resistir não somente pelas lógicas das comunidades dos terreiros, mas também nos aquilombamentos criados nas universidades, principalmente nos cursos de Letras. Será preciso criarmos outros vínculos e elos de comunicação entre mundos (*terreiro-univer-cidade*) que soam e cantam desacoplados.

4 Oríkì Òrìṣà: novas perspectivas filosóficas e epistemológicas

A poética e a musicalidade iorubá são geridas pela oralidade e pela ancestralidade. Desta forma, destacamos em seguida quatro chaves fundamentais de pensamentos que abrem novos caminhos identitários para nos ajudar a compreender os *neo oríkì* de Iara e o reposicionamento dos *oríkì* enquanto gênero de ação e transformação na contemporaneidade, unindo canção e poesia, e que estão na base da literatura-terreiro (FREITAS, 2016).

4.1 Oralitura

A língua iorubá é uma língua tonal. Isso significa que os sentidos das palavras mudam de acordo com a acentuação das mesmas. Para além dessas características, que exigem atenção por parte dos intérpretes e tradutores dessa língua ancestral no país, segundo o pesquisador e Babalorixá Márcio de Jagun, um de seus estudiosos, as palavras conduzem axé ancestral na cultura iorubá:

A palavra tem um sentido mágico. Ela é portadora de àṣẹ̀. Ela é condutora de energia e tem força. As rezas, os encantamentos e as invocações são, ao mesmo tempo, transmissoras dos mitos, das crenças, história, das emoções e, também, da força realizadora. A palavra é dotada de encantabilidade, pois é capaz de envolver os elementos em energia, ou até de fazer transformar ou transbordar a energia que os mesmos detêm. Junto com a palavra é emitido o hálito, elemento sagrado para os iorubás. Portanto, a ela agrega-se uma parcela cósmica (JAGUN, 2015, p. 26).

A partir do conceito de palavra (expressão da oralidade) e de música (expressão do corpo que dança e entoa) na cultura iorubá, podemos então trazer para o diálogo o conceito de oralitura da professora, pesquisadora e escritora Leda Maria Martins, com o intuito de nos ajudar a entender de que forma os *neo oríkì* de Iara adentram o mundo das escritas com potentes interpretações intersemióticas. Para Leda Maria Martins, há uma combinação adequada entre corpo e oralidade que se expressa na oralitura:

Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das comosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita. (MARTINS, 2021, p. 41).

A partir do que nos traz a pensadora, podemos inferir que Iara Rennó, ao recorrer a transcrições de textos literários escritos em iorubá e performar sobre eles uma musicalidade amparada em tecnologias contemporâneas, cria um corpo literário que traz uma grafia específica de saberes performáticos que causam uma rasura na aparente dicotomia que parece existir entre a oralidade e a escrita. São escritas e musicalidades negras que tensionam padrões de escritas rítmicas e de sentidos cosmológicos operados pela linguagem.

É possível ver, ao longo de cada cantiga, os movimentos de cada um dos orixás, e a importância dos seus gestos. A dança guerreira ou tranquila de cada orixá projeta-se no espaço-tempo de criação sonora e, junto com ele, as narrativas subterrâneas. Os *neo oríkì* de Iara ampliam assim o conceito de oralitura. Trata-se de um entre-mundos (cosmopolítica) que potencializa epistemologicamente as culturas de tradição oral. Nessa dança, o hálito das palavras (o verbo e a voz) são ferramentas a desenhar sobre os corpos negros os seus saberes e fazeres. A poética de Iara é oralitura, pois extrapola a noção de voz em movimento, entendendo o som como ordenação do caos, condutor de força vital (axé). Ela deixa notório, por meio da palavra-canção, que só haverá respeito à ética ancestral iorubá quando os corpos, em movimento, estiverem em contato grafando palavras que en(cantam).

Podemos também pensar na obra de Iara Rennó a partir da ideia de oralitura proposta por Ayoh'Omidire (2020), a qual se conecta com a *literatura-terreiro* de Freitas (2016). Para Félix:

Mais do que uma simples oralidade, a oralitura definida como processos e mecanismos mnemônicos embutidos na concepção de textos iorubanos, foi o

principal responsável pela transmissão, retenção e preservação da cosmologia iorubana. (AYOH'OMIDIRE, 2020, p. 162).

4.2 Ancestralidade

Para compreendermos o sentido e o peso da palavra ancestralidade para a cultura iorubá, principalmente para aquela que prosperou no Brasil, é importante lembrarmos que a cosmoperspectiva iorubana resume-se à ideia de que há três mundos interligados: o mundo dos vivos, o mundo dos mortos, e o mundo dos que hão de nascer (JAGUN, 2015). O mito tem aqui papel fundante, pois coloca a tradição africana iorubana em outro patamar de potencialização do conhecimento. A força dos mitos se expressa na resiliência de corpos que não foram sucumbidos no processo de escravização, de forma que se trata de uma literatura reinventada, onde a memória se mantém e recria a partir dos mitos.

É nesse sentido que a ancestralidade é um outro aspecto importante dos *Oríkì Òrìṣà* demarcado na obra *Oríkì* de Iara Rennó. O mito que perpassa as poéticas escritas e musicais torna-se território de reconstrução de identidades, por meio da arte, cujas cosmologias negro-africanas acontecem em vida em processo de ancestralização, a partir da própria história das pessoas, como bem explicado por Santana (2020). Em cada uma das palavras colocadas nos *Oríkì Òrìṣà*, e nos de Iara em particular, há um traço marcante de ancestralidade que não obedece à temporalidade linear, mas segue em sinergia em movimento espiralar (MARTINS, 2021). Nos *Oríkì Òrìṣà*, a ancestralidade está presente nas saudações de cada um dos orixás e também nos arquétipos e nos elementos da natureza-cultura aos quais eles se conectam — o fogo, a terra, a água e o ar. É desta forma que se nota um convite literário e de composição musical nos *Oríkì* de Iara para rompermos com as barreiras coloniais e, desta forma, nos conectarmos de fato ao coletivo por meio de tecnologias simbólicas potentes. Seguindo as ideias do filósofo Eduardo Oliveira, é acionando a ancestralidade que podemos entender a força literária dos *Oríkì Òrìṣà*, por meio de uma semiótica do encantamento, amparada por um regime de signos (OLIVEIRA, 2021). Consequentemente, para os cursos de Letras, o maior desafio, do ponto de vista epistemológico e com compromisso ancestral, é pensar suas matrizes curriculares e suas práticas de Estudos Linguísticos, Literários, Cancionistas e de Tradução a partir das cosmoperspectivas das culturas africanas:

A ancestralidade, pensada a partir da experiência africana ressemantizada no Brasil será o princípio máximo da educação. Educação será educar o olhar e a atitude. Educar-se desde um território, uma cultura, um paradigma, um regime de signos, uma experiência singular, um objetivo; desde princípios, horizontes interpretativos, desde uma configuração estética, desde a práxis, a ética. (OLIVEIRA, 2021, p. 26).

As grafias escritas no corpo literário musical dos *Oríkì Òrìṣà* carregam a lisura de línguas ancestrais que têm, na contemporaneidade, experimentado fortes processos de desqualificação. Essas línguas podem nos ajudar, por meio de composições literárias, com a reescrita do mundo, sem deixar de levar em conta o sangue negro espalhado e derramado no Atlântico. Há, a partir do uso desses signos, a utilização de uma *qualidade do ser* (HALL, 2009), que é compartilhado coletivamente entre aqueles e aquelas descendentes de pessoas negras escravizadas. A ancestralidade é, assim, disputada. Na obra de Iara, cada uma das histórias também nos ajuda a pensar sobre os conflitos, a cultura enquanto princípio dinâmico da ancestralidade, onde espaço e tempo ganham outras representações sonoras. É ela, a ancestralidade, que dá forma ao corpo e, os mitos, plasmados na poética de Iara, não precisam ser explicados: apenas revividos no tempo da ancestralidade (OLIVEIRA, 2021).

Vale também lembrar que textos literários mitológicos gregos como *Iliada* e *Odisseia* são reconhecidos como textos históricos e narrativas poéticas que merecem ser estudadas e referendadas em todos os campos do conhecimento. Já o corpo literário *Oríkì* é apenas visto como religioso, limitado do ponto de vista epistemológico para os nossos padrões de modernidade e de legitimação de conhecimento da linguagem.

As palavras plasmadas nos *Oríkì* têm a ver, na verdade, com o mistério de existir. Iara, no seu *neo oríkì*, revela muitas camadas desse mistério da existência por meio de uma vocalização e de um eu-lírico que tem como interlocutores os próprios *Òrìṣà* (os antepassados). O eu-lírico da artista vibra em ondas sonoras que trazem um aprendizado novo, diferente, encantado; traduzido e justificado no espaço (corpos diferentes) e no tempo (identidades) da ancestralidade, num espantar-se nos mundos que existem em nós, cosidos pela memória. Nesse aspecto, a obra literária-musical *Oríkì* é inovadora, (per)formando a literatura-terreiro (FREITAS, 2016).

4.3 Tensões entre-mundos: modernidade versus tradição

Os *Oríkì Òrìṣà* de Iara Rennó nos ajudam ainda a pensar os tensionamentos entre a modernidade (ocidente) e a tradição (conhecimento iorubano ancestral). Vale lembrar que a história da escravidão no Brasil está marcada pelo colonialismo, base do sistema moderno de mundo. O colonialismo sintetiza diversificadas estratégias de manutenção de letras e bibliotecas coloniais. Na base do colonialismo, as tensões entre ser, saber e poder (QUIJANO, 2005), tratando as culturas consideradas tradicionais como menores, incapazes e limitadas.

Ao trabalhar com uma diversidade de instrumentos e arranjos modernos, produzidos por processos tecnológicos sintéticos e que se desvencilham dos toques ancestrais dos atabaques, Iara Rennó também nos traz reflexões sobre o conceito de *tecnologia ancestral*. Que é isso afinal? Como defini-la? De um lado, os *Oríkì Òrìṣà* revividos e rememorados por meio dos sons dos atabaques no chão dos territórios negros tradicionais e, do outro, esse mesmo conjunto poético-lírico sendo rememorado e transcriado por sons tecnológicos instrumentais artificiais. Há, assim, na poética de Iara Rennó, um conceito filosófico que se contrapõe ao sentido de razão pautado no projeto moderno de sociedade e que tem na magia (mistério) sua maior expressão. Os *neo oríkì òrìṣà* de Iara nos apresentam outras perspectivas de razão e sujeitos, humanizando experiências negras africanas que são desumanizadas no Brasil contemporâneo e potencializando suas escritas e oralidades que sistematizam um conjunto robusto de conhecimentos.

4.4 Cosmopolíticas da tradução

Vale também refletir sobre como as formas de tradução e musicalização dos *oríkì e neo oríkì òrìṣà* têm sido feitas majoritariamente por pessoas brancas no Brasil — Pierre Verger, Risério, Caetano Veloso, entre outros, o que traz para elas um discurso de autoridade nem sempre óbvio de ser demarcado. Além disso, (talvez) Risério e Caetano Veloso, por exemplo, e provavelmente (possivelmente) Iara, não falam iorubá. É nesse sentido que podemos também dizer que as traduções de *oríkì* feitas por essas pessoas refletem realidades e representações que são parciais, com implicações ideológicas e extratextuais. Sabemos que nenhuma tradução é neutra, pura, ingênua, objetiva e historicamente descontextualizada, de forma que podemos dizer que há, por trás das traduções de pessoas brancas de uma literatura negra-africanizada, uma ideologia de raça que perpassa o Brasil. Posicionamentos recentes de Risério e de Caetano Veloso sobre, por exemplo, as políticas de ação afirmativa ou sobre como eles interpretam o

conceito de *democracia racial*⁸ (MUNANGA, 2019) no país, não nos deixam dúvidas sobre como os processos de tradução mobilizam e nos ajudam a pensar questões políticas. Há, na verdade, nesse processo de encontro entre tradutores brancos e produção literária negra-africana uma máscara explícita dos processos históricos coloniais e de dominação. Nesse caso, a linha entre a transcrição de uma narrativa, a recuperação e a apropriação de uma cultura é muito tênue. Como articular processos de criação e tradução intercultural que possibilitem romper com o pacto narcísico da branquitude (BENTO, 2022) demarcado em sistemas históricos de opressão? Pensamos que os estudos de tradução precisam cada vez mais dar conta dos discursos explícitos e implícitos que estão em disputa e, nesse sentido, argumentamos nesse texto que os *Oríkì Òrìṣà* oferecem excelentes oportunidades de reflexão sobre as implicações entre narradores/tradutores e os discursos sobre ética (atitude), estética (forma), apropriação cultural e relações étnico-raciais. Afinal, qual é o objetivo de se traduzir os *Oríkì Òrìṣà* fora do contexto das comunidades de terreiros? E quem pode traduzi-los, então? De que forma essa tradução é (pode ser) feita? Queremos romper com as estruturas históricas do colonialismo europeu ou apenas reforçar as relações românticas de desigualdades marcadas nas nossas relações raciais históricas e contemporâneas? Defendemos que é impossível pensar no corpo literário dos *Oríkì Òrìṣà* na atualidade sem percebê-lo no contexto das lutas históricas dos Movimentos Sociais Negros⁹, os quais são educadores, metodologicamente e epistemologicamente bem localizados no tempo e no espaço (BRASIL, 2003; GOMES, 2017).

5 Considerações finais

A partir do que foi discutido ao longo do presente ensaio, concluímos que um dos grandes desafios literários, linguísticos, cancionistas e de tradução para os cursos de Letras e de Música, espaços educativos e de promoção da cultura no país, é a introdução de estudos sobre a história e a cultura africana e afro-brasileira em todos as suas práticas, de forma estrutural e estruturante (BRASIL, 2003). Argumentamos no presente texto que os *oríkì* e, em particular, os *oríkì òrìṣà*, são potentes expressões da cultura iorubá, uma de nossas matrizes

⁸ Ideia defendida por muitos estudiosos brasileiros, sendo o antropólogo Gilberto Freyre o mais destacado, de que não haveria racismo ou discriminação racial no país.

⁹ A Lei 10.639 de 2003, que completou 20 anos, é uma das grandes conquistas dos Movimentos Sociais Negros no que tange a luta pelo rompimento do racismo epistêmico. Essa lei prevê o estudo da história e da cultura africana e afro-brasileira em todos os níveis da educação. Ela é uma alteração da Lei de Diretrizes e Bases da Educação de 1996.

culturais ainda pouco conhecida devido ao *racismo à brasileira*. Discutimos conceitos como *oralitura*, *musicalidade*, *ancestralidade* e *literatura-terreiro* tendo a obra *Oríkì*, da multiartista Iara Rennó, como exemplo de transcrição contemporânea de uma tecnologia ancestral, que articula literatura e canção, por meio da tradição, da performance e das identidades forjadas na diáspora negra-africana no Brasil.

Vimos que a *oralitura*, no sentido empregado pela pesquisadora brasileira Leda Maria Martins e pelo pesquisador nigeriano Félix Ayoh'Omidire (MARTINS, 2021; AYOH'OMIDIRE, 2020) traduzem as formas contemporâneas com as quais os *Oríkì*, enquanto poética africana, são reconstruídos na diáspora brasileira (HALL, 2009; GILROY, 2001). Os *Oríkì* transitam como um corpo em movimento a partir de uma sonoridade que também expressa sentidos entre mundos visíveis e invisíveis e em temporalidades que desafiam as lógicas do tempo linear moderno e contemporâneo (MARTINS, 2021). A *oralitura* subverte as lógicas hierarquizantes do projeto colonial eurocêntrico que constroi relações assimétricas entre a palavra (escrita e oral), o pensamento, o corpo e a musicalidade. A palavra para os povos iorubanos e, de forma geral, para as cosmopercepções africanas, é força vital que move mundos (cosmopolítica), embalada por sonoridades performativas em encruzilhadas epistemológicas.

Estas duas vertentes, canção e poética oral (literatura-terreiro), ambas tratadas como inferiores pelos cânones cancionistas e literários brasileiros, são assim entendidas no presente texto como possibilidades reais de construção de relações de troca de saberes entre a universidade e as comunidades de terreiros, guardiãs de oralituras e línguas ancestrais.

Em síntese, cabe-nos reconhecer os *Oríkì Òrìṣà* como parte crucial do corpus cosmológico (filosófico) dos terreiros, que manejam valores africanos imprescindíveis para construirmos novas histórias e para criarmos outros imaginários para o país capazes de nos fazer rememorar as práticas e o senso ético forjados no chão desses territórios. Os *Oríkì Òrìṣà* são textos poéticos que trazem princípios existenciais que precisam estar na base dos projetos de educação antirracista do país, e, desta forma, precisam ser discutidos e estudados nas universidades e na educação básica, em espaços formais, não formais e informais de ensino e aprendizagem.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte (MG): Letramento: 2018.

ALVES-BRITO, Alan; ALVES, Antonia M. A. Cosmologias africanas e afro-brasileiras: reflexões e estratégias didático-pedagógicas para professores e divulgadores de ciências. In: Jaskulski, Cláudia H. D. S; SILVA, Mayara C. (Orgs.). *Sobre mais uma ideia para adiar o fim do mundo: reflexões do curso de aperfeiçoamento Educação das Relações Étnico-raciais na Educação Básica*. Porto Alegre: UFRGS, 2022, p. 97-168.

AYOH'OMIDIRE, Félix. *YoruBaianidade: oralitura e matriz epistêmica nagô na construção de uma identidade afro-cultural nas Américas*. Salvador: Editora Segundo Selo, 2020.

BARBER, Karín. *I could speak until tomorrow: Oriki women and the past in a Yoruba town*. Edinburgh: Edinburgh U. P., 1991.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Inclui no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”. Brasília, 2003.

BUTLER, Kim D.; DOMINGUES, Petrônio. *Diásporas imaginadas: Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras*. São Paulo: Perspectiva, 2020.

CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Ática, Série Princípios, 3ª Ed. 2000.

CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

CASTRO, Yeda P. de. *Camões com dendê: o português do Brasil e os falares afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2022.

CASTRO, Yeda; GALINDO, Caetano. *Camões com Dendê*. São Paulo: 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XCrxUODzx9k>. Acesso em: 19 mar. 2023.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

FREITAS, Henrique. *O Arco e a Arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*. Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2016.

FILHO, Adinelson Farias de Souza. *Vivências, Espiritualidade e Ensino da Língua Yorúbá no Brasil*. Porto Alegre: 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w6KzoYiI5zk&t=2658s>. Acesso em: 8 mar. 2023.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GOMES, Nilma L. *O movimento negro educador: Saberes construídos nas lutas por emancipação*. São Paulo: Editora Vozes, 2017.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

- IDRISSOU, Alex K. O. *Oríkì Yorùbá: uma arte verbal africana na América Latina – expressões brasileiras*. Dissertação de Mestrado. Paraná: UNILA, 2020
- JAGUN, Marcio. *Ori: a cabeça como divindade*. Rio de Janeiro: Litteris, 2015.
- LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidades negras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- MARTINS, Leda M. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude, Usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- NASCIMENTO, Gabriel. *Racismo linguístico*. Belo Horizonte: Letramento, 2019.
- OLIVEIRA, Eduardo. *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021.
- OYO, Mestre Cica. *O batuque na nação de Oyó no Rio Grande do Sul*. São Paulo: Hucitec, 2020.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Blue Note: entrevista imaginada*. Belo Horizonte: Nandayla, 2013.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (Org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires, AR: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, p. 117-142.
- RENNÓ, Iara. *Macunaíma Ópera Tupi*. São Paulo: 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5oqkrur0W_I. Acesso em: 29 mar. 2023.
- RENNÓ, Iara. *Oriki*. São Paulo: 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mpa8WbzDOqc>. Acesso em: 19 Mar. 2023.
- RISÉRIO, Antonio. *Oríkì Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SÀLÁMI, Síkírù. *A Mitologia dos Orixás Africanos*. São Paulo: Editora Oduduwa, 1990.
- SÀLÁMI, Síkírù. *Cântico dos Orixás na África*. São Paulo: Editora Oduduwa, 1991.
- SANTOS, Tiganá. *A cosmologia africana do bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. 233 folhas. Tese (Estudos da Tradução) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas, São Paulo, 2019.
- SODRE, Muniz. *Pensar nagô*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

SANTANA, Tiganá. *Aula-Show Transtemporalidade, Tecnologias e Arte-feitiço negras*. Salvador: 2020. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=IM0CO7Cnm80>. Acesso em: 5 mar. 2023.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o Culto de Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, na Antiga Costa dos Escravos, na África*. São Paulo: EDUSP, 2019.

Artigo submetido em: 29 mar. 2023

Aceito para publicação em: 09 jun. 2023

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.131238>