



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

JULIANA FRANCO ALVES

**TEMPOS DE GRIOTIZAR A LETRA:**  
EM BUSCA DE UMA POÉTICA DA VOZ AFROBRASILEIRA  
EM *CAROÇO DE DENDÊ*, DE MÃE BEATA DE YEMONJÁ

JULIANA FRANCO ALVES

**TEMPOS DE GRIOTIZAR A LETRA:**  
EM BUSCA DE UMA POÉTICA DA VOZ AFROBRASILEIRA  
EM *CAROÇO DE DENDÊ*, DE MÃE BEATA DE YEMONJÁ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes

Londrina  
2012

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

A474t Alves, Juliana Franco.  
Tempos de griotizar a letra : em busca de uma poética da voz afrobrasileira em  
*Caroço de Dendê*, de Mãe Beata de Yemonjá / Juliana Franco Alves. – Londrina,  
2012.  
141 f.: il.

Orientador: Frederico Augusto Garcia Fernandes.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de  
Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, 2012.

Inclui bibliografia.

1. Beata de Yemonjá, Mãe, 1931- – Crítica e interpretação – Teses.
  2. Literatura afro-brasileira – Poesia – Teses.
  3. Poesia oral – Teses.
  4. Narrativa oral – Teses.
  5. Comunicação oral – Teses.
  6. Candomblé – Teses.
  7. Cultos afro-brasileiros – Teses.
  8. Negros na literatura – Teses.
- I. Fernandes, Frederico Augusto Garcia. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-1.09

JULIANA FRANCO ALVES

**TEMPOS DE GRIOTIZAR A LETRA:**  
EM BUSCA DE UMA POÉTICA DA VOZ AFROBRASILEIRA EM  
CAROÇO DE DENDÊ, DE MÃE BEATA DE YEMONJÁ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito para obtenção do título de Mestre.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes  
UEL – Londrina – PR

---

Prof. Dr. Eudes Fernando Leite  
UFGD – Dourados – MS

---

Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo  
UEL – Londrina – PR

Londrina, 5 de abril de 2012.

*Para Leandro,  
esposo e companheiro de todas as horas.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte suprema de todo meu saber, que me agraciou com paciência e determinação pelos caminhos percorridos. Voz de sabedoria.

A meu orientador, professor Frederico Augusto Garcia Fernandes, espelho profissional, agradeço pelos direcionamentos preciosos durante os anos de pesquisa e também por me incentivar na busca pelas vozes poéticas que caminham à margem. Voz do conhecimento.

Aos meus avós Irene e Paulo (*in memoriam*), pelo apoio nos momentos de dificuldade, por serem o pilar que me sustenta. Vozes do amor-doação. A meus pais, pelo apoio constante.

A Leandro, que abraçou com respeito minhas escolhas e seguiu dando força e compreensão, mesmo nos momentos de abatimento. Voz do amor-partilha.

Aos professores integrantes da banca, por aceitarem compartilhar comigo seus conhecimentos. Em especial, ao professor Sérgio Adolfo, por ter me apresentado o mundo de Mãe Beata de Yemonjá, com seu *Caroço de Dendê*. Vozes do conselho.

Aos demais professores e colegas com quem convivi durante os anos de graduação e pós-graduação, pelos incansáveis debates. A amiga Ana Cláudia Freitas, pelas lições e pela revisão deste trabalho. Vozes de crescimento acadêmico.

Aos amigos que Deus me agraciou, especialmente à Eloísa, Vanessa, Valter e Greize, sem os quais algumas dificuldades teriam sido intransponíveis. Aos eternos amigos Maurício e Amanda, pelo companheirismo e cumplicidade necessários, sempre prontos ao diálogo e ao conselho. Vozes do reconhecimento.

A Mãe Beata de Yemonjá, por ceder seu tempo, suas memórias e sua poesia. Voz da inspiração.

*Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado a escovar palavras.*

(Manoel de Barros – “Escova”)

ALVES, Juliana Franco. **Tempos de griotizar a letra**: em busca de uma poética da voz afrobrasileira em *Caroço de Dendê*, de Mãe Beata de Yemonjá. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2012.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo principal analisar as narrativas orais publicadas por Mãe Beata de Yemonjá em *Caroço de Dendê* (2008). Esperamos identificar os elementos e contextos presentes nas histórias de forma a caracterizá-las como uma poética oral afrobrasileira. A pesquisa consiste basicamente de uma leitura teórica pertinente aos estudos da oralidade, da escrita e do candomblé, seguida de uma análise dos contos do livro no decorrer dos capítulos. O trabalho discute a influência da tradição oral africana e afrobrasileira para a construção das narrativas. Faz um estudo sobre as mudanças de veiculação das manifestações poéticas do meio oral para o escrito. Explora as relações entre a obra, a autora e o público leitor, na tentativa de entender como a comunidade de santo e leitores não iniciados no candomblé poderão perceber e receber a obra nos diversos contextos nos quais se insere. A participação do sagrado e da religião como elementos constituintes do fazer poético também entram em cena e são abordados como integrantes da estética artística em *Caroço de Dendê*, marcada pela presença da voz poética autoral.

**Palavras-chave:** Poética oral. *Caroço de Dendê*. Candomblé. Mãe Beata de Yemonjá.



ALVES, Juliana Franco. **Times of “griotizar” the letter:** in search of a afrobrasilian poetic voice in “*Caroço de Dendê*”, of Mãe Beata de Yemonjá. 141 f. Dissertation (Master’s Degreee Dissertation – Literary Studies) – State University of Londrina, Londrina. 2012.

### **ABSTRACT**

This dissertation aims at analyzing the oral narratives published by Mãe Beata de Yemonjá in “*Caroço de Dendê*” (2008). We hope to identify the elements and contexts present in the stories in order to characterize them as an afrobrasilian oral poetic. The research consists basically in a theoretical reading relevant to the oral, writing and candomblé studies, followed by a tales’ analysis over the chapters. The paper discusses the influence of African and Afrobrasilian traditional oral for the building of narratives. It develops a study about the changes in the placement of the poetical manifestations from the oral way to the written one. It also explores the relationships between the work, the author and the readers, who are not started in candomblé can realize and receive the work in several contexts in which they are part of. The participation of the sacred and religion as elements of the poetical are also step in and are addressed as part of the artistic aesthetic in “*Caroço de Dendê*”, highlighted by the participation of the authorial poetical voice.

**Key words:** Oral Poetic. *Caroço de Dendê*. Candomblé. Mãe Beata de Yemonjá.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>ABRINDO OS CAMINHOS: NO TERREIRO DA POÉTICA ORAL AFROBRASILEIRA</b> .....	<b>15</b>
2.1	A ETNOPOÉTICA DAS NARRATIVAS ORAIS.....	30
<b>3</b>	<b>ORALIDADE NA TRADIÇÃO AFRICANA E AFROBRASILEIRA</b> .....	<b>34</b>
3.1	MESTRES DA PALAVRA: O PATRIMÔNIO CULTURAL TRANSMITIDO PELAS VOZES ANCESTRAIS .....	43
3.1.1	A Voz de uma Anciã .....	46
<b>4</b>	<b>PALAVRAS QUE VIRARAM LETRA QUE VIRARAM ENCANTO: UMA TRAVESSIA MÁGICA</b> .....	<b>50</b>
4.1	A <i>PERFORMANCE</i> DE UM CONTADOR-DENDEZEIRO .....	73
<b>5</b>	<b>RELAÇÃO ESCRITOR E PÚBLICO NAS NARRATIVAS ORAIS AFROBRASILEIRAS</b> .....	<b>77</b>
5.1	NO TERREIRO COM YEMONJÁ: UMA CONVERSA AO PÉ DA PORTA.....	85
<b>6</b>	<b>PALAVRA DOS DEUSES NA BOCA DOS HOMENS: POR UMA POÉTICA DO SAGRADO</b> .....	<b>88</b>
<b>7</b>	<b>SEMENTES DO CAROÇO DE DENDÊ</b> .....	<b>105</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>108</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA</b> .....	<b>113</b>
	<b>FONTES ORAIS</b> .....	<b>116</b>
	<b>APÊNDICES</b> .....	<b>117</b>
	Apêndice A – Entrevista com Mãe Beata de Yemonjá.....	118

<b>ANEXOS</b> .....	139
Anexo A – Fotos: entrevista com Mãe Beata de yemonjá – 23/08/2011 .....	140

## 1 APRESENTAÇÃO

Estudar as literaturas afrobrasileiras e seu repertório oral como herança de uma tradição africana faz com que transcendamos os aparatos teóricos e a experiência acadêmica, em alguns momentos reducionistas demais quando se trata de sujeitos produzindo arte com o pincel da voz. Inserir-se nos terrenos das poéticas orais atualizadas por contadores da palavra negra significa mover-se entre fronteiras, reconhecer os encontros, anseios, sonhos e lutas dessas vozes.

A leitura de contos afrobrasileiros nos convida para um mergulho no mundo dos mitos e fantasias que permeiam a mente humana, uma imersão nos espaços cadenciados pelo silêncio ou no ritmo que dança na língua daqueles que evocam a palavra sagrada. Significa, antes de tudo, abrir-se em si e para o mundo oral que convida a conhecer sabedorias seculares por meio de vozes ancestrais. Os desafios são lançados e as novidades são as pequenas descobertas de memórias e vozes encontradas pelo meio do caminho.

No trabalho, descortinam-se algumas surpresas como a capacidade poética de Mãe Beata de Yemonjá, autora que será aqui estudada, e que, assim como outros autores afrobrasileiros, se instala como uma trabalhadora da pena e do tinteiro, narradora da voz e da memória. Os trilhos deste percurso foram percorridos com a intenção de entender em que medida, publicações escritas por uma contadora tradicionalmente oral, se recheiam da poética própria da tradição oral africana e como ela é guiada na cultura contemporânea pela mídia escrita.

Sabemos que muitos autores afrobrasileiros se debruçaram para contar e escrever sobre a cultura afrobrasileira, os costumes e as crenças da tradição africana, como extensão. Alguns registram suas memórias em livro por meio de romances e poesias, como é o caso de Conceição Evaristo em *Ponciá Vicêncio* (2003), de Carolina Maria de Jesus com seu *Quarto de Despejo* (1993) ou dos vários escritores dos *Cadernos Negros*, que poetizam suas vivências de mundo, suas ausências e presenças na cultura oral afrobrasileira. Outros ainda recriam as memórias de seus ancestrais do ponto de vista do escritor-pesquisador, com destaque para a publicação de Gizêlda Melo do Nascimento, ao colher memórias dos descendentes de escravos em *Feitio de Viver* (2006).

Entretanto, também sabemos que ainda há aqueles que narram fatos corriqueiros sobre as crenças de suas comunidades, valendo-se do poder da

oralidade. Os narradores valem-se do poder instituído sobre eles, anciãos do grupo, para registrar a identidade local. Outros fazem da materialidade do livro um veio condutor daquilo que a memória e a tradição costumam fazer por meio da voz. Citamos como exemplo o contador Mestre Didi, com suas diversas publicações acerca da cultura oral nagô e de contos iorubanos na Bahia e, Mãe Beata de Yemonjá, ao marcar a sabedoria iorubana, adquirida por vozes ancestrais em obras como *Caroço de Dendê*, *As histórias que minha avó contava* e outras de cunho político-social, em razão de sua militância<sup>1</sup>.

Justamente debruçados sobre os contos de Mãe Beata de Yemonjá que defendemos, neste trabalho, a existência de uma poética da voz afrobrasileira. Nos textos narrados pela autora, encontramos a presença de elementos, palavras e costumes da tradição oral africana de vertente keto-nagô de língua iorubana<sup>2</sup>, indicando uma recriação poética das vozes ancestrais da tradição afrobrasileira.

Assim, na intenção de desvendar uma poética oral afrobrasileira em *Caroço de Dendê*, fomos a campo<sup>3</sup> em busca da voz que embasa esta pesquisa. As conversas com a autora ocorreram em duas visitas a Miguel Couto, bairro de Nova

---

<sup>1</sup> Mãe Beata de Yemonjá tem como nome civil Beatriz Moreira Costa e tem como orixás de cabeça (regentes) Exú, orixá da encruzilhada e da comunicação, e Yemanjá, rainha das águas, de onde origina o “nome de santo” atribuído à Beatriz. O termo “Yemonjá” refere-se a uma variação de seu orixá de cabeça, “Yemanjá”. No decorrer desta pesquisa, utilizaremos “Yemonjá” para nos referirmos à autora quando for necessário, justamente por ser este o nome escolhido por Beata para assinar suas obras. Após a iniciação no Candomblé, Yemonjá passou a lutar incessantemente contra as desigualdades sociais, tendo como principais armas sua voz e sua coragem. Destemida, como se intitula, é engajada em causas sociais em favor de políticas públicas para as minorias raciais ou sexuais. Membro do Movimento Negro Unificado (MNU) e líder atuante na defesa dos direitos da mulher, age em prol da igualdade e do reconhecimento entre homens e mulheres. Convidada para inúmeras palestras no Brasil e no exterior, defende os direitos humanos juntamente com Conselhos e ONGs respeitadas no cenário nacional, tais como CEDIM (Conselho Estadual do Direito da Mulher), Planeta Fêmea, IPEAFRO (Instituto de Pesquisa e Estudos Afrobrasileiros), dentre outros institutos importantes para a defesa da causa negra e feminina. Yemonjá também ajudou a criar a ONG IDEC (Instituto de Desenvolvimento Cultural) e é presidente de honra da Criola, na luta contra o preconceito, a homofobia e os direitos da mulher negra. Lançou, em 1997, o livro de contos *Caroço de Dendê*; em 2000 publicou *Tradição e religiosidade* e em 2004, outro livro de contos, intitulado *As histórias que minha avó contava*. Além das narrativas publicadas, Yemonjá conta também com a escritura de diversos livros de temática negra, sobre militância e atuação política, defesa e saúde da mulher, prefácios e artigos sobre a cultura afrobrasileira.

<sup>2</sup> O termo iorubano(a) é sinônimo de iorubá, no sentido de uma cultura que circula em torno dos costumes desta etnia africana. Aparece em escritos de Reginaldo Prandi, entre outros estudiosos da temática das religiões afrobrasileiras.

<sup>3</sup> As entrevistas foram concedidas em 04/08/2010, na sala da residência de Mãe Beata de Yemonjá, em Miguel Couto, bairro de Nova Iguaçu, cidade do Estado do Rio de Janeiro e, posteriormente em 22/08/2011, no mesmo local.

Iguaçu - RJ. Por conta de um problema com a gravação do primeiro encontro, foi preciso voltar ao Rio de Janeiro para novamente ter contato com a tradição que cerca a autora. Infelizmente a primeira gravação ficou comprometida, restando os minutos finais da conversa, mas na segunda tentativa<sup>4</sup>, pudemos compartilhar, em partes, da riqueza cultural e da poética oral de Yemonjá.

Os contos de Mãe Beata de Yemonjá nos revelam um universo de possibilidades que transitam entre a voz e a letra e entre a cultura iorubana e a afrobrasileira. Para melhor caminharmos por estas vias, entendemos por bem o uso de teorias tanto da oralidade quanto da escrita, além de teorias da literatura. Passeamos sobre estudos da religião e da recepção. O recorte traçado para o estudo conta com o suporte de estudiosos como Paul Zumthor (1993, 2000, 2005), Irene Machado (1995), Roland Barthes (1995), Marshall McLuhan(1972), Ruth Finnegan (2003), dentre muitos outros que encaram a dialética relação entre o mundo oral e o escrito. O conceito e as definições acerca da religião candomblecista na literatura afrobrasileira partem de pensamentos de Reginaldo Prandi (2001a, 2001b, 2003) e Roger Bastide (2001), dentre outros.

Enquadrar os textos de Yemonjá na “categoria” de literatura afrobrasileira, pode ser uma pretensão arriscada para os olhos de alguns ou necessária, para outros. Sobre os conceitos definidores de uma literatura afrobrasileira, versam uma série de teorias, haja vista que a própria noção de afrobrasilidade é um assunto bastante debatido nos meios acadêmicos.

O pesquisador Eduardo Assis Duarte (2011) considera a literatura afrobrasileira como um conceito em construção. Um campo de produção literária no Brasil que precisa ganhar maior coro no meio acadêmico, muito embora grandes progressos já foram conseguidos nos últimos tempos. Duarte (2011, p. 13) afirma que a escrita afrobrasileira implica na retomada das tradições culturais e religiosas que migraram da África para o Brasil por meio da oralidade na qual estava agregada um rico imaginário negro.

Caracterizar uma produção literária como afrobrasileira requer alguns indícios como, por exemplo, o uso da temática negra nos textos, momento em que o negro torna-se o tema principal da escritura. A literatura afrobrasileira pressupõe uma escrita elaborada por escritores afrodescendentes, que chamam

---

<sup>4</sup> A segunda conversa com Mãe Beata encontra-se na íntegra, no apêndice A.

para si esta condição e assumem um ponto de vista voltado para a história e cultura negra no Brasil. É o sujeito da enunciação que se quer negro, protagonista de seu discurso, como defende outro estudioso da área, Álvaro Hattnher.

A literatura negra se define, assim, na medida em que o(a) autor(a) negro(a) torna-se sujeito de seu próprio discurso. Deixa de ser personagem secundário, deixa de ser o “ele/ela” para ser protagonista, tornando-se o “eu” que tem a posse de suas falas. Mas a passagem do ser o “outro” na produção literária para um “eu” requer necessariamente a experiência histórica do ser negro (HATTNHER, 2009, p. 79-80).

A literatura negra indica ainda, a reapropriação de bens culturais e simbólicos pertencentes aos países africanos de origem dos negros diaspóricos e ao Brasil negro. Outros fatores podem ainda legitimar a produção literária afrobrasileira, tais como o componente lingüístico e as marcas discursivas voltadas para um vocabulário com signos africanos. Todos estes fatores chamam a atenção para a formação de um público leitor afrodescendente que se interessa pela temática a propósito de seu reconhecimento com os textos escritos.

Os itens citados acima inauguram uma estética particular na literatura afrobrasileira, que tem como pilares de sustentação, a maneira como o negro se relaciona, percebe o mundo ao seu redor e se vale da experiência do ser negro na História.

É válido pontuar que este trabalho não se propõe a instaurar qualquer verdade, mas sim algumas considerações a respeito da literatura oral afrobrasileira veiculada em livro. Para tanto, não se restringe aos muros das teorias acadêmicas, mas completa-se quando vai mais fundo na pesquisa de campo e adentra os terreiros de Candomblé. A experiência de contato com a autora em estudo, durante entrevista em seu ilê e também em sua residência, em Miguel Couto, nos ajudaram a refletir e completar esta pesquisa.

Nesta viagem em busca da poética oral, damos o ponta pé inicial com o capítulo introdutório, onde consta uma breve apresentação do trabalho. No segundo capítulo traçamos um panorama sobre as principais características das obras orais afrobrasileiras, em especial os contos de Mãe Beata de Yemonjá.

O terceiro capítulo, por sua vez, apresenta conceitos sobre tradição oral na África e no Brasil, convergências e divergências entre estas realidades e

apresenta algumas definições teóricas sobre a literatura oral da África nagô e a arte da oratura.

No quarto capítulo, dedicamo-nos, com olhar mais atento, à relação entre oralidade e escrita, aos processos de mudança e de interação de um meio para o outro e às realizações performáticas veiculadas tanto no meio oral quanto no escrito, bem como tentamos situar os processos de transcrição e transcrição de contos orais.

Já no quinto capítulo debruçamo-nos sobre as questões de autoria e público, as mudanças de meio, do oral para o letrado e as implicações deste fato na divulgação e recepção dos textos orais, antes atualizados na presença do público, numa interação entre contador e ouvinte, e, posteriormente, atualizados pelas leituras do interlocutor, à medida que lê e se envolve com os contos afrobrasileiros.

No sexto e último capítulo, a atenção recai sobre a religião como instrumento de construção poética, em que a cosmogonia afrobrasileira e a voz sagrada estão em constante órbita. Buscamos entender então, um pouco do Candomblé e seus fundamentos religiosos que irão convergir como tema de fundo para a contação de histórias de Yemonjá, além de ajudar a decifrar em que medida a voz sagrada se torna uma voz poética nos contos de *Caroço de Dendê*.

Em seguida, partimos para as considerações finais acerca do estudo realizado, articulando tradição oral e construção artística, poesia oral com escrita, autor e público e também a religião como instrumento do fazer poético-oral, ressaltando as habilidades e particularidades de cada item como agregador de uma poética da voz afrobrasileira enquanto elemento estético na construção da literatura afrobrasileira de Yemonjá.

Finalmente, a dissertação apresenta um apêndice contendo a entrevista com Mãe Beata de Yemonjá, realizada no Ilê Omi Oju Arô, na baixada fluminense, no ano de 2011. Seguido do apêndice consta também, em anexo, algumas fotos feitas com a autora no dia da visita e que também nos ajudam a entender um pouco da contadora de histórias que virou escritora e da escritora que não quer deixar de ser contadora.



## 2 ABRINDO OS CAMINHOS: NO TERREIRO DA POÉTICA ORAL AFROBRASILEIRA

Em boa parte das organizações sociais africanas, a palavra é considerada base fundadora para a constituição do indivíduo e propagação da cultura e dos costumes. Sendo a África um continente múltiplo em suas tradições orais, para efeitos de pesquisa, vamos fazer aqui um recorte temático sobre a oralidade nas culturas keto-nagôs, em específico a de origem iorubá<sup>5</sup>, assimiladas e recriadas no Brasil por meio da diáspora negra. Consideramos que, no caso brasileiro, as práticas de terreiro tenham bebido da tradição nagocêntrica, como elemento principal de formação para dar origem às crenças religiosas afrobrasileiras, dentre elas, o candomblé de keto, conforme aponta Reginaldo Prandi (2001a).

Por sua vez, o Candomblé como instituição religiosa brasileira é conhecido como a religião dos orixás, formada e sincretizada na Bahia, no século XIX, por meio das tradições iorubás com influência de grupos jejes e outros grupos étnicos. Enquanto religião, o candomblé condensou aspectos de uma tradição oral africana nos terreiros e casas religiosas onde a oralidade foi a mola mestra de divulgação e manutenção da cultura iorubana.

O processo de assimilação da cultura iorubana no Brasil se deu por conta da diáspora negra, passo inicial para o processo de “transculturização” ou transformação cultural vivido pelos africanos, o que, a rigor,

implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la conseguinte creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación* (ORTIZ *apud* RAMA, s/d, p. 33)

Uma vez aportadas no Brasil, as culturas africanas receberam influência de outras culturas em contato, apesar de algumas resistirem mais ao impacto externo e manterem-se arraigadas a alguns costumes nativos da África. O resultado desta mistura foi uma sociedade multicultural e híbrida representada pela língua, comida, vestimentas, religião e práticas particularmente afrobrasileiras.

---

<sup>5</sup> Este recorte ocorreu devido à ascendência de Mãe Beata de Yemonjá ser originária da cultura iorubá, mais especificamente de Tapa, na Nigéria, local onde seu bisavô foi capturado a laço antes de ser enviado ao Brasil. Isto explica a referência cultural de seus costumes, explicitado em suas narrativas e práticas rituais como sendo de origem iorubá.

Na visão de Ana Beatriz Gonçalves, no caso das diásporas, ocorre uma inserção do indivíduo em deslocamento com a cultura de destino, transformando-o em um híbrido. Vinculado à cultura original, o sujeito diaspórico assimila a cultura atual, envolvendo-se em um processo de tradução ou de reelaboração cultural e, por consequência, identitária, sempre em negociação com as culturas de contato. Assim sendo, na contramão do discurso etnocêntrico, “a consciência da condição diaspórica questiona toda e qualquer forma de pertencimento, porque é “um produto de culturas e histórias em colisão e diálogo” (GONÇALVES, 2009, p. 56).

No que diz respeito à inserção da religiosidade africana, notamos que, no Brasil, os candomblés<sup>6</sup> foram um dos principais responsáveis por preservarem a cultura e tradição oral africana como forma de resistência dos costumes trazidos de várias regiões da África. Este fato proporcionou o surgimento de uma terceira cultura, produto da mistura africana e brasileira ou, como conhecemos, a cultura afrobrasileira. Por manterem ainda viva a tradição oral é que buscamos nas obras afrobrasileiras de vertente candomblecista marcas de uma poética oral que ali se constrói, seja por referência às histórias contadas na comunidade, seja pelos ritos, músicas e celebrações que embasam as crenças afrobrasileiras.

No que diz respeito aos estudos sobre as manifestações orais no Brasil, pode-se dizer que contaram com a assertiva de vários pesquisadores do folclore e da cultura popular brasileira, principalmente no começo do século XX. Sobre as pesquisas da tradição oral, cabem destacar expoentes da ordem de Luís da Câmara Cascudo (*Contos Tradicionais do Brasil*), Sílvio Romero (*Contos Populares do Brasil*) e Mário de Andrade com suas pesquisas e incursões Brasil afora na tentativa de encontrar a verdadeira língua e identidade nacionais por meio do folclore, além de outros que pretendiam desvendar as histórias contadas nos lugarejos onde a cultura oral tradicional fora preservada.

Partindo daí, é no entorno desta veia de criação verbal que este trabalho circula e se estrutura. Dessa forma, consideramos a oralidade uma representação da voz na sociedade ou uma expressão ideológica que revela

---

<sup>6</sup> Adotamos o uso de duas grafias para a palavra Candomblé. Ao utilizarmos o termo com letra maiúscula nos referimos à instituição religiosa que crê nos orixás. Já o uso da palavra com letra minúscula indica as casas de candomblé espalhadas pelo Brasil, enquanto espaço para a prática sagrada.

identidades, valores, conflitos internos e sociais enquanto discurso estabelecido, além de embasar as relações de poder entre grupos.

Na medida em que a oralidade adquire contornos de uma arte que representa a tradição de um grupo, tem-se nesta construção uma poética que pode significar para além do verbo. Além de comunicar para o plano da razão, comunica para o plano dos sentidos, provoca sensações, emoções e sentimentos e é, a partir de então, que a faculdade vocal encontra o caráter estético de sua criação. Estas propriedades sensoriais das poéticas orais podem se aliar com a representação etnográfica de um coletivo, cuja noção de identidade com o grupo, o reconhecimento e a maneira de encarar o mundo, por sua vez, assentam-se na função poética e ética da voz, como assevera Yemonjá:

O *Caroço de Dendê* é um livro que ele tem assim um cunho de... de... nada ficar “por quê”, [...] nada tem o valor se não foi permitido muitas vezes pelo outro, esses valores é passado aí, nós nunca devemos ultrapassar... você pode ser minha amiga ou minha omorixá, minha filha de santo, mais não é porque você é minha filha de santo que você é minha escrava, que eu tenho de dizê: - “Me dê essa bolsa!”. [...] a ética também faz parte da doutrina religiosa de qualquer um, a ética e a ótica, o que é a ética? A ética é aquilo que você pratica e ótica é pra ver como vai praticar a ética. (ENTREVISTA: Mãe Beata de Yemonjá, Miguel Couto, 2011).

Sobre a função poética das vozes de terreiros, assenta-se a noção de identidade e pertencimento à família de santo, como veremos adiante. O belo adquire contornos de uma arte oral que transcende a *poiesis* e avança sobre a capacidade de reinventar histórias ouvidas dos antepassados sobre a cultura e a mítica do povo de santo. As pesquisas sobre oralidade na contemporaneidade, no entanto, têm encontrado outra importante veia de circulação da poética oral, no caso o meio escrito, responsável por “transportar” esta poética para públicos diversificados, como é o caso das narrativas de Mãe Beata de Yemonjá e de outros narradores que fazem dos aportes midiáticos como o livro, outro espaço de representação.

Ao tratarmos, então, de uma literatura oral afrobrasileira, precisamos estar de olhos atentos para as capacidades que o texto oral adquire no momento de sua criação. Desse modo “para entender a função da literatura oral, é preciso não perder de vista sua integridade estética” (CANDIDO, 2000, p. 40). Em paralelo a este ponto de vista, é preciso, antes de qualquer incursão acadêmica, despir nossos

olhares de preconceito sobre as narrativas orais e sua capacidade de criação artística. Precisamos fugir da limitação classificatória a que fomos ensinados nos moldes ocidentais e propor, a partir de então, outras formas de ler a diversidade poética da voz instalada no livro. Dispomo-nos então, a desler o texto.

A base para estes pensamentos é justamente o entendimento da tradição cultural afrobrasileira, que encontra na oralidade mais que um mero condutor de seus costumes. Para a cultura nagô, a voz é considerada como uma prática dinâmica, um repertório vivo e movente, capaz de reinventar-se no pequeno espaço de “boca a ouvido”, como será discutido no terceiro capítulo. A pesquisadora Ana Tettamanzy ilustra a condição criativa dos narradores orais, onde residem

a intencionalidade estética e a originalidade, pressupostos da ideia do indivíduo criador consciente de sua linguagem. No entanto, é sabido que os narradores orais investem na recriação e possuem imaginação criativa, o que evita o rótulo de meros reprodutores de uma tradição (TETTAMANZY, 2011, p. 123).

No caso das histórias orais africanas e afrobrasileiras, o fazer poético é a prova de que seus narradores não são meros reprodutores de uma tradição, mas (re) criadores. Construídas com arquétipos próprios da cultura e religião candomblecista estas narrativas ratificam o direcionamento social que os textos orais ocupam no cenário de suas realidades sócio-culturais ao formar identidades de terreiro. Esta lógica social estabelecida pelas narrativas pode ser corroborada pelo pensamento de Antonio Candido sobre a função das literaturas orais em que “a autonomia do autor é menos acentuada, enquanto é mais nítido o papel exercido pela obra na organização da sociedade” (CANDIDO, 2000, p. 40).

A voz do contador encontra-se com sua capacidade criativa e estética à medida que admite a existência de vozes secundárias e ancestrais, embutidas na escrita e que anseiam recuperar seu espaço por meio da prosa narrativa, recheada de provérbios, lendas, mitos e fábulas. Em razão disso, consideramos que uma narrativa oral, além de entreter o ouvinte, possa ser utilitária e revele preceitos e morais sociais, seja por conselhos, provérbios ou ensinamentos de vida. No caso específico dos provérbios encontrados em narrativas afrobrasileiras a indicar sabedoria e aconselhamento, podemos dizer que “são as missivas legadas à posteridade pelos ancestrais. Existe uma infinidade deles” (BÂ, 2010, p. 183).

Na perspectiva das histórias narradas por Yemonjá, há, segundo a visão de Laura Padilha (2007), a permanência de uma voz dita “griotizada”. Uma voz que grita do tempo-espaço ancestral por meio de técnicas de construção textual cujos modelos são oriundos da oralidade africana. Em *Caroço de Dendê*, a contadora também participa e interage com as personagens, revivendo a prática de contação de histórias, muitas vezes perdida nas vivências cotidianas e nos moldes modernos da literatura ocidentalizada. Para Walter Benjamin (1994, p. 198), “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”.

No caso de Mãe Beata de Yemonjá, a alcunha de narradora oral se justifica pela praticidade com que aconselha e expõe valores morais e éticos nas histórias que revela em sua coletânea. A sabedoria ancestral de Yemonjá é defendida pelo próprio Benjamin, como uma das características dos verdadeiros narradores, enquanto a narrativa produzida por eles apresenta sempre uma dimensão utilitária, de maneira que essa utilidade possa se basear “seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1994, p. 200). Assim como Yemonjá, o narrador de Benjamin retira de suas próprias experiências aquilo que narra e também usa as experiências de terceiros para incorporar às histórias.

Narradora de inúmeras histórias experienciadas na infância e durante a vida nos terreiros, Mãe Beata se apegava aos símbolos iorubanos para tecer sua teia narrativa e vai, aos poucos, com a dificuldade daqueles que estudaram muito pouco, escrevendo os contos.

Após as considerações de Walter Benjamin sobre as características do legítimo narrador, é importante abrir aqui um parêntese para comentarmos acerca das demais publicações de Mãe Beata. Embora nosso enfoque seja a obra *Caroço de Dendê* não podemos esquecer de mencionar, a título de curiosidade e complementação bibliográfica, a maestria poética com que Yemonjá cria o livro *As histórias que minha avó contava*, que segue o mesmo perfil editorial e temático de *Caroço de Dendê*. A primeira obra, publicada pela editora Pallas<sup>7</sup> já está entrando em sua terceira edição. Já a segunda obra, por sua vez, foi lançada pela editora

---

<sup>7</sup> A editora Pallas é uma empresa de Niterói, Rio de Janeiro e é bastante engajada com escritores negros e obras de temática afrobrasileira.

Terceira Margem, muito embora seja pouco divulgado em razão de alguns problemas editoriais. Além destes, há outros livros sobre narrativas orais baseadas em sua memória, que a autora está em vias de lançar.

As palavras da própria autora, durante nossas conversas, nos indicam o espaço da autoria e da contação de história por onde ela circula: “Mas eu tenho muitos livros feitos, eu tenho livro que é com outros intelectuais, que eu não me julgo uma intelectual, o pessoal foi que criou, botou essa intelectualidade em cima de mim. [...] Eu me considero uma contadora de histórias” (ENTREVISTA: Mãe Beata de Yemonjá, Miguel Couto, 2011).

Uma contadora de histórias ciente de seu espaço de autoria e de seu papel enquanto ialorixá, dona da palavra em sua comunidade de santo, que tem no livro não apenas uma reprodução de histórias ouvidas, vividas e imaginadas, mas também um projeto poético-ideológico que procede a intencionalidade estética da relação entre narrador e objeto narrado.

No tocante à estrutura das histórias afrobrasileiras e o modo de narrar de contadores orais como Yemonjá, Hampaté Bâ indica algumas classificações com formas mais ou menos definidas e também assevera sobre a autonomia discursiva do narrador diante do público:

As fichas imateriais do catálogo da tradição oral são máximas, provérbios, contos, lendas, mitos, etc., que constituem quer um esboço a ser desenvolvido, quer um ponto de partida para narrativas didáticas antigas ou improvisadas. Os contos, por exemplo, e especialmente os de iniciação, possuem uma trama básica invariável, a qual, no entanto, o narrador pode acrescentar floreios, desenvolvimentos ou ensinamentos adequados à compreensão de seus ouvintes. O mesmo ocorre com os mitos, que são condensados em uma forma sintética que o iniciado pode sempre desenvolver ou aprofundar para seus alunos (BÂ, 2010, p. 209).

É importante considerar, no que diz respeito à constituição do sujeito que embasa a narração e a constituição das personagens de *Caroço de Dendê*, que o *ethos* do pensamento afrobrasileiro é marcado pelo princípio da força vital nagocêntrica, conforme defendem Reginaldo Prandi (2003) e Laura Padilha (2007). Esta força representa o equilíbrio do meio e da natureza no balanço do mundo real e espiritual, de maneira que ambos, *ethos* e religião se complementam e se materializam através do segredo iniciático, tomando forma por meio da criação

poética oral. O conto “Okó” de Yemonjá, referenda o cerne do pensamento candomblecista no que diz respeito à formação religiosa:

Quando o mundo foi criado, ainda não existia nada plantado. Aqui morava um homem que nada fazia. Este homem se chamava Oko, o nome que ele tinha recebido do grande criador. Um dia, Olorum chamou este velho e lhe disse:

- Olha, eu criei o mundo, porém, faltam plantações, e eu não sei como fazê-las, como plantar. Você vai ser incumbido desta tarefa. [...]

Quando Olorum lhe deu esta empreitada, ele logo se lembrou do molequinho. [...]

No outro dia, quando Oko voltou, o molequinho estava com o fogo aceso e com vários pedaços daquela pedra no fogo. Quando o moleque fez aquele fogo, ele fez também um sinal saindo de dentro do fogo. No que as tais pedras iam se derretendo iam escorrendo e o menino ia formando lâminas. Assim foi criado o ferro. E sabe quem era esse molequinho? Era Ogum, o criador de ferro. [...] (YEMONJÁ, 2008, p. 115-117).

Por se colocar em um espaço letrado, a contadora Mãe Beata de Yemonjá transborda as faces da oralidade primária, que na tradição oral é contada na presença do interlocutor, e insere sua contação de histórias no meio literário, cujo contato com o público é indireto, via livro. As incursões sobre esta voz autoral nos colocaram duas vezes em contato com a contadora, em sua residência em Nova Iguaçu, no Rio de Janeiro. Nas conversas pudemos entender os principais aspectos de suas narrativas e os motivos para o registro escrito de práticas tradicionalmente orais, tentando, desta maneira, decifrar um pouco do que há por trás das intenções literárias desta escritora.

Ao ouvir os fatos de vida, memórias e relatos que justificassem o nascimento de livros que cristalizam sua voz, chegamos ao cerne de nossas indagações sobre o processo editorial dos contos de Yemonjá: notamos a vontade da autora em registrar suas memórias para além das bordas de sua comunidade narrativa, bem como a ânsia editorial por revelar narradores contemporâneos da voz, frutos da tradição oral. O desejo de editoras como a Pallas e outras que trabalham com os temas das minorias, vai ao encontro de uma tendência mercadológica de alcançar novos leitores com perfis diferenciados e voltados para a temática negra. O mercado editorial segue as tendências de valorização da cultura afrobrasileira, principalmente no momento da criação de importantes leis no Brasil,

voltadas para o público afrobrasileiro, como a lei 10.639/03, de valorização e resgate da cultura negra no país.

Assim, podemos dizer que a vontade em encontrar “*griots*” ou vozes afrobrasileiras, construtoras de uma arte poético-oral em pleno século XXI, e que se encontram alojados na periferia do cânone ocidental, foi o motivo principal para irmos à busca de Mãe Beata de Yemonjá que ainda mantém suas raízes orais em seu cotidiano e em sua religião.

Como recorte temático, notamos que os contos de Yemonjá marcam elementos da cultura iorubana e nas práticas de santo, por meio de aspectos linguísticos e semânticos pertencentes à tradição keto-nagô, como na narrativa “A pena de Ekodidé<sup>8</sup>”:

- Olhe, amanhã é dia dos compradores virem. Eles vêm trazendo um príncipe para ele mesmo escolher uma mulher. Tem aqui ossum, waji, obi e ekodidé. Você come o obi e o resto passa no corpo. A pena de ekodidé você coloca na testa como enfeite (YEMONJÁ, 2008, p. 43).

Yemonjá, assim como outros narradores de memórias afrobrasileiras, comunica-se atualmente por mídias e recursos diferentes, que vão além da comunicação oral. Narradores que representam sua realidade dupla, uma vez que estes meios atuais de divulgação podem indicar sua mestiçagem, como um aspecto da hibridez das culturas em deslocamento. Esta mestiçagem se faz seja por meio de sua psiquê letrada, de sujeito alfabetizado, seja por outra basicamente oral e milenar, tendo cada uma delas seus códigos culturais e de pensamento particulares.

Ocorre, nesse entremeio, um reconhecimento das identidades atuais com a cultura matricial nagocêntrica. Há um retorno às origens, promovido por meio da manutenção dos costumes e crenças veiculados e vividos pela voz autoral. Para Frederico Fernandes, o propósito destas narrativas etnográficas se justifica, pois “estas manifestações poéticas orais, ao incitarem códigos e valores coletivos ou ao julgarem as ações individuais, visam interferir diretamente no *modus vivendi* do grupo social” (FERNANDES, 2006, p. 51).

---

<sup>8</sup> Ekodidé é uma pena vermelha, extraída da cauda de uma espécie de papagaio pertencente a algumas regiões da África, como nas etnias iorubás. Pode também ser chamado de papagaio do Gabão ou papagaio cinzento.



Nesse sentido, as narrativas beatianas<sup>9</sup> tornam-se uma forma de intercambiar experiências orais e transmitir aos mais novos e aos não iniciados parte de uma cultura africana e afrobrasileira que tem se diluído. As histórias de Mãe Beata merecem destaque no cenário das produções orais, principalmente por ser a autora uma importante guardiã da palavra sagrada da tradição oral afrobrasileira. Os costumes do Candomblé aparecem de forma viva e atuante nos contos de Mãe Beata de Yemonjá. A cada história narrada, ela atualiza e ensina sobre os costumes de sua família de santo, uma das funções enquanto sacerdotisa da palavra ancestral, como mostra o trecho de “O orgulho de Obi”.

Obi era muito pobre. Um dia, Exu o visitou em sua casa e viu como ele morava em total penúria. Exu se compadeceu do mesmo e lhe disse:

- Olha, Obi, eu vou ter com Orumilá e vou perguntar a ele como eu posso lhe ajudar.

Obi ficou todo contente e disse a Exu:

- Eu vou lhe agradecer pelo resto da vida. Você vai ver.

Dito isto, Exu saiu. Dois dias depois, voltou com um ebó para Obi fazer. Obi fez o ebó e ficou rico, mas nunca procurou Exu para agradecer. [...]

Oruminá lhe disse:

- Pela tua ingratidão e orgulho, de hoje em diante não haverá sacrifício na nossa religião, nem oferenda aos nossos deuses em que você não esteja incluído. Tu serás partido em quatro partes, rolarás na lama e serás posto na cabeça do mais vil ser do aiyê. Sem contar que, quando Exu comer, tu terás que fazer parte do banquete dele. E ainda terá que responder se ele está satisfeito. Logo você veja, Obi, o orgulho não vale nada, a humildade, sim (YEMONJÁ, 2008, p. 101-102).

Yemonjá revela a cultura oral iorubana, ao tratar de uma diversidade de manifestações e contextos desta tradição. Sua fala liga fragmentos de uma vida de terreiro a fatos passados, vividos por familiares, amigos, conhecidos e por ela mesma. Aos contos, “juntam-se histórias escritas em cadernos e folhas de papel amareladas pelo tempo, gravadas em fotos de casamentos, nascimentos e festas de candomblé, acumuladas ao longo dos anos”. (Cardoso, 2008, p. 12). Entretanto, Yemonjá estabelece um diálogo secreto consigo mesma, antes de criar as histórias, seja de forma falada ou escrita, e é neste ponto que reside a ficcionalização das histórias, como diz Hampaté Bâ (2010, p. 168): “Antes de escrever um relato, o

---

<sup>9</sup> Beatianas é um termo de criação própria e livre para se referir às histórias de Mãe Beata de Yemonjá.

homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso de experiência, tal como ele mesmo os narra”. A premissa de Bâ se exemplifica na passagem do conto “Mais uma história com Xangô e o quiabo”: “É como eu disse no começo: ‘Todo caso é um caso’. Esse me foi contado pelas minhas mais velhas [...]” (YEMONJÁ, 2008, p. 108)

Ao considerarmos *Caroço de Dendê* como a “ponta do novelo” que guia nossos estudos, percebemos que a autora reproduz a fala, o aprendizado e o conhecimento ancestrais no momento da escrita. Revela práticas, crenças e rituais do cotidiano de seu terreiro, na intenção de ensinar e divulgar a cultura de santo. Na obra é feita uma atualização dos contos da tradição nagô, assentada sobre a mitologia e culto dos orixás, o que, para o grupo de Yemonjá, pode ser tanto uma volta às origens como um novo aprendizado por meio da voz autoral.

Indicar a origem dos mitos presentes em *Caroço de Dendê* requer cuidado e uma pesquisa mais densa na história das populações e dos mitos iorubanos da África subsaariana, incluindo até uma possível pesquisa de campo, o que abriria uma demanda para futuros projetos. A gênese dos contos beatianos, no entanto, é dada de acordo com aquilo que a tradição oral se encarregou de criar e misturar no decorrer dos séculos, tanto no território iorubá africano, quanto nos países da diáspora negra. As narrativas são produto de mais de quatro séculos de cultura oral iorubana no Brasil candomblecista e deve ter circulado sob versões variadas nos terreiros brasileiros.

É difícil e arriscado afirmar com precisão em qual localidade surgiram os mitos e provérbios publicados nos contos de Yemonjá, se na África nagô ou se no Brasil. Muitos estão presentes tanto aqui quanto no território africano. Há lendas iorubanas que existem na África nagô, mas não existem no imaginário afrobrasileiro e vice-versa.

As variantes para os mitos relatados por Yemonjá podem ser ouvidas em diversos terreiros Brasil afora ou ainda serem lidas nos livros de pesquisadores e etnógrafos já citados como Reginaldo Prandi, Pierre Verger, Roger Bastide, dentre muitos outros que se enveredaram na pesquisa etnológica dos causos de terreiro. Prandi alerta para a possibilidade de incorrerem em erro ao tentarmos encontrar a origem dos contos africanos:

[...] é difícil atestar a procedência de um mito, isto é, onde teria ele sido criado, se na África ou na América, e, quando se trata de um daqueles colhidos há muito tempo na África e depois reencontrado na América, é temerário afirmar qualquer coisa sobre o modo como veio a se reproduzir aqui, o mesmo ocorrendo quando se dá o caminho inverso (PRANDI, 2001b, p. 33).

Entretanto, como forma de verificarmos as versões ou possível origem dos mitos relatados em *Caroço de Dendê*, utilizamos a obra *Mitologia dos Orixás*, do próprio Reginaldo Prandi (2001b). Encontramos algumas histórias que podem ter servido de base para a tradição oral e mitológica de Yemonjá. Há contos inéditos relatados por Prandi, que foram recolhidos em pesquisas de campo pelos terreiros de candomblé, e há aqueles que foram recontados pelo autor com base nas coletâneas de outros etnógrafos. Algumas narrativas aproximam-se tanto na temática quanto nas personagens àqueles que Yemonjá narra ao leitor de sua obra. Histórias que revelam as façanhas de Exú no mundo natural e sobrenatural, do poder de Xangô e das lutas travadas por este orixá para defender sua majestade, além de outros mitos que permeiam o imaginário candomblecista e se repetem nas coletâneas de contos afrobrasileiros.

No caso de *Caroço de Dendê*, têm-se uma reunião de quarenta e três contos que não revelam apenas mitos religiosos como também figuras ancestrais, divindades nagôs e animais revestidos por práticas humanas. Há uma imbricada mistura de pessoas, animais, elementos da natureza, vivos e mortos, como nos contos *Iyá Mi*, a mãe ancestral (YEMONJÁ, 2008, p. 41), que também revela, juntamente com outros contos, o papel da ancestralidade para a cultura iorubá. Reflexo das histórias contadas por seus antepassados para ilustrar a vida na aldeia de Tapa, seguida pelo trânsito do Atlântico afora e depois vivida no período escravista, nas senzalas e mocambos do Brasil negreiro, como na história de “Tomazia” (YEMONJÁ, 2008, p. 57).

Os contos também figuram como resultado de toda sua vida de filha e mãe de santo e foram elaborados por Yemonjá a partir de suas vivências, seus contatos e práticas de candomblé, como em “A rainha mãe e o príncipe lagarto” (YEMONJÁ, 2008, p. 45) ou ainda em “Oxé, o ajudante das mulheres que queriam parir” (YEMONJÁ, 2008, p. 109). A mística religiosa e sincretizada do candomblé com o cristianismo também fica evidente em histórias como “A saia de taco” (YEMONJÁ, 2008, p. 35)

De caráter efabulativo, as narrativas beatianas apresentam desfechos rápidos e despertam para uma ideia de moral da história, tal qual os contos dos irmãos Grimm, nos moldes do aparato narrativo ocidental, a exemplo de “A mulher que sabia demais” (YEMONJÁ, 2008, p. 53). Na obra, encontramos algumas passagens que demonstram estas premissas, como na história “O mealheiro”:

Existia uma mulher, descendente de africanos, que era gêmea. Por isso ela tinha grande devoção com os Ibêjis<sup>10</sup>. Todo ano ela guardava dinheiro num mealheiro de madeira para um grande caruru de Ibêjis. Vocês sabem o que é um mealheiro? É uma caixa toda fechada, com um talho em cima, onde só passa uma moeda. Essa mulher era casada com um homem chamado Obasseju, e ela se chamava Familaká. Um dia ela sonhou com os Ibêjis, que lhe diziam:

- Olha Familaká, você, este ano, não tem dinheiro para nós, pois seu marido abriu o mealheiro, tirou o dinheiro e lá botou pedaços de ferro e dinheiro sem valor.

Ele bebia muito e era viciado em jogos de cartas. Ela aí foi ver e balançou o mealheiro para ver como estava. O que fez ela? Chegou ao marido e disse:

- Eu tive um sonho que você tirou o dinheiro do mealheiro dos Ibêjis.

Ele arregalou os olhos e disse:

- Olha, me perdoa. Tirei mesmo, abri o fundo depois botei prego lá dentro. Só tem pedra e dinheiro sem valor.

Neste ano, o caruru foi menor por causa da irresponsabilidade deste homem (YEMONJÁ, 2008, p. 59).

Nos contos beatianos, encontramos o tom de aconselhamento, provocado pelos provérbios e morais das histórias. No entanto, se mergulharmos Brasil adentro, encontraremos muitas destas narrativas presentes no imaginário popular, como crenças e superstições que ouvíamos de nossos avós quando crianças. As histórias podem ser encontradas em várias cirandas populares e representam vozes de outros narradores anônimos, como debate Benjamin (1994), assimilados por Yemonjá enquanto ouvia, vivia e aprendia sobre os fatos narrados durante a trajetória de vida.

A leitura dos “causos” de Caroço de Dendê convida o leitor para uma volta ao passado, remexendo o velho baú de memórias de nossos antepassados, revirando nossa história cultural por meio de acontecimentos que, durante séculos,

---

<sup>10</sup> Ibêjis são entidades gêmeas, também conhecidos nos candomblés por Erês e associados ao princípio da dualidade. Sincretizado na cultura afrobrasileira, principalmente umbandista, como São Cosme e Damião. É a divindade da brincadeira, ligada à infância.

foram sendo conhecidos somente no “boca a boca”. A memória recompõe o real vivido e, por meio da escrita, promove uma festa da palavra oral marginal.

De acordo com o pensamento de Laura Padilha, em “Entre voz e Letra”, os contos de Yemonjá são, assim como os de outros narradores orais, resultado de uma hibridação no plano total. A narrativa é composta, metaforicamente, por duas narradoras: aquela que se formou em meio a contação de histórias no “universo” da tradição oral e aquela que representa a outra face de Yemonjá, ou seja, a narradora criada nos moldes da cultura escrita. Os contos se valem, segundo Padilha

de vários procedimentos narrativos que vão desde a criação de dois narradores – um da letra e outro da voz – passa necessariamente pelo bilingüismo, opõe racionalismo e pensamento mágico e atinge, ao fim e ao cabo, um hibridismo ficcional dos mais instigantes (PADILHA, 2007, p. 102).

Yemonjá e seus contos são um híbrido de branco e negro, de Candomblé e cristianismo, de mulher e mãe, África e Brasil, voz e letra. Buscam uma intersecção plena entre estes pontos e, portanto, ficam sempre na corda bamba, no entrelugar e representam a mestiçagem própria do sujeito brasileiro, em sua maioria, híbrido.

No que tange à diegese, propriamente dita, a narradora se coloca como uma contadora-autora, como defende Sônia Queiroz (2004) em suas incursões sobre as poéticas orais em meio letrado. Em alguns momentos, Yemonjá enquadra-se como narradora-personagem ao mergulhar na história e com ela se deleitar, seja pelo desfecho, seja pela moral que imprime na tentativa de revelar valores. Em alguns contos, são aplicados provérbios da cultura brasileira, como o conhecido “em boca fechada não entra mosca”, juntamente com os ensinamentos da crença afrobrasileira, que ajudam a constituir a síntese narrativa e sedimentar a sabedoria da contadora, como no conto “Iyá Inâ”:

Você se lembra do segredo que eu te confiei? Pois é, você não guardou! Agora, toda vez que você falar vai botar fogo pela boca, e todos os seus filhos vão ter um olho só, na testa – respondeu Exu. E assim foi a desventura de Iyá Inâ por não saber guardar segredo. Até hoje quando ela fala bota fogo pela boca. Todos deviam seguir esse ditado: boca fechada não entra mosca (YEMONJÁ, 2008, p. 104).

Em suas criações, as relações familiares também aparecem como um elemento simbólico e formador da vida em comunidade. Assim, é possível notar grande apelo ao eixo estrutural formado pela família como a relação entre marido e esposa, pai e filho, neto e avô, entre outras. A recorrência temática familiar pode significar uma referência à relação de ancianidade ou mesmo de dominação entre esses pares, ou seja, nas histórias analisadas, o sujeito mais velho é o responsável pela família por ser, automaticamente, mais sábio e assim devendo ser respeitado, como na história “O colhedor de frutas” (Yemonjá, 2008, p. 67), cujo enredo revela a sabedoria da “Tia” africana, grafada com letra maiúscula para ilustrar a importância dos mais velhos para a cultura iorubá. A respeitada senhora é chamada por um colhedor de folhas para um aconselhamento, pois o homem não estava mais encontrando as ervas que precisava dentro da mata, espaço onde sempre lhe acontecia algo ruim. Ao consultar a velha sábia, o homem descobriu que o dono dos matos não estava gostando de sua atitude grosseria em retirar as ervas sem pedir permissão. A “Tia” africana lhe ensinou a pedir licença a Ossâim, o dono das matas. Com os conselhos da “Tia”, o colhedor de folhas aprendeu, finalmente, a levar oferendas para Ossâim, a pedir permissão para entrar na mata e não invadir mais o espaço da natureza, que para a cultura iorubana possui vida e deve ser respeitada.

A cadeia simbólica estabelecida pela contadora no momento da escritura se sustenta em um jogo articulador e inter-relacional que se dá entre narradora, costumes, histórias de povo de santo (base da teia narrativa) e leitor-ouvinte, o outro, a quem se deseja alcançar. Assim, como nos missossos estudados por Laura Padilha (2007, p. 45), a estrutura narrativa de *Caroço de Dendê* também conta com histórias lineares em um discurso de tempo-espaço breve, proporcionando ao leitor um desfecho rápido e direto, o que pode fazer dessa leitura um “ato gozoso”, valendo-se de uma expressão da própria Padilha.

As personagens criadas pela autora vão desde seres humanos e “reais” a seres mitológicos e sobrenaturais, passando pelo animismo próprio do Candomblé, que, nas narrativas, ganham caráter de fábulas e mitos, além dos provérbios empregados, como dito anteriormente. O jogo narrativo propõe não apenas histórias isoladas umas das outras, mas indica contos que se justapõem e se complementam, criando uma espécie de efeito espelho, em que um conto pode refletir ou continuar o outro.

Há, especialmente no contexto de fundo animista, histórias de corujas que representam mães ancestrais (YEMONJÁ, 2008, p. 89), do cágado fofoqueiro e malandro (YEMONJÁ, 2008, p. 87-88), de macacos e papagaios espertos, além de outros bichos que falam e se humanizam por meio de atitudes e emoções. O contrário também ocorre e a animização de seres humanos, por sua vez, dá corpo às narrativas, como o caso do menino com cara de gente e corpo de lagarto. Nesta história, Yemonjá retrata duas irmãs, uma boa e outra má. Ambas casaram-se, mas apenas a irmã boa teve filhos. A irmã má, com inveja, fez um pacto com o anjo do mal para ter um filho. A criança nasceu com corpo de gente e cara de lagarto. Ele vivia escondido no quarto e quando tomou idade de se casar, matava todas as pretendentes que apareciam em seu quarto, tendo como álibi sua mãe malvada. Isso aconteceu até quando Iyá Omi apareceu a uma bondosa jovem e lhe deu um encanto para quebrar a maldição do rapaz e casar-se com ele. O plano funcionou, a moça destruiu a maldição com a ajuda da mãe das águas e foi feliz para sempre com o jovem rapaz. (YEMONJÁ, 2008, p. 45)

Com textos pouco descritivos, a contadora atualiza traços gerais de seus objetos históricos e, mesmo nas tramas protagonizadas por animais, preocupa-se em evidenciar o aspecto humano das personagens e suas ações. No caso do conto animista, Frederico Fernandes (2002, p. 48) postula que estas sejam uma espécie de fábula e “concentram-se mais em evidenciar a moralidade e procura transmitir uma lição de vida. Está sobreposto a ele um tom humorístico que, embora ameno, desmascara situações do cotidiano”. À moda das fábulas européias, Yemonjá utiliza-se de contextos animistas na intenção de moralizar e ensinar para o leitor os valores dos terreiros de candomblé, de maneira lúdica como o exemplo da história “A fofoca do cágado”

O Cágado sempre foi muito fofoqueiro. Dizem que ele tinha costume de entrar na casa dos outros bichos para depois contar tudo o que via. Um dia, ele foi pé ante pé, entrou na casa do Coelho e ficou quieto em um canto, com o pescoço encolhido na carapaça. Quando o Coelho viu o Cágado, saiu chutando o mesmo pela porta da rua. A casa era em uma pirambeira e lá embaixo havia um rio. O Cágado se espatifou lá embaixo, pois neste rio existiam muitas pedras. Neste momento, Yemanjá, ouvindo aquele tombo, correu, pegou o mesmo e emendou todos os seus pedaços. Ela lhe disse:

- Olhe, meu filho, de hoje em diante você fique sabendo que a casa alheia é sagrada. Que isto lhe sirva de exemplo. O falador sempre coisa ruim lhe acontece, e o dente do falador sempre morde a sua língua (YEMONJÁ, 2008, p. 85).

Os contos do livro apresentam uma estrutura, como anteriormente dito, simples, o que significa que podem ser contados por qualquer indivíduo que se dispor à arte e ao gosto de narrar e que possua conhecimentos mínimos sobre a tradição oral afrobrasileira. Esta capacidade de reprodução anônima e atemporal é mais um reflexo da cultura oral embutida na obra.

Deste ângulo, a contadora visa promover reflexões e interpretações sobre o Candomblé e sobre a tradição oral que a enreda, que vão sendo lembradas e reformuladas em sua prática de contação de histórias. Há uma espécie de exposição quase autobiográfica e, ao mesmo tempo, ficcional. Mãe Beata se propõe a falar da cultura e da religiosidade candomblecista, porém, de maneira inconsciente, suas experiências de vida se misturam aos costumes descritos no livro. Há histórias de vivências muito particulares, ao mesmo tempo em que a autora se propõe a inventar ou traduzir para o público, em forma de conto, aquilo por ela vivido. Yemonjá promove uma “remitologização” do panteão mítico iorubano e convida os apreciadores destas narrativas a ampliarem seus horizontes culturais no que diz respeito ao tema, ao modo e ao meio com que estas histórias são construídas e divulgadas.

## 2.1 A ETNOPOÉTICA DAS NARRATIVAS ORAIS

Embora a pretensão desta pesquisa seja analisar as histórias beatianas e encontrar a poética oral das narrativas afrobrasileiras de vertente iorubana em meio escrito, não podemos descartar o aspecto etnográfico dos contos de Yemonjá. Diante disso, é possível inferir que o encantamento das histórias contadas por narradores orais têm por fundamento as noções de etnotexto defendidas por Jean Noel Pellen (2001), ou seja, do texto enraizado, voltado para as tradições e raízes do grupo.

Questões valorativas e morais complementam o caráter estético do etnotexto, que se vale também das questões de ordem cultural e social para compor a estrutura narrativa do corpus literário etnográfico. Em *Caroço de Dendê*, a poética oral se constitui com base em um discurso que representa o coletivo, pois evoca um cotidiano mítico comum ao povo de santo, mediando os conflitos internos do homem por meio de uma reverência ao passado e aos costumes e crenças tradicionais.



Exemplos dessas afirmações são encontrados em vários contos da obra, como em “Exu e os dois irmãos”:

Vocês sabem que Exu não gosta de ver ninguém em paz, nem muito bem e feliz. Para a pessoa adquirir tudo isso tem que fazer um acordo com ele, senão nada vai bem. E foi o que aconteceu com um homem que tinha um sítio junto com seu irmão. Os dois eram muito unidos e muito religiosos. E Exu dizia:

- Agora, vejam! Esses dois negros, sendo das minhas raízes, só vão rezar! Como pode? Será que eles acham que os mitos dos nossos ancestrais não vão lhes ajudar e não têm força? Eu vou fazer eles verem, eles vão ter que me procurar [...] (YEMONJÁ, 2008, p. 100).

É nesse âmbito que se desenvolve o caráter etnopoético das histórias beatianas, como forma de conhecimento de mundo e disposto a extrapolar as fronteiras lingüísticas, semânticas e pragmáticas do texto convencional, ao dispor de elementos e símbolos nagocêntricos, como por exemplo, o aparato lexical contido na obra de Yemonjá. A poesia destes textos reside na assimilação do mundo pela linguagem, revertida em textos criativos que levem o sujeito a uma maior percepção do espaço que o rodeia.

De maneira geral, a voz dos narradores orais representa uma identidade com a cultura de seu grupo, construídos com base nas vivências do cotidiano e no envolvimento com os costumes da comunidade de santo, o que explicaria a presença da tradição keto-nagô em boa parte das histórias contadas. Esta voz narradora enquanto arte indica uma comunicação expressiva da realidade vivida pelo artista e, como discurso, significa uma expressão ideológica e de valores, revelando não apenas identidades diversas, mas conflitos entre grupos na luta pelas relações de poder.

Pensar esta voz na condição de representante da tradição oral afrobrasileira, implica, sem dúvida, pensar uma série de acontecimentos e desdobramentos inseridos no texto por conta das questões identitárias e de inserção do sujeito na sociedade. A partir do momento em que a identidade torna-se um traço comum de reconhecimento do grupo, prefigura uma aproximação com o coletivo, ou uma conduta pré-estabelecida e que deve ser seguida como regra.

O sujeito individual, ou o narrador oral, por meio da palavra narrada, aponta os caminhos para que o sujeito coletivo preencha seus espaços culturais, simulacro das histórias ouvidas. Tal atitude gera uma relação entre os papéis sociais

instituídos no grupo e justifica o contato entre narrador oral e ouvinte ou ainda este mesmo narrador em relação com o leitor, conforme o meio de divulgação das histórias orais.

Todos estes aspectos etnográficos perpassam, inevitavelmente, a noção de reconhecimento do grupo, ou seja, de pertencimento. A partir do momento em que a narrativa expressa uma identidade para o grupo ela passa a atualizar arquétipos da tradição oral e, à medida que é atualizada, constrói uma efetiva relação entre narrador e fato narrado, de modo a estabelecer ou reforçar o vínculo com o coletivo:

O narrador, ao atualizar o arquétipo, desempenha tripla função na cultura oral: narra, é o performer sensível ao auditório, já que incorpora a voz da comunidade; ouve, troca experiências com outros narradores e absorve as histórias que lhes contam; cria, torna-se o responsável por constituir um sentido para o que ouviu, bem como por atualizar isso com significantes e significados diferenciados (FERNANDES, 2003, p. 50).

Assim sendo, a identidade figura, na fala do narrador, como amálgama criador de discursos e, no que diz respeito ao contato intercultural, pode-se dizer que, a partir daí, é que o *ethos* se manifesta e “passa a possuir várias conjugações de ordem étnica, social ou política, que se hierarquizam, segundo seu grau de legitimidade” (LIMBERTI, 2009, p. 156).

A tradição oral convive com estas identidades múltiplas e os arquétipos culturais reconstruídos pela atualização da voz, mesmo durante os processos de trânsito diaspórico ou de mudanças do homem. A tradição oral atua não só durante a criação, como também na transmissão, evidenciando-se pela permanência de costumes do grupo, cuja identidade e diferença possam ser mantidas por meio da palavra falada e, assim, promover um reconhecimento entre os pares durante o discurso.

Na mesma linha deste pensamento, Zilá Bernd (2002) defende que a identidade é um processo dinâmico suposto por momentos de identificação que vivem em construção, ou seja, as identidades nunca estão acabadas e, neste caso, o ambiente literário também seria um espaço propício para a elaboração destas identidades, em que a palavra se coloca como manifestação cultural de forma que as identidades se (re) formulem ou se (re) afirmem:

A literatura, que é feita do entrecruzamento de linguagens, é um lugar privilegiado de construção, desconstrução de identidades, exercendo em praticamente todas as culturas, a função sacralizadora de união da comunidade em torno de seus mitos fundadores, de seu imaginário ou de sua ideologia, contribuindo para solidificar os mitos de origem e do enraizamento e tendendo a projetar uma imagem homogênea de si própria (BERND, 2002, p. 36).

Partindo do princípio de que a voz exorta a memória e os costumes de seu grupo, seja por meio da escrita ou da palavra falada, Yemonjá aspira em suas narrativas à legitimação de seu grupo de santo enquanto membro de uma sociedade que ainda insiste em preteri-lo, o que confirma mais uma vez a noção de narrativa enraizada, engajada ao grupo.

Por meio do imaginário cultural e do testemunho de várias memórias coletivas, durante gerações, o texto oral pode ser ao mesmo tempo poético e etnográfico, aliás, sua capacidade de envolvimento com o grupo consiste propriamente em uma capacidade estética e literária, uma vez que “o testemunho poético [...] contém mais conhecimento do que a seca prosa científica” (FICHTE, 1987, p. 27).

Assim sendo, presume-se que o etnotexto seja uma das portas de manutenção da tradição oral iorubana, o que em certa medida faz com que ela seja atualizada e formule uma outra tradição, conhecida como afrobrasileira. Desse modo, a obra poderá efetuar mudanças de mentalidades no imaginário do leitor que não apenas lê, mas, de acordo com seu nível de percepção, pode auscultar uma contadora de histórias.

É com base nestas constatações que damos início aos estudos sobre a poética oral nos contos de autoria iorubana, em específico, aqueles contados e escritos por Mãe Beata de Yemonjá no dia a dia de suas atividades com os santos e orixás.

### 3 ORALIDADE NA TRADIÇÃO AFRICANA E AFROBRASILEIRA

Fazendo um recorte mais profícuo sobre a construção poética em sociedades verbais, o tema deste capítulo versará sobre as formas de elaboração discursiva no âmbito da tradição oral africana e afrobrasileira. Buscaremos entender em que medida os contos se naturalizam como representação de uma cultura de matriz africana, em específico, localidades como Benin, Togo e Nigéria, países da costa Oeste africana onde a língua iorubá faz parte da composição social.

Cabe ressaltar que o olhar está direcionado aos mitos e culturas afrobrasileiras de vertente candomblecista, em especial a de culto keto-nagô, com alguma influência da cultura banto, vinda do Kongo e a mistura destes cultos africanos aqui no Brasil. A cultura de maior relevância para esta pesquisa é a keto-nagô (de etnia iorubá ou jeje). Os povos iorubanos são originários de países como Nigéria, Benim ou ainda do Togo e instalados no Brasil, em maior escala, em regiões como Salvador e Recôncavo Baiano.

Historicamente, a África é considerada, para alguns, um continente riquíssimo em cultura e ensinamentos. Como aponta Jan Vansina (2010, p. 139), “as civilizações africanas, no Saara e ao sul do deserto, eram em grande parte civilizações da palavra falada [...]”. Nestas localidades, a tradição oral e a cultura já eram mantidas pelo poder da palavra ancestral e pelos mitos formadores.

Já no Brasil, a cultura e língua iorubana tornaram-se ícones de representação e forte aliadas na preservação dos candomblés por meio da religião, como forma de reconhecimento das origens. Uma espécie de cordão umbilical com a terra-mãe, expressa nos ritos e práticas sagradas, pois, para estas comunidades “o pensamento nagô oferece possibilidades de individuação e de inserção no cosmos, modelo da personalidade, diferenciação no plano social e orientação psicológica” (LÉPINE, 1980, p. 29).

A oralidade religiosa foi a responsável por preservar e transmitir a tradição em formato de magias, preces, danças, músicas, mandingas, rezas e histórias contadas pelos mais velhos. Conforme a mitologia afrobrasileira postula, a palavra contribui para perpetuar os mistérios mágicos da existência humana, espaço em que o mito confere lógica à narrativa. Convém também ressaltar como as sociedades baseadas em uma tradição oral se colocam ante o discurso e, por meio

dele, expressam a sabedoria ancestral, atualizada pelos anciãos do grupo, conforme veremos mais adiante neste capítulo.

Esta tradição encontra-se intimamente ligada ao ato de contar e recontar fatos, costumes e histórias, como a “herança de conhecimentos de toda a espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre à discípulo [...]” (BÂ, 2010, p. 167). Remonta à noção de organização social das comunidades mais antigas da terra, quando o verbo dominava as estruturas de formação. Numa sociedade oral guiada pela tradição, a fala é responsável pelo bom andamento da comunidade e de suas instituições, para o bom desempenho de cada membro da sociedade e pela manutenção do *status* que ocupam os cidadãos.

A título de exemplo, podemos entender o poder da oralidade segundo o mito de criação do mundo na visão iorubá. Elena Maria Andrei ao interpretar, de maneira simbólica e poética, uma das muitas versões sobre o mito da origem do Homem, mostra que a voz criadora é coroada como uma entidade divina e aurática:

Era uma vez, no tempo em que as árvores e os animais falavam com os homens... No início do tempo e das coisas, nada existia. [...] Só existia a presença de Olodumare. O dono de tudo.  
Mas Olodumare cansou-se de sua solidão. E lançou sua voz no mundo. Três vezes a poderosa voz de Olodumare ressoou e foi assim que ele criou o mundo (ANDREI, 2007, p. 71).

A cultura iorubana, baseada nos mitos cosmogônicos, é alegórica e metafórica. Isso nos faz entender porque a palavra é o principal veículo de comunicação em sociedades ágrafas, pois está ligada ao ato de relatar as vivências do cotidiano, histórias e costumes locais. Uma voz viva que dá origem às coisas e ao mundo. Nela, o homem é criador e criatura. Criador porque repete a ação divina de Olodumaré: cria a partir da voz. Criatura porque ele é criação da voz de um deus. Os mitos conferem a esses grupos, valores que orientam para a vida em sociedade, além de ligar o mundo terrestre com a esfera do sagrado e o relacionamento do homem com a cosmogonia mitológica, como será mais bem debatido no sexto capítulo deste trabalho.

A tradição oral afrobrasileira, de vertente candomblecista, não pode ser algo abstrato a divagar no espaço dos estudos cartesianos, que separa tudo em categorias rigorosamente definidas. Ela cria no indivíduo uma visão particular do

mundo, ao retratar o cotidiano do homem, em que todas as coisas estão interligadas e relacionam entre si por meio do verbo que cria e se recria a todo o momento.

Para as sociedades em que a voz é o item agregador, a tradição se encontra ao alcance dos homens e revela-se como consagradora da vida e dos aspectos que a circundam, justamente onde o mundo material e o espiritual são indissociáveis. “Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral [...] é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação” (BÂ, 2010, p. 169).

Seguindo esta linha de raciocínio, no tocante à tradição oral aportada no Brasil, defendemos que ela seja a principal via de acesso à cultura afrobrasileira, ainda ressoante nos terreiros de Candomblé, após séculos de silenciamento histórico do povo e da cultura negra. Tributária dos costumes e crenças africanos, esta tradição oral, assenta-se sobre o testemunho transmitido entre gerações e tem como características principais

o verbalismo e sua maneira de transmissão, na qual difere das fontes escritas.[...] Mas um documento oral pode ser definido de diversas maneiras, pois um indivíduo pode interromper seu testemunho, corrigir-se, recomeçar, etc.[...] Algumas pessoas, em particular especialistas como os *griots*, conhecem tradições relativas a toda uma série de diferentes eventos (VANSINA, 1982, p.158).

Conforme estes preceitos, a cultura oral não se constituiu ou se mantém tão somente pela sequência repetitiva de histórias formadas e verbalizadas ao longo do tempo. Indica, antes de qualquer coisa, uma tradição que requer, ao longo do tempo, variadas e ininterruptas (re)criações de seus conteúdos. Muda de acordo com o contexto em que é atualizada e a palavra assume um poder misterioso de criar coisas, gerar vida.

Uma sociedade centrada na palavra tem nos sábios anciãos, conforme o que presenciaram ou ouviram, o pilar que erige e sustenta toda a sociedade local. Encontra-se aí, no caráter da palavra testemunhal, o tesouro da tradição, validada na medida em que o contador faz jus em carregá-la pois “o testemunho, seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem” (BÂ, 2010, p. 168).

Para os populações tradicionalmente orais, a aquisição da identidade e da organização social gravita em torno da história que, além de entreter

o grupo, tem uma função formadora, sendo responsável pela construção da identidade da comunidade, além de estabelecer sentido ao mundo.

Uma cultura, que se baseia no aspecto verbal para se propagar, estabelece sentido à vida e transmite conhecimentos por várias gerações. Memorizar exige grande empenho, tempo e esforço mental com o propósito de manter, não só a estrutura da história original, como de transmiti-la da maneira mais fiel possível. Diante disso, a tradição representa não apenas o verbalismo da transmissão oral e o depoimento de fatos passados, mas ancora numa possibilidade valiosa de registrar ideias, valores e uma habilidade mnemônica que também se instaura como elemento estético de conformação literária.

Com base na noção de que toda literatura e seus gêneros de produção têm uma estrutura própria e valendo-se do pensamento vansiano de que “as tradições são também obras literárias e deveriam ser estudadas como tal” (VANSINA, 2010, p.142), numa comunidade oral nagô as elocuições-chave, base formadora da tradição, transformam-se em literatura a exemplo da fórmula abaixo:

		<i>conteúdo</i>	
		<i>fixo</i>	<i>Livre(escolha de palavras)</i>
<i>forma</i>	<i>estabelecida</i>	poema	epopeia
	<i>Livre</i>	fórmula	narrativa

\* Este quadro foi extraído da obra “A tradição oral e sua metodologia”, de Jan Vansina. In: História Geral da África I: metodologia e Pré-história da África, 2010, p. 142.

No caso dos conteúdos fixos, como o poema e a fórmula, os termos indicam materiais decorados que não se prendem a estruturas específicas como é o caso do poema e não possuem regras de composição, como é o caso das fórmulas e seus provérbios, orações, genealogias, entre outros. As fontes fixas são consideradas mais valiosas por terem um caráter mais preciso sobre os costumes em sua divulgação.

Na visão de Vansina (2010, p. 143), “esse tipo de registro oral vem carregado de alusões poéticas, imagens ocultas, jogo de palavras com múltiplos significados”, em contrapartida pode ter um aspecto negativo pelo fato de serem

usados termos de difícil compreensão com significado conhecido somente pelo autor, dificultando o acesso às falas de pessoas da comunidade.

Já no caso das criações livres, encontra-se a epopeia, em que o contador pode escolher suas próprias palavras. No que diz respeito às narrativas, é uma categoria das histórias conscientes e elaboradas de acordo com o ponto de vista do autor, uma forma de composição livre e de expressão não automática. Nas criações livres a memorização dos fatos e acontecimentos são transmitidos por gerações a fio, contados e recontados de maneira independente.

Seguindo esta linha de raciocínio, o arcabouço mnemônico também pode ser a brecha da pretensa autoridade ou autorização para que a palavra do narrador venha a ser ficcionalizada ou (re) inventada conforme sua capacidade criativa. Daí surgem as variantes dos mitos e histórias que embasam a sociedade oral africana e afrobrasileira. Assim, o fato oral enquanto discurso de um grupo se atualiza, tornando-se uma categoria de experimentação cultural e de expectativas existenciais para esta comunidade.

As modalidades discursivas debatidas acima podem ser entendidas como uma espécie de gênero literário dentro da literatura oral com bases africanas. O discurso oral é entendido, por alguns estudiosos, não como uma literatura no sentido ocidental do termo, empregado somente nas práticas escritas, mas uma literatura que chega a ser uma arte da oratura. Para a oratura, há uma estética literária própria do mundo oral africano que requer desempenho altamente qualificado por parte do orador. Neste caso, os provérbios e histórias tem como pano de fundo a sabedoria coletiva, expressando as estruturas, o sentimento e o pensamento do grupo.

As histórias orais, na África nagô, sugerem conhecimento e discernimento sobre uma dada cultura. Cada sociedade africana tem em sua prática oral uma forma de contar única, com estruturas, ritmos e fórmulas diferentes e remete à intrínseca relação entre a palavra e a ética de cada comunidade. Em resumo, a oralidade é uma estilo de vida e a arte narrativa é delegada à profissionalização de contadores de histórias. Para Gulere, o termo oratura se enquadra



como um significado sustentável da crescente dignidade das pessoas, liberdade e opções de escolha em termos dos serviços essenciais e bens (mercadorias). Oratura como sendo um intermédio de comunicação testado pelo tempo, através do qual os seres humanos expressam objetivamente seus subjetivos valores culturais e ideologias da vida; tem potencial de transformar os seres humanos e a sociedade para um grau maior (acima). Formas de oratória como cantos, trocadilhos, provérbios, recitais, charadas, canções, histórias e trava-línguas são potentes com o desenvolvimento dos valores humanos. Eles transmitem a beleza ou estética, filosofia, atitudes, fatos históricos e sabedoria de um determinado povo todo o tempo de seu crescimento e desenvolvimento. Oratura é a loja fornecedora de pensamentos humanos, aspirações e identidades (GULERE, 2011, p. 01 – *Tradução livre*).<sup>11</sup>

Baseado então, nos preceitos de uma arte oral africana, diacrônica e cultural, que influenciou a tradição oral afrobrasileira, seguimos este estudo em busca da poética oral nas narrativas de Yemonjá, também produzidas mediante a tessitura artística da voz a estabelecer diálogo entre grupos.

Os fundamentos da poética oral afrobrasileira vai de encontro aos conceitos de construção poética ocidental, fixada em versos, métrica e rimas, tão comuns para os padrões europeus de concepção de poesia. A poética da oralidade afrobrasileira vai além dos esquemas marcados de construção da poesia e adentra os terrenos da poética de criação, cuja estética e capacidade artística fica ao cabo da capacidade do contador de despertar sensibilidade e emoção no ouvinte por meio da maneira como interpretam o mundo.

Partindo do princípio de que, em uma cultura oral ágrafa, a palavra é sinônimo de sons e ruídos decodificados pelo ouvido do receptor como uma mensagem plena de sentido, a “fenomenologia do som penetra profundamente no sentimento de existência dos seres humanos” (ONG, 1998, p. 87). Os conceitos e organização do pensamento do homem oral, baseados em referenciais situacionais ou operacionais, dotadas ou não de abstração, encontram-se ligados às vivências cotidianas deste sujeito. Assim, o indivíduo que vive em uma cultura verbal pode ser dotado de um raciocínio elevado, motivado pelo meio em que vive e assim “produzir

---

<sup>11</sup> As a sustainable means of increasing people’s dignity, freedom and range of choice variables in terms of essential services and goods. Orature being a time-tested medium of communication, through which human beings objectively express their subjective cultural values and ideology of life; it has the potential to transform human beings and society to a high degree. Forms of orature like chants; puns, proverbs, recitals, riddles, songs, stories and tongue twisters are potent with human developmental values. They convey the beauty or aesthetics, philosophy, attitudes, historical facts and basic folk wisdom of a given people at all times of their growth and development. Orature is the store and purveyor of human thoughts, aspirations and identity (GULERE, 2011, p. 01).

organizações de pensamento e de experiência incrivelmente complexas, inteligentes e belas” (ONG, 1998, p. 70) com a ferramenta da voz.

Cultura e tradição oral se tangenciam na concepção e na busca pelo labor incessante da voz. Um esforço que se torna estético se considerarmos como uma maneira de o sujeito constituir-se no mundo, criando identidades múltiplas. As culturas orais antigas valem-se das histórias de ação do homem para se organizarem e, por meio da fala, armazenam sua sabedoria. No caso das narrativas afrobrasileiras, elas diferem da de outros grupos orais quanto aos temas e estilos de contar, de forma que, para compreender estas histórias, é preciso estudá-las à luz de seus contextos de produção.

Um aspecto importante é que, nas comunidades nagocêntricas, a memória, como faculdade intelectual e escopo da vida em sociedade, é legitimada e figura-se como uma das principais formas de manter viva a tradição. A capacidade mnemônica cria variantes para o texto oral a partir da palavra movente, não estática. Cria, por meio do acúmulo de informações, uma expressão dinâmica do conhecimento, adquirida pelo contador ao longo dos anos e figura como uma matéria-prima do ato criador:

Para a tradição oral, a memória é o espaço, lugar, e a própria matéria construtiva de tudo o que se cria. Ela é o encontro da tradição com o presente e com aquilo que se projeta ao futuro. E aí há a memória acionada em presença, interativa e fundamental, no estabelecimento da pactuação que torna possível o reconhecimento de um repertório e do ato criador (FERREIRA, 2004, p. 66).

A visão de Jerusa Pires Ferreira, pedra angular nos estudos sobre a poética oral, remete nosso pensamento para a noção precípua de que a memória, aliada à voz, constrói um rico repertório durante a atualização em presença do ouvinte, por meio da *performance*, que será debatida também no capítulo seguinte.

De antemão, antecipamos a prerrogativa de que este estudo sai em defesa da *performance* atualizada na presença do leitor-ouvinte, que se faz ativo durante as leituras de histórias orais cristalizadas em livro. Lembramos que o fato de não haver *performance* viva no livro não enseja, em momento algum, demérito ou depreciação ao ato criador e à capacidade poética da contação de histórias de Yemonjá.

O fato de a memória estar intrinsecamente ligada à capacidade verbal do contador remete-nos para outra categoria da oralidade e sua criação

estética, uma espécie de poética da memória, alojadas num “eu-arquivo”-narrador. Para Ferreira (2004, p. 67), “as memórias contadas (anamneses), imaginadas, comparecem desde sempre na literatura e na poesia (afinal nunca é demais repetir que a memória é a mãe de todas as musas), e são muitas vezes a própria literatura e poesia” (grifo nosso).

A categoria da memória como item agregador e formador de uma cultura oral frequentemente se coloca como extensão do caráter testemunhal agregado aos narradores orais. Conforme o pensamento da própria Jerusa Ferreira (2004), o princípio da oralidade se encontra tanto menos na conversação e mais na linguagem utilizada para guardar informações na memória, de forma que o ritmo e a entonação de uma língua podem estar ligados biologicamente ao indivíduo.

Após as incursões sobre a validade da tradição e da memória numa cultura oral, retomamos aqui a ideia inicial deste capítulo, cuja defesa é de que a cultura e a língua africana foram e continuam sendo o fio condutor da tradição oral nagô mantida em alguns terreiros afrobrasileiros. Ressaltamos que esta tradição oral não se coloca apenas como uma herança africana, mas como um código cultural que auxilia na construção e afirmação da alteridade de comunidades marginais no contexto nacional.

À guisa desse aparato teórico, entendemos que a voz é um dos principais elementos caracterizadores da cultura afrobrasileira, de fundo mítico, que tem na palavra não apenas um meio de iniciação religiosa ou de contação de histórias ancestrais, mas também uma forma poética de registrar a gênese de sua tradição. Para a ialorixá Yemonjá, a palavra se reveste de luminosidade e torna-se um patrimônio na boca daqueles que a sabem usar:

Palavra pra mim é tudo, palavra é dignidade, palavra é amor, através da palavra você consegue o bem e o mal, o mal se você tiver uma mente não fértil e o bem se você for uma pessoa com o orí, com o uma mente saudável, através da tua palavra você semeia palavra que o vento leva além daquilo que você pode ir, mas sua palavra chegou antes pra praticar o bem, esta é a palavra (ENTREVISTA: Mãe Beata de Yemonjá, Miguel Couto, 2011).

Se fizermos uma incursão Brasil afora, visitando terreiros de Candomblé, casas de Umbanda, de Jurema, Jongo, entre outras, entenderemos que esta oralidade está impregnada na veia cultural de grupos afrodescendentes, como o sangue que lhes corre pelo corpo. A voz se faz representar nos cultos na maneira

como a comunidade de santo enxerga o mundo ao redor. São comunidades presenteadas pela afromemória de seus antepassados, cuja poética residente na (re) criação dos costumes é o indício de que, embora miscigenados, não estão completamente “desaculturados”, deslocados de sua matriz cultural de origem.

Partindo deste ponto, pode-se dizer que, em sua conformação estética, as narrativas afrobrasileiras assumem, como fonte essencial para sua existência, formas plurais e tradicionais de representação do oral, bem como do pensamento e da organização destas culturas, casando com a noção de gêneros narrativos próprios da literatura oral africana, discutidos previamente.

Tradição oral africana e afrobrasileira; “líquido amniótico” que constitui Yemonjá enquanto sujeito social, mulher e mãe. A poética dos “causos” beatianos está também centrada na possibilidade da descoberta de novos fatos que se (re) constroem por meio dos contos orais. As narrativas de Yemonjá se apropriam das formas tradicionais de contação de histórias e se assumem enquanto um “organismo” artístico quando revela a memória da voz autoral.

Agora podemos compreender melhor em que contexto as narrativas orais candomblecistas se manifestam e em qual espaço social e religioso se concentra o respeito pela palavra. Diante disso, partiremos a seguir para uma ilustração ampliada do valor dos ancestrais e anciãos para a propagação do patrimônio cultural da tradição dissipada pela voz das pessoas mais velhas nas comunidades de santo e em organizações africanas. Sendo assim, o valor social e religioso destas figuras instituídas será mais bem entendido a seguir.

### 3.1 MESTRES DA PALAVRA: O PATRIMÔNIO CULTURAL TRANSMITIDO PELAS VOZES ANCESTRAIS

Na maioria das culturas africanas, cuja voz se engendra como constituição do sujeito, a presença do ancião é uma prática comum. Ter uma pessoa mais velha na comunidade significa sabedoria e poder, além de indicar uma formação social que preza pelos valores ancestrais pronunciados pela figura do sábio. Os costumes antigos e o acervo cultural e histórico do grupo reafirmam a memória e a identidade de filhos de santo espalhados pelo Brasil.

No tocante às narrativas afrobrasileiras de vertente nagô, é preciso, antes de qualquer coisa, perceber a influência de guardiões ancestrais que perpetuaram a cultura das religiões africanas, emprestando a voz e a memória para divulgar as histórias e mitos atualizados pelo contador. Tal prática deverá ser mantida e repassada por aqueles que são os grandes depositários da herança oral, ou seja, os *griots*, testemunhas e arquivo vivo do patrimônio cultural. Dotados de grande memória, o tradicionalista reproduz fatos antigos e atuais, como guardião dos segredos da origem cosmogônica e da vida humana.

Para Walter Ong, a questão da ancestralidade nas comunidades africanas de cultura oral perpassa a história e remete ao conhecimento e aprendizado tradicional de forma árdua e disciplinar, pois

Uma vez que numa cultura oral o conhecimento conceitual que não é reproduzido em voz alta logo desaparece, é preciso despende uma grande energia em dizer repetidas vezes o que foi aprendido arduamente através dos tempos. [...] O conhecimento exige um grande esforço e é valioso, e a sociedade tem em alta conta aqueles anciãos e anciãs sábios que se especializam em conservá-lo, que conhecem e podem contar as histórias dos tempos remotos (ONG, 1998, p. 52).

Assim também, nas casas de Candomblé brasileiras, os mestres iniciados são profundos conhecedores da palavra sagrada transmitida pela cadeia de ancestrais e aprendem desde cedo a ouvir e a falar sobre os ensinamentos da tradição. Utilizam a palavra para construir e atualizar histórias, práticas cotidianas e rituais religiosos, de forma a manter o equilíbrio dos mundos natural e espiritual.

As histórias tradicionais não se constroem do dia para a noite. O conhecimento e a identidade de uma comunidade oral mantém-se por meio da memória e da palavra. A tradição nas sociedades orais é mantida pela exaustiva repetição em voz alta dos aprendizados e costumes, como já apontou Jan Vansina

(2010). É uma espécie de bem adquirido e seu conhecimento exige muito esforço por parte dos anciãos e sábios que se dedicam a conservá-lo e, no futuro, poder contar histórias dos antepassados, valendo-se de sua prodigiosa memória. Novamente, as formas de conduta e de vivência social são atualizadas pela palavra apreendida na memória ancestral da família de santo, que, por meio do ancião:

Transmite conhecimentos sobre a magia do desempenho de dizer e da escuta, do que se fala ou se omite, do que se capta ou não, atentos ou não para as energias que encontram rumo ou se desviam. Procurou fazer ecoar em nós a auscultação de uma espécie de "voz primordial", pulsação e vida, para ele móvel e princípio de toda poesia oral, da tradição que se faz transmissão (FERREIRA, 2004, p. 71).

A tradição oral, revisitada pelos sábios anciãos, torna-se uma herança cultural que se recicla a cada palavra proferida pela memória ancestral. Esta voz pode indicar uma espécie de nostalgia da palavra ancestral e da terra original, em se tratando de uma memória afrobrasileira, cuja saudade ou lembrança da pátria mãe motiva a tecelagem dos fios mnemônicos, reforça o elo com as línguas da diáspora, pois recria uma fictícia comunicação com o passado, com os ancestrais reconhecidos e deixados para trás, no passado de uma terra-mãe que ficou apenas na memória.

Diante disso, é mais fácil entender o valor da voz para sociedades em que a escrita é uma forma de conhecimento secundária. É neste quesito que está sustentada a importância atribuída ao ancião, cujo poder de contar é uma função social de prestígio no grupo. Os contadores anciãos são considerados, dentro de suas comunidades, porta-vozes de um sistema que rege as estruturas de formação local. Em razão disso, revestem-se de uma autoridade única e particular, já que, "pela garganta de todos esses homens [...] pronuncia-se uma palavra necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos" (ZUMTHOR, 1993, p. 67).

No livro em análise, para efeitos de exemplificação sobre o fato de que o contador ancião tem um poder socialmente instituído nos muros de sua comunidade, o conto "A pena de ekodidé" vem para intensificar esta premissa: "Existia numa aldeia uma sociedade só de mulheres virgens. Essas mulheres eram

compradas por homens de posse só para casar com reis e príncipes, e elas passavam por ensinamentos das anciãs” (YEMONJÁ, 2008, p. 43).

Para além das diferenças entre gerações, os diálogos entre o novo e o velho indicam a sabedoria ancestral, originária do mundo, e revelam um tom de aconselhamento nas histórias. Diante da capacidade em recriar fatos e ensinar valores morais aos descendentes, “o contador é quase sempre um velho que, no momento do dito, se torna auraticamente luminoso” (PADILHA, 2007, p. 126).

O ancião é também o responsável pela família. Nele reside não apenas a sabedoria, mas também o respeito de toda uma comunidade, já que o ancião indica a ponte do novo com o velho e mantém a ordem social necessária para que os destinos se efetivem. Embora haja um certo peso nesta função de guardião da palavra ancestral, Hampaté Bâ (2010) esclarece, segundo seus estudos sobre a África oral, que “um *griot* não é necessariamente um tradicionalista ‘conhecedor’, mas que pode tornar-se um, se for essa sua vocação”.

Em contrapartida a esta assertiva, em uma didática passagem sobre a história da África tradicional, Leila Leite Hernández traz uma descrição do que representam os *griots* para algumas comunidades africanas:

São trovadores, menestréis, contadores de histórias e animadores públicos para os quais a disciplina da verdade perde rigidez, sendo-lhe facultada uma linguagem mais livre. Ainda assim, sobressai o compromisso com a verdade, sem o qual perderiam a capacidade de atuar para manter a harmonia e a coesão grupais, com base em uma função genealógica de fixar as mitologias familiares no âmbito de sociedades tradicionais.[...] Muitas vezes respaldados pela música e valendo-se da coreografia, contam coisas antigas, cantando as grandes realizações dos “bravos e justos”, celebrando o heroísmo e a salvaguarda da honra. Em contrapartida, evocam o desprezo pelo medo da morte e denunciam os desonestos e os ladrões, revelando aos nobres os exemplos a serem seguidos ou repudiados (HERNANDEZ, 2005, p. 30).

O *griot* ancião convive em um contexto social institucionalizado pela tradição. Transmitem situações de variadas formas e natureza, além de serem os responsáveis pela interrupção ou desvio no curso das histórias e mitos. Pelos *griots* os testemunhos podem ser interrompidos, recontados, corrigidos a qualquer momento durante o ato de contar fatos.

Na prática de contação de histórias, o popular e o tradicional são expostos e, quando são registradas em livro, aquilo que antes era sustentado

apenas pela voz do ancião pode ganhar escopo de literário ao serem lançados em meio escrito, como será mais bem debatido no quarto capítulo. As narrativas indicam o modo como algumas comunidades enxergam o mundo, atingem diversas camadas sociais e intelectuais e mostram que uma tradição oral pode ser capaz de se estabelecer poeticamente à medida que atualiza estereótipos populares e míticos a representar idéias e valores.

Dessa maneira, é possível entender que talvez resida aí a importância atribuída ao ancião do grupo, aquele que detém a sabedoria e, portanto, o poder existente em uma comunidade com bases na cultura e na tradição africana. Tradição oral que transforma a palavra em poesia e que alça o ancião a fio condutor dessa poética mnemônica, tão cara a seus zeladores.

### 3.1.1 A Voz de uma Anciã - Ecos de uma Tradição

Após as incursões expostas acima e tratando mais detidamente sobre a contadora enquanto descendente dos sábios das tribos africanas, podemos imaginar Yemonjá como uma representante desses ancestrais em sua comunidade de santo. Zeladora dos segredos de seu terreiro e anciã reprodutora da palavra, sua memória ecoa como fio condutor da cultura candomblecista diante de toda sabedoria que lhe foi conferida por seus orixás.

A partir disso, é possível entrever que esta autora se instala no cenário local como uma espécie de *griot* brasileira, mais como uma *griot sui generis*, herdeira do patrimônio cultural africano e da tradição oral, mas que tem no aparato vocal, performático e também midiático outras formas de fazer a oralidade circular entre públicos diversos. Ao mesmo tempo, representa outros afrobrasileiros que adquiriram sua cultura e identidade por meio da oralidade e da prática de contação de histórias tradicionais.

Para Yemonjá a relação com seus ancestrais é muito próxima e palpável e não fica apenas no âmbito de sujeitos mais velhos, mas indica uma estreita aproximação com elementos da natureza, também indissociáveis em algumas culturas africanas. Nas palavras de Yemonjá:

Pra mim eles estão perto de mim a todo momento, a minha sombra também é minha ancestral, que quando eu ando ela sempre está



atrás de mim, se você não tem sombra você não é um ser vivo, a cadeira foi uma árvore viva, foi cortada, mas desde que a cadeira, a gente movimenta ela de um lugar para outro ela é um ser vivo pra mim, porque ela forma uma sombra, tudo que tem sombra tem vida, tudo que você muda do lugar que vê... aquela... naquele momento para mim, aquela folha de igi opê, de palmeira que tá ali, do dendezeiro que tá ali, ela está com vida, olha a sombra dela, uma réplica dela na parede, então tudo isso pra mim tem vida, cada vida tem sua etapa, a madeira, teve a madeira, a árvore, da árvore se tornou, cresceu, deu fruto, daí, coisa... cortaram, vieram com uma serra, que hora em dia é o maior crime do mundo, aí criou, fez um móvel, o homem trabalhou, o homem coisa... fez uma cadeira, a gente senta naquela cadeira, a gente... tudo isso... vida! (ENTREVISTA: Mãe Beata de Yemonjá, Miguel Couto, 2011)

No caso de *Caroço de Dendê*, a palavra e a tradição são mantidas como ponto majoritário de toda a coletânea. Além de educar com suas histórias, a autora reconstrói o universo mítico do Candomblé e o faz elemento de sua criação poética, como será dissertado no quarto capítulo deste trabalho. A contadora-autora faz uso do véu protetor de sua ancianidade e sabedoria para, através das metáforas, tentar criar uma identificação do leitor com seus contos e aproximar as gerações atuais do espectro ancestral.

Sobre o conhecimento ancestral de Yemonjá, traçamos um paralelo sobre seu poder e a função de atualizar a cultura afrobrasileira para seus descendentes por meio da palavra. As palavras de Sérgio Adolfo confirmam a importância da voz de Yemonjá em manter-se atuante no tempo e no espaço da criação poética oral, uma vez que, “os mitos ou histórias exemplares relatados por Mãe Beata fazem parte do arcabouço de conhecimentos do Povo-de-Santo pertencentes ao mundo do Candomblé” (ADOLFO, 2009, p. 04).

Por assim dizer, *Caroço de Dendê* traz consigo uma série de narrativas em que aparece nitidamente a marca ancestral, ressoando como vozes que pululam em um caldeirão de memórias. Textos como “Mais uma história com Xangô e o quiabo” (YEMONJÁ, 2008, p.107) refletem as afirmações discutidas até o momento. A história trata de explicar o motivo de Xangô não poder comer quiabo. Apesar de gostar muito deste alimento, por ser valente e briguento, toda vez que comia quiabo se sentia fraco e sonolento, perdendo a vontade de guerrear. Assim, após receber conselhos de um “oluô”, o adivinho da tribo, Xangô resolve comer folhas com gosto parecido com o quiabo. Ao perceber que teve suas forças de volta, Xangô decide não comer mais quiabo. Ao final da narrativa, a autora ressalta a

existência de uma ancestralidade reprodutora e condutora da memória: “É como eu disse no começo: ‘Todo caso é um caso’. - Esse caso me foi contado pelas minhas mais velhas [...]” (YEMONJÁ, 2008, p. 108).

Outro conto que evidencia o respeito aos anciãos do grupo é “Exu e a lagartixa”, história que revela os desentendimentos entre Exu e Oxalá, divindade mais velha que Exu, mas que acaba sendo afrontado pelo orixá mais novo, por este não concordar em servir o velho. Exu tenta enganar Oxalá fazendo a lagartixa passar-se por um camaleão. Sua mentira é descoberta e ele sai correndo de vergonha de Oxalá. Ao término da narrativa, a autora escreve: “*Logo, você veja, não se deve menosprezar os mais velhos. É por isso que a lagartixa também é filha de Oxalá, e não se deve matar quem é filho de Oxalá*” (YEMONJÁ, 2008, p. 97).

Nesse último caso, a marca ancestral surge com a moral que Yemonjá revela ao final do conto. A ancestralidade se faz presente na lição que a autora prega e no valor que atribui aos mais velhos. Este fato ilustra com veemência as afirmações de que na cultura negra os anciãos são tratados com o respeito e a veneração própria dos sábios ancestrais. Outro exemplo de perpetuação desta cultura afrobrasileira e dos saberes ancestrais é o conto “O cachimbo da tia Cilu” que termina dizendo: “Este conto mostra uma verdade: para nós, iniciados, não existe a morte. Somos ancestrais e a Tia Cilu era uma ancestral” (YEMONJÁ, 2008, p. 32).

Como anciã de uma comunidade de terreiro, esta contadora guarda consigo, assim como outros sábios candomblecistas, o axé ou a força vital que emana da palavra ancestral. Sobre o espaço que ocupa como guardiã da palavra, a autora assume suas bases ancestrais dos *griots*:

M.B.- Eu me considero uma contadora de histórias.

JULIANA-.- [...] A senhora se considera uma griot?

M.B.- Já, já eu tenho, inclusive na minha terra eu tenho o título de griot, em Cachoeira de Paraguaçu, em vários países... até países memo que eu já fui.

JULIANA- Como griot? A senhora acha então que consegue levar adiante essa função do griot?

M.B.- [acena com a cabeça um sinal positivo] Porque eu consigo criar, eu consigo fazer um poema agora crítico ou coisa agora, em cima do meu saber que não é um... que é uma coisa, uma criatividade, eu consigo (ENTREVISTA: Mãe Beata de Yemonjá, Miguel Couto, 2011).

Como mãe de santo, garante que o saber ancestral e os segredos do povo nagô propaguem-se por meio de sua voz, escrita ou declamada nas práticas cotidianas, cheguem aos ouvidos de sua família de santo. Com a inserção de seus saberes nas páginas do livro, a autora garante que a tradição afrobrasileira pise novos chãos e possa ser compartilhada com gerações futuras e pessoas alheias a sua crença, parte da cultura e das histórias de vida que ela narra. Esta relação entre o meio escrito e oral, exaltando a seiva da poética manifestada nas publicações de Mãe Beata, será o tema do próximo capítulo.

#### 4 PALAVRAS QUE VIRARAM LETRA QUE VIRARAM ENCANTO: UMA TRAVESSIA MÁGICA

O capítulo que aqui se inicia tem como motivação inicial a relação entre o mundo oral e o escrito e versará sobre algumas discussões que permeiam este universo. Inicia-se fazendo uma explicação sobre o título da obra em análise. Para tanto, vamos propor algumas considerações sobre o assunto.

No caso de *Caroço de Dendê*, em especial, o próprio nome do livro remete à gênese da criação do mundo e alude ao fato do ancião ter o poder da palavra nas comunidades de santo, além de ser o guardião da tradição. O título indica, antes de qualquer coisa, a relação entre os pais e mãe de santo com a perpetuação da tradição, que poderá ser repassada às novas gerações por meio da oralidade ou por meio da escrita. O caroço de dendê na cultura iorubana é o ser que tudo sabe, de onde provem toda a gênese nagô. Por meio dele, a tradição se propaga, estabelecendo uma metáfora com a figura do contador, normalmente um ancião do grupo.

Na tentativa de enfrentar este embate mais de perto, o presente capítulo propõe um percurso sobre a transformação das tradições orais candomblecistas para o meio escrito, estudadas em *Caroço de Dendê*. Ao estudarmos a capacidade autoral de Yemonjá, cujo instrumento de trabalho parte da memória e da contação de histórias orais para o livro, defendemos o princípio de que a escrita beatiana se ancora na voz e no real vivido pela autora em conjunto com sua comunidade narrativa.

Nos escritos de narradores afrobrasileiros, de maneira geral, a voz impressa emerge como uma forma de representação do sujeito e de registro cultural. O processo de criação, embora se aloje num sistema discursivo escrito, baseia-se em uma poética vinculada à oralidade. Tais indícios nos incitam a pensar sobre a construção literária do discurso criado pela contação de histórias em *Caroço de Dendê*.

No meio escrito, o possível afastamento do eixo social tradicional em que a fala era o principal paradigma de formação e interação pode implicar em mudanças qualitativas e quantitativas da produção das narrativas orais no que tange à produção e recepção. De acordo com McLuhan (1972, p.15), a impressão de livros criou um perfil diferenciado de interlocutores, atingindo públicos que a cultura oral

possivelmente não atingiria, tamanha repercussão massiva em meio a seus ouvintes. Esta linha de pensamento será abordada no próximo capítulo, com enfoque voltado para as relações entre leitor, autor e obra.

Pensando o livro como um mecanismo de atualização e registro da tradição oral, é preciso concebê-lo como uma instituição que mostra uma estrutura social diferente daquela onde a comunidade era guiada pela palavra. Enquanto elemento de registro do universo oral, o meio letrado figura-se como uma maneira de estes narradores da voz manterem-se atuantes na disseminação de sua cultura, de forma que a tradição oral crie cada vez mais raízes.

Algumas alterações como as várias interpretações e sentidos dados ao texto, assim como uso ajustes para a norma culta da escrita são comuns e esperados quando há a mudança de meio oral para escrito. Nessa transição há o uso de paramentos sintáticos e gramaticais nos moldes da normatização escrita, como no trecho do conto “A pena de Ekodidé”:

- Que coisa linda! Será que é o que eu *estou* vendo?

Chegou perto da janela, dizendo:

- Minha *iyaô!* Minha noiva!

Todos ficaram boquiabertos e *ajoelharam-se* em frente à janela, admirados com tanta beleza e com a luz que emanava da bela donzela. O pai da menina veio chegando e o príncipe fez a oferta de casamento. Até o pai ficou admirado com tanta beleza. O casamento foi no outro dia e, quando ela foi dormir, sonhou que outra vez chegava junto à sua cama a mulher, que lhe dizia:

- Olha, eu sou Oxum. Você é minha filha! – e sumiu.

E a menina *tornou-se* uma princesa (YEMONJÁ, 2008, p. 44 – *Grifo nosso*).

Muito embora haja as mudanças em termos de transcrição para o livro, alguns elementos orais são nitidamente mantidos, próprio das digressões e reviravoltas instantâneas do ato de contar, como na passagem da história “As patacas malditas”:

Passado um tempo, as pessoas que passavam embaixo do pé da gameleira começaram a ouvir choro e corrente se arrastando. Viam gato correr e cachorro também. *Ai*<sup>12</sup> todo mundo começou a pensar: “*Ai, que ninguém mais passa pelo pé da gameleira, ninguém passa por ali*”, *que ali tinha isso, ali tinha aquilo*.

Existia no engenho um senhor com vários filhos, que era muito maltratado, trabalhava de manhã à noite para o patrão de graça. Só

<sup>12</sup> As palavras destacadas em itálico foram apontadas livremente e sugerem uma permanência da história com elementos linguísticos e pragmáticos próprios da contação oral.

tinha direito a comer a cruera, os restos da fazenda que o senhor mandava dar ao velho e aos seus filhos. *Lá, um dia*, este velho estava dormindo quando viu o tal senhor de engenho, que chegou perto dele, bateu no seu pé e disse:

- Germano – *que o nome desse velho era Germano* – Germano, acorde!

Aí Germano acordou e disse:

- Meu senhor, *o que é que o senhor quer?* (YEMONJÁ, 2008, p. 38).

As publicações de textos orais mostram que a tradição oral pode, sem dúvida, circular por outros espaços, dentre eles o meio escrito, dada a flexibilidade em se adaptar no ambiente letrado, expandindo-se para novos públicos. Conforme aponta Thomas Hale (2003), a tradição oral “é um campo definido pelo que ela não é: é oral, não escrito. Mas a barreira entre os dois permanece bastante fluida e artificial. Certamente, há contextos em que a escrita é excluída por razões históricas ou culturais”<sup>13</sup>

No caso dos contos de origem iorubana, o livro se enquadra como um novo objeto cultural a retratar histórias e figuras míticas empenhados em fixar ilustrações do mundo real e imaginário por meio de conhecimentos, valores e inspiração poética. Entretanto deve haver o cuidado para não se desvirtuar dos traços próprios da cultura. Isso faz da obra publicada um meio de expressão que grita a voz ancestral e as práticas do povo de santo por meio da capacidade criativa do contador-autor, nutrida pelo atrevimento da letra.

As narrativas de tradição nagô são permeadas de lendas, mitos, provérbios e fábulas. Esta afirmativa indica um traço marcante da cultura oral, pois antes que a prática da alfabetização imobilizasse a linguagem em sua capacidade multidimensional e plural de representações, cada palavra representava um ambiente poético em si. Uma espécie de divindade ou de revelação para o homem que não possuía alfabetização.

O livro, como outro meio de comunicação, deixa implícito mudanças na mensagem transmitida. Ao mudar o suporte de transmissão de conhecimentos e valores do meio oral para o escrito, o contador-autor pode construir, mesmo sem propósito, outros sentidos para o texto e mudar seu significado, de forma que ler uma história não é o mesmo que ouvi-la da boca do contador.

---

<sup>13</sup> The oral tradition is a field defined by what it is not—it is oral, not written. But the barrier between the two remains rather fluid and artificial. Certainly, there are contexts in which writing is excluded for historical or cultural reasons (HALE, 2003, p. 91).

Em contrapartida, a palavra falada e ritualizada de africanos tradicionais propõe maior ênfase na audição e na tatilidade dos sons proferidos como forças vivas e mágicas a estabelecerem significado para o indivíduo imerso nesta realidade. Os aparatos sensoriais auditivo ou visual se interpenetram e propõem modos complementares de pensamento, quer sejam concretos ou abstratos, garantindo autenticidade aos recursos próprios de aquisição, manutenção e recuperação dos conhecimentos apreendidos e memorizados que levarão a dois produtos finais complementares, um da fala, outro do texto.

Sendo dois diferentes suportes que tangenciam a palavra, é comum sentir algumas impossibilidades e perda dos efeitos orais quando de sua passagem para o meio escrito. Para ilustrar estas declinações entre uma forma e outra, nos apropriamos de uma citação de Carothers:

Quando as palavras são escritas, tornam-se elas naturalmente, parte do mundo visual. Como a maioria dos elementos do mundo visual, tornam-se coisas estáticas e perdem, como tal, o dinamismo que é tão característico do mundo da audição em geral e da palavra falada em particular. Perdem muito do elemento pessoal, no sentido de que a palavra ouvida se dirige mais comumente a nós próprios, enquanto a palavra escrita muito comumente não, podendo ser lidas ou não, conforme nos dite o capricho. Perdem assim aqueles entretons emotivos e aquelas ênfases [...] (CAROTHERS *apud* MCLUHAN, 1972, p. 43).

A natureza divergente das sociedades oral e escrita alçam autores que usam a primeira como base criadora e a segunda como meio de divulgação a um campo flutuante e de conflito entre voz e letra a se enlaçar no livro. Por meio de sua capacidade criativa, o livro leva o leitor ou o ouvinte para um mundo mágico e o convida a relembrar, ou mesmo conhecer, a cada história registrada, os mitos cosmogônicos, propondo uma ponte com o passado ancestral e com a força mágica dos deuses iorubanos.

Sobre a contradição entre os termos definidores de literatura (ícone da cultura escrita) e literatura oral (produto da tradição verbal e recriação de uma cultura movente) cabe aqui um parênteses para citarmos Harry Levin:

O termo “literatura”, pressupondo o emprego de *letras*, subentende que as obras verbais da imaginação são transmitidas por meio da escrita e da leitura. A expressão “literatura oral” é, obviamente, em seus termos, uma contradição. Viveremos, entretanto, num tempo em que a própria alfabetização se diluiu de tal forma pela difusão que dificilmente se podia invocá-la como critério estético. A palavra, tal como é falada ou cantada, juntamente com a imagem visual do locutor ou cantor, vem, entretanto, reconquistando seu domínio através da tecnologia eletrônica. Uma cultura baseada no livro impresso, que foi a dominante desde a Renascença até ultimamente, legou-nos – juntamente com suas incomensuráveis riquezas – pedantismos e modismos que devem ser postos de lado. Devemos encarar com olhos novos a tradição, considerada não como a aceitação inerte de uma coleção fossilizada de temas e convenções, porém como o hábito orgânico de recriar o que se percebe e passa adiante (LEVIN *apud* MCLUHAN, 1972, p. 18).

Dessa forma, as tensões provocadas pelo mecanismo da palavra impressa sobre uma cultura oral implicam a observação de todo o processo de criação poético verbal. A instalação desta oralidade enquanto arte escrita, dotada de valores semânticos e potencialmente estéticos, sugere que o organismo recriado em livro transpasse a função puramente auditiva. Assim as histórias poderão encantar novos e maiores públicos, estabelecendo uma função visual para a tarefa de construção poético-oral.

A letra se coloca como uma “condutora da verdade”, de acordo com o pensamento europeu, ao mesmo tempo em que a voz se insere como marginal, significando para alguns a confirmação da superioridade da escrita, racional e coerente, sobre a oralidade, desconexa da organização textual no âmbito escrito. Barthes defende este ponto de vista e afirma que a escrita é o significado da faculdade do pensamento, pois “em todo o lugar onde houver concorrência da fala e do escrito, escrever quer dizer de uma certa maneira: eu penso melhor, com mais firmeza; penso menos por vocês, penso mais pela verdade” (BARTHES, 1995, p. 12).

Na contramão desse discurso, aparece a defesa de Ruth Finnegan (2003, p. 84), para quem a tradição oral vai muito além das fronteiras da voz e precisa distanciar-se da estreita definição etnocêntrica sobre o dialogismo oral e letrado. Para tanto, é necessário desvincular-se da noção contemporânea de que escrita remete ao moderno e socialmente válido, em detrimento da oralidade que leva ao pensamento de algo primitivo, velho e sem valor, à medida que a criação



oral compõe uma complexa cadeia de comunicação em associação aos elementos corporais e espaciais existentes durante o ato performático.<sup>14</sup>

Indo ao encontro do pensamento ocidental que desvaloriza a oralidade, é possível entender porque a cultura moderna e tipográfica, aliada ao desenvolvimento e à velocidade da internet e de outras mídias contemporâneas, pode até assustar as organizações tradicionais baseadas em valores coletivos, mantidos unicamente pela voz. Após a intervenção do pensamento escrito, a cultura oral sofreu grandes perdas no âmbito de sua valoração e divulgação. Por outro lado, partindo da tradição verbal, a letra impressa torna-se responsável também por criar novas e heterogêneas culturas, ao lançar mão de outros conhecimentos, diferentes dos comumente aceitos pela sociedade escrita, construídos por comunidades historicamente ágrafas.

É importante mencionarmos, em caráter de registro, que além de Yemonjá há uma copiosa literatura popular criada por poetas da voz. Os artistas se escondem atrás das máscaras coletivas de suas comunidades, mas escrevem versos e histórias que caracterizam seus conhecimentos e valores. Quando aparece alguma possibilidade, os poetas buscam publicar os escritos, muitas vezes escondidos em caixas de papelão, no cantinho do armário ou num espaço guardado com carinho e veneração. As publicações podem ocorrer tanto em livros, à exemplo das narrativas candomblecistas ou indígenas, quanto em outros formatos editoriais

---

<sup>14</sup> “oral” as symbol of the primitive, the other, the marginal at the edge of the triumphant western dream; “tradition”/“traditional” too: opposed to modern/western/literate/individual/creative, implicitly highlighting transmission and the “old,” downplaying creativity, multiple agency, politics, inventiveness. Nowadays we query those once-obvious ethnocentric universalizing assumptions, of course, and instead explore the overlap and interpenetration of oral and written (their intermingling with other media too—music, dance, material displays, electronic options) and look not to essentialized divisions between “old” and “new” but to historical changes and multiplicities (to changing genres, to new media interacting with established themes, to contemporary forms not just “traditional” ones)—but the older connotations still keep sneaking through. “Oral tradition” isn’t very transparent as an analytical concept anyhow: “oral” with its ambiguity between “voiced” and (the potentially much wider) “non-written”; “tradition” as—what exactly? what’s ruled out? (FINNEGAN, 2003, p. 84). “oral” como um símbolo do primitivo, o outro, o marginal no limite do triunfante sonho ocidental; tradição/tradicional também: oposição ao moderno/ocidental/letrado/individual/criativo, destaque da transmissão implícita e o “velho”, minimizando a criatividade, múltiplas agências, política, universalizando suposições, claro, e ao invés de explorar a sobreposição e interpenetração do oral e escrito (e sua mistura com outras mídias também – música, dança, materiais, opções eletrônicas) e não olhar para as divisões essenciais entre “velho” e “novo”, mas para as mudanças culturais e as multiplicidades (e mudança de gêneros, as novas mídias interativas com temas estabelecidos, para as formas contemporâneas e não apenas as “tradicionais”) – mas as velhas conotações continuam espreitando. “Tradição oral” não é muito transparente como um conceito analítico: “oral” com a sua ambiguidade entre “expressão sonora” e (potencialmente muito maior) “não escrita”; “tradição” como – o que é exatamente? O que está descartado? (FINNEGAN, 2003, p. 84 - Tradução livre).<sup>14</sup>

mais simples, como os populares livretos de cordel. Outro espaço de divulgação de práticas orais de grupos específicos são as letras de rap gravadas em disco.

A mudança do meio de divulgação da cultura afrobrasileira levará o sujeito da tradição oral a identificar-se num espaço letrado e assumir outras ocupações e tarefas próprias do mundo letrado e individualista, sobressaindo-se sobre os valores coletivos de clãs tradicionais. E isso pode promover uma mudança no modo de encarar o mundo para o sujeito imerso na cultura escrita. Segundo Marshall McLuhan (1972, p. 40), “a assimilação e interiorização da tecnologia do alfabeto fonético traslada o homem do mundo mágico da audição para o mundo neutro da visão”.

Em razão da divisão entre o mundo da audição e o da visão, ocorreu uma reformulação do sujeito ao se desvincular de suas características tribais, graças à tecnologia da invenção do alfabeto fonético, culminado em escrita, que tira o significado do som da palavra e o traduz em símbolo visual. O corolário disso é a transformação cultural do homem tradicional e oralizado a partir do contato com símbolos fonéticos, pois a principal diferença entre o mundo africano com sua prática verbal e o mundo escrito do ocidente parte da formação do sujeito desde sua infância, uma vez que:

uma criança em qualquer meio ocidental está cercada por uma tecnologia visual abstrata e explícita de tempo uniforme e de espaço contínuo e também uniforme, em que a “causa” é eficiente e contínua e as coisas se movimentam e acontecem em planos distintos e em ordens sucessivas. A criança africana, no entanto, vive no mundo mágico e implícito da palavra oral ressoante. Ela não encontra causas eficientes, e sim causas formais do campo configurativo, tais como as que qualquer sociedade não-alfabetizada cultiva. Carothers repete mais de uma vez que os “africanos rurais vivem, em grande parte, no mundo do som – mundo carregado de importância pessoal e direta para o ouvinte – enquanto o europeu ocidental vive muito mais num mundo visual, o qual em sua totalidade, lhe é indiferente”. Como o mundo da audição é um mundo hiperestético e quente, e o da visão, relativamente frio e neutro, o ocidental afigura-se ao povo da cultura auditiva como criaturas tão frias como os peixes (MCLUHAN, 1972, p. 41).

McLuhan defende ainda que, numa percepção tipográfica de modernização cultural, a escrita ocidental é vista como o único meio de libertação do homem transformado. O sujeito sai do universo estritamente falado e adentra os terrenos da comunicação impressa, cuja primazia é “civilizar”, como se a cultura oral

remettesse a povos sem civilidade. No ponto de vista corrente, para alguns pesquisadores, as culturas escritas podem elevar-se artisticamente muito acima das orais.

Com isso, o autor descarta a possibilidade de haver uma sociedade ágrafa, alheia aos códigos escritos que também seja evoluída na produção de arte, intelectualizada ou civilizada à maneira dos princípios orais, dotada de uma lógica de pensamento próprio, tal qual há uma lógica para o pensamento tipográfico. Tal afirmação leva a uma definição equivocada sobre cultura oral no plano artístico, pois, o fato de se pautarem na voz em detrimento da escrita, “não quer dizer que a palavra esteja totalmente despida de estética, ao contrário, aqui a apreensão do belo torna-se facilmente compreendida pela transmissão de saberes e de coisas simples do dia a dia” (FERNANDES, 2002, p. 15).

É importante considerar que os grupos afrobrasileiros que admitem uma herança africana declarada por meio de práticas culturais e religiosas são povos civilizados à maneira ocidental, aculturados pela escrita. Todavia, é inegável que carregam traços da cultura de “povo de ouvido”, cujos valores orais de outrora se entrelaçam com os visuais de agora na estruturação do pensamento e da ação, e ressoam os tambores das tribos ancestrais.

As histórias orais encantam e norteiam os acontecimentos da origem do mundo, na visão nagô. A capacidade mitológica dessas narrativas pode incitar a uma poética dos mitos e crenças cosmogônicos e, embora representem uma intenção pessoal do autor, traz juntamente com essa voz uma carga de coletividade, representada pelo saber ancestral e pela mística religiosa.

A forma como povos tradicionalmente orais podem vivenciar a inserção da escrita em sua cultura explica-se como a entrada em novo universo tecnológico, a expandir os sentidos de ação do homem, o que pode provocar uma mudança no modo como uma comunidade oral enxerga o mundo ao seu redor. O alfabeto, assim como outras tecnologias contemporâneas insere-se no contexto das culturas orais e acaba por transformar a comunidade receptora em um híbrido de tradição e modernidade.

Ao valer-se de técnicas modernas de escrita e do apoio de ferramentas contemporâneas tais como livros, computadores, internet e demais meios de expressão textual, o contador-autor reforça o labor estético de seus textos e propõe uma poética *sui generis*. Elabora discursos que podem indicar uma

vanguarda poética, no sentido que avança para novos meios e experimenta novas formas de registrar sua voz. Novamente, esta escrita não se faz despreziosa ou ingênua, mas com um interesse de afirmação e inserção no cenário discursivo atual.

A dependência gerada entre os modos de manifestação e divulgação dos anseios e sentimentos do homem estão em constante relação. Tanto as formas orais, escritas ou midiáticas não se realizam independentemente e estão sempre bebendo do líquido da voz para se nutrirem. Isso implica dizer que uma poética não se dissocia da outra num simples escalonamento de tipologias artísticas. Cada uma delas tem suas características intrínsecas, mas isso não indica que, se separadas, serão mais bem definidas e, sim, que se interdependem no jogo das construções literárias.

Voltando novamente os olhos para as obras de Yemonjá, em específico *Caroço de Dendê*, ainda resta a dúvida de que maneira o livro se constitui como uma nova forma do fazer poético. Ao atingir os limites do triângulo voz - corpo – *performance*, a poética da voz ancestral adentra os muros da escrita e ocidentalizada e isto implica em resultados da ordem do social. O registro da cultura de povo de santo em livro pode ser uma forma de, não apenas divulgar suas diferenças, como também de afirmar ou gritar sua alteridade, também demarcada pelas fronteiras entre oralidade e escrita.

A obra pode ganhar maior significado se considerada como um conjunto de histórias que se relacionam quanto à temática e quanto ao ato de contar fatos próprios da tradição oral, representantes de uma coletividade particular. O escrito veicula-se como uma correia transmissora da voz e as narrativas escritas baseadas na oralidade acabam por representar um jogo de negociações entre cultura oral e demais culturas de contato que poderão ter acesso ao livro.

Há nos exemplares da literatura afrobrasileira, recursos estéticos que expressam sua oralidade primeira, indicando uma preocupação do coletivo em gritar sua voz ou griotizar estas escrituras. Transitando entre África e Brasil, a tradição da palavra falada encontrou no livro um espaço de mediação, de confluência de culturas, ritos e visões de mundo. Aqui, a tradição oral inaugura novos padrões estéticos no cenário da contação de histórias, diferentes da escrita contemporânea. Implanta no livro traços de uma voz “ficcional, griotizada e griotizante, que é tanto letra quanto voz e gesto” (PADILHA, 2007, p. 175).

A escrita de contos relacionados à temática afrobrasileira figura-se como uma forma de resistência cultural de um coletivo implícito nas histórias, representando o grupo de santo e aqueles afrobrasileiros que ajudaram a construir a mística e o imaginário dos terreiros em busca de reafirmar a identidade do grupo e mostrar-se como diferente em meio aos iguais. Por meio da publicação de contos orais, o contador-autor manipula um novo objeto estético e pode, com isso, (re) apropriar-se artisticamente de bens simbólicos deixados na periferia do cânone ocidental.

Enxergando na letra uma âncora para sua voz, Yemonjá defende seu papel de autora e de contadora da tradição ancestral nagô, assumindo o poder da palavra diante do caráter de contação de histórias empregado pelo livro. Mostra-se ciente do valor da voz e reflete sobre o assunto:

JULIANA- O que a senhora consegue dizer pra mim dessa relação da palavra, do Candomblé e da escrita? Da contação de histórias?

M.B.- Eu acho que se não for a palavra não pode ter a contação de história, a palavra é uma coisa com... a contação da coisa é a criatividade dos neurônios e a palavra é aquilo que as cordas vocais produz para dar o som, sair através da boca (ENTREVISTA: Mãe Beata de Yemonjá, Miguel Couto, 2011).

Enquanto manifestação cultural, as narrativas voltadas para as práticas do povo de santo que são publicadas em meio escrito tornam-se uma maneira de representar, simbólica e imagetivamente os costumes de um grupo. Ao retratar a crença do povo de santo, o ambiente discursivo atualiza arquétipos e anseia expandir a cultura explícita na obra. De maneira a reforçar a ideologia keto-nagô, o texto “escritorializado”, ou seja, texto no qual ocorre uma hibridação entre o mundo escrito e o oral, configura-se como lúdico e interativo, e remete o leitor às histórias ouvidas na infância.

O leitor que desejar “auscultar a voz” do contador nas entrelinhas do discurso escrito, deverá perceber os índices de oralidade, ou seja, “tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana” (Zumthor, 1993, p. 35). Será necessário “raspar” o texto e pressupor, a partir de elementos linguísticos imanentes à tessitura textual, diversos signos tatuados na narrativa, índices de uma oralidade primária, isto é, da contação de histórias como manda a tradição, em contato com o interlocutor. O trecho da história “Aramaçá”

confirma a ideia de uma poética oral em meio escrito à medida que a contadora se mostra presente na narrativa e sente a necessidade de ir explicando os fatos para o público:

Esta história eu dediquei a aramaçá, que é um peixe que tem a boca torta. Eu vou contar uma história sobre uma filha de Yemanjá muito teimosa.

Existe um peixe que tem a boca torta. Ele é chato, e é um dos maiores euós de Yemanjá. Euó quer dizer quizila. Um dia, o marido dessa filha de Yemanjá trouxe uma enfieira de aramaçá. Enfieira é uma vara fina que você enfia na guelra do peixe e vai botando um a um para ficar mais fácil para carregar. Quando ela viu o marido com a enfieira de aramaçá ficou contente, pois ela era louca por peixe (YEMONJÁ, 2008, p. 93).

Os índices de oralidade percebidos na narrativa remetem o leitor a uma vocalidade-eco, que sai das linhas do livro e se expande no tempo-espaço material do leitor. Entre o “dizer e o escutar”, entre o “escrever e o ler” há espaços a serem preenchidos pela atenção do leitor, que pode ouvir uma vocalidade em meio ao turbilhão de letras que compõem um livro de narrativas griotizadas. Na medida em que os textos escritos explicitam uma impressão de oralidade, temos o indicativo de que ler um texto implica, “convertê-lo em som, em voz alta ou na imaginação, sílaba por sílaba, na leitura lenta ou de modo superficial na leitura rápida” (ONG, 1998, p. 16).

Diante da convivência oral e letrada saímos em defesa de uma dualidade complementar entre estes dois sistemas. Oralidade e escrita, meios divergentes na contação de histórias, justapõem-se e formam uma relação complementar e não meramente partidária e bipolar, no sentido de que se interdependem.

Partindo dessa premissa, é interessante notar as particularidades de *Caroço de Dendê* no que diz respeito à sua publicação e divulgação. Yemonjá faz de sua obra, o mesmo que Mestre Didi, em “Contos Negros na Bahia”. Escreve, de próprio punho, suas histórias. Diferente do que comumente se observava nas publicações de contos orais, em que havia um “autor” para transcrever a fala iletrada do narrador, os contadores orais agora se colocam na cena da escrita. Inauguram, por assim dizer, a categoria de contador-autor, como defende Sônia Queiroz (2004, p. 76), na qual o próprio contador toma as rédeas de sua escrita. Agindo dessa forma, ratificam a legitimidade e a poética criatória de suas narrativas ao

preservarem códigos próprios da manifestação oral, tais como segredos e traços particulares de sua cultura, pouco factível para o etnopsiquisador.

Um contador-autor pertencente a grupos tradicionalmente orais, ao escrever sobre suas crenças, ficcionaliza sua cultura e assume-se enquanto escritor, sem, obrigatoriamente, abandonar o papel de detentor da palavra que lhe fora instituído pelo coletivo. A atitude frente à escrita afirma a dimensão estética de seus contos, como uma vontade de criar e de se fazer escritor por meio do registro do oral. Atribui ao texto a chancela de artístico, como uma espécie de extensão daquilo que antes era atualizado somente por sua voz.

Entretanto, escrever não invalida ou impõe demérito na transmissão oral das comunidades terreiro e o que nela se atualiza ou se reorganiza. Nas casas de Candomblé, os mitos, saberes e costumes ancestrais continuarão a indicar uma possibilidade do sujeito encontrar-se consigo e com o mundo.

No caso específico de Yemonjá, nota-se, através das conversas e das leituras feitas sobre a autora, que é uma anciã consciente da importância de se resgatar a tradição da oralidade. A escrita soa para a autora como um artesanato tecido pelas tramas da voz. Para ela, o verbo se encarna como um sopro divinizador, matéria-prima a tecer o fio da vida:

A palavra é o nosso fogo. Nosso axé. Sem ela não somos nada. Por isso é a oralidade que ensina. A oralidade é o fundamental, foi com ela que chegamos até aqui. A vida inteira eu mantive meu axé através da palavra. Só comecei a publicar agora, a escrita vem para complementar isso. Imagina se nós negros tivéssemos dependido da escrita para não perder nossa fé, nossa cultura, nossa história? A abolição não garantiu nosso direito de ler e escrever. Sobrevivemos graças à nossa oralidade. Mas mesmo na escrita, a palavra tem que ser carregada de axé e da nossa história, se não se perde e o Candomblé nunca vai se perder. Por isso precisamos contar e nos contar" [...] (MÃE BEATA *apud* CAPUTO; PASSOS, 2007, p.105).

Admitir, nos dias correntes, que a faculdade do oral e a da escrita são sistemas separados e excludentes indica um profundo desconhecimento sobre estes meios. Seguindo o raciocínio de McLuhan (1972, p. 22): “nossos sentidos corpóreos ou privados não são sistemas fechados, mas se traduzem infindavelmente um no outro [...]” que se fundem e produzem um estado de consciência coletiva, “onde a visão, o som e o movimento” são simultâneos e globais.

Se considerarmos os pontos de intersecção entre voz e letra veremos que, embora a escrita seja um instrumento de poder e de comunicação, antes de tudo a voz é quem conduz e gera essa linguagem impressa no livro, contendo, portanto, uma capacidade mais complexa e ampla que a primeira, pois a escrita é apenas mediadora da voz.

Dessa forma, pensar em uma transformação da linguagem quando esta passa do ato elocucional para a letra é pensar que a escrita captura apenas parte do sentido produzido pela fala em seu momento de enunciação. Tal ideia leva a crer que, ao modificar uma narrativa legitimamente oral em texto escrito, esteja se perdendo parte do sentido promovido pela fala juntamente com o seu conjunto, ou seja, a fala vocalizada e a fala do corpo, a *performance*, que será melhor discutida no tópico seguinte. Por outro lado, pensamos o texto oral como uma instituição que se atrela à escrita, numa noção bakhtiniana de que a oralidade representa variados fenômenos artísticos no âmbito de uma poética da voz em meio letrado.

No campo das literaturas de vertente candomblecista, o fato de limitar a divulgação escrita pode significar que a sabedoria religiosa destes grupos fique vinculada ao domínio dos líderes religiosos e não circule para outras comunidades. Dessa maneira, opor-se à divulgação dos saberes ancestrais pelo código escrito significa reter o conhecimento religioso e cultural sob controle de uma única liderança. A recusa em escrever ou aceitar a publicação de textos orais pode levar para o túmulo riquíssimos conhecimentos de pais e mães de santo, que precisam ser contados e recontados.

Independente das discussões acadêmicas, o que faz Yemonjá em sua prática de contação passa longe de uma coleta de contos orais feitas por pesquisadores ou de uma mera reunião de narrativas míticas e folclóricas. Ela anseia inserir-se no meio letrado, mas também deseja preservar sua cultura e identidade por meio da escrita. A autora promove uma espécie de reconstrução das histórias que ouvia quando criança, nos terreiros de santo por onde vivera. Beata inventa histórias aos pés de sua capacidade criativa e poética. Assim, reforça mais uma vez a hibridez presente em vários aspectos de sua formação quando as histórias tentam “unir o branco desejo da letra à negra expressão da voz” (Padilha, 2007 p. 102).

Durante uma reflexão ocorrida na conversa com Yemonjá sobre o valor da escrita e da oralidade, a contadora corrobora a noção de sua



multiculturalidade e hibridez. Yemonjá se mostra consciente de seu papel enquanto condutora de vozes ancestrais por meio da escrita e responde sem hesitar:

JULIANA- O que é escrever pra senhora?

M.B.- É tudo na minha vida.

JULIANA- E contar história?

M.B.- É tudo na minha vida. Eu não vivo sem escrever, sem contar uma história. *Eu acho que todo momento nós estamos contando e recontando, contando causos e colhendo causos*

(ENTREVISTA: Mãe Beata de Yemonjá, Miguel Couto, 2011 – *Grifo nosso*).

Juntamente com esta fala, podemos inserir o relato da contadora ao ser indagada sobre o fato de as histórias de seus livros serem fruto daquilo que ouvia da boca de seus anciãos ou apenas base para sua criação, ao que responde:

M.B.- [...] tem uma mistura, é... eu criei, mas assim, mas disso até eu mudei um pouco para não ficar aquilo do que eu ouvia, o que ouvia ficô como uma influência, tá entendendo?

JULIANA- A senhora se baseou, então?

M.B.- Isso, exatamente. Me influenciei, mas não usei. [...] Por que quando você baseia no outro, quando você... se basear é uma coisa e você se apropriar do outro... não é seu (ENTREVISTA: Mãe Beata de Yemonjá, Miguel Couto, 2011).

Ao assumir que conta e reconta causos, ao mesmo tempo em que aprende e inventa novas histórias por meio do livro, a contadora se coloca na categoria de escritora e confirma a ideia de recriação de fatos vividos. Ela dá continuidade à cadeia oralizante de inventar e reinventar histórias que só serão mantidos se outros contadores utilizarem da mesma técnica que a narradora para perpetuar a tradição. Para ratificar essa noção e valendo-se do sentido etimológico do termo, que define “recriar” como uma nova criação baseado em algo já existente, as ideias lançadas acima contam com o respaldo de Sônia Queiroz (2004):

As recriações são coletâneas de narrativas “inspiradas” na tradição oral, mas escritas já à distância da performance. Os autores, escritores, recriam histórias ouvidas na infância, de velhas amas-de-leite das fazendas, ou já na idade adulta, mas sem que tenha havido uma recolha sistemática do texto oral, imediatamente subsequente à audição ou com base na audição de gravação. [...] A forma adotada é a da escritura, uma escrita que houve a voz, mas não se atrela à fala (QUEIROZ, 2004, p. 131).

Ao contar suas histórias, Yemonjá sugere para o leitor uma espécie de universo paralelo e maravilhoso, cuja recriação dos fatos vividos ou ouvidos dá

asas à imaginação autoral no ato da escrita, que acaba por “transcriar” histórias. Transforma-as em narrativas muito próximas da original, atrelada mais ao fato narrado em si e em sua consistência temática que vinculada aos signos próprios da fala e da *performance*.

Sobre a noção de “transcrição”, é possível abrir aqui um parêntese e indicar a ideia de José Carlos Sebe Bom Meihy (*apud* QUEIROZ, 2004, p. 102), que defende o processo de escrita de uma narrativa oral como sendo uma transcrição, inclusive em seu sentido poético. Além da mudança de meio de divulgação, pode também ocorrer a transformação do que antes era uma poética originalmente oral e que, agora, aliada aos recursos estéticos da escrita, pode se transformar em uma poética oral representativa.

O termo transcrição, originalmente, foi uma proposta de Haroldo de Campos e o grupo do movimento concretista. No caso de *Caroço de Dendê*, consideramos uma recriação do elemento poético-oral e possivelmente, uma transformação do leitor, uma vez que, a palavra que passou pela boca de muitos narradores ancestrais, ao se transformar em letra, pode “manter ou recriar o efeito estético da experiência de estranhamento radical” (TETTAMANZY, 2011, p.113). Isso ocorre por conta das narrativas serem voltadas para determinado grupo, cujo tema e figuras reconstruídas muitas vezes podem suscitar reconhecimentos ou afastamentos, dependendo do grau de identificação com os textos. Para o autor que vive a voz ancestral e a sofre em escrita, o processo em que as tradições e memórias são reportadas para o meio letrado aproxima-as do tratamento estético de poéticas orais e as projeta para um universo literário.

Nas palavras da autora de *Caroço de Dendê*, todo filho de santo pode ouvir e também contar histórias aprendidas durante sua vida nos terreiros, pois “é pra isso que é ialorixá, passar para ele, pra ele amanhã também poder ter... uma andorinha só não faz verão” (ENTREVISTA: Mãe Beata de Yemonjá, Miguel Couto, 2011). As lendas, mitos e fábulas encontradas no livro seguem transmitindo conhecimento ao povo de santo e fortalecem a continuidade da tradição e da sabedoria de futuros pais e mães de santo. Por meio destas histórias o contato com o transcendental está garantido por muito tempo.

E no que diz respeito à importância da oralidade para a manutenção da cultura de seu povo e da tradição candomblecista, a contadora não hesita em responder que a contação de histórias serve para que essa tradição “*não morra, não*

*seja esfacelada, ela crie pé, essas sementes que a ialorixá jogou no chão que ela dê sementes boas, sementes férteis, sementes sadias, que só dá árvore boa quando você joga o grão bom no chão”* (ENTREVISTA: Mãe Beata de Yemonjá, Miguel Couto, 2011 - *grifo nosso*).

É ponto pacífico que a transcrição ou repentina transcrição dos contos indica perdas e ausências de vocalidade já esperadas. No meio escrito, o apagamento das funções da linguagem oral como a função fática ou interpelativa, cujas expressões chamam pela atenção do ouvinte, demonstra uma das alterações do texto. As omissões de “né”, “daí”, “então”, são características próprias da mudança de meio e de trabalho com a linguagem oral. Isso também ocorre nas histórias contadas por Yemonjá. Entretanto, o que nos chama a atenção são as vocalidades e caracteres orais que não se omitem e se fazem presentes nos textos:

Oyá Seju era uma negrinha muito sapeca que era criada por uma mulher muito severa. A mulher não deixava Oyá Seju parada, era Oyá Seju pra lá, Oyá Seju pra cá.

- Oyá Seju *lava* a louça!
  - Oyá Seju *vai na* feira!
  - Oyá Seju *passa* a roupa!
  - Oyá Seju *panha* meu saco de costura!
- (YEMONJÁ, 2008, p. 73).

As perdas lingüísticas e performáticas ocorridas em razão da transcrição da palavra oral podem ser compensadas pelo caráter etnográfico das histórias e pela importância que o livro tem de condensar e expandir a tradição de vozes seculares, perenizadas pela letra. É por esse caminho que um livro publicado por uma ialorixá pode prenunciar uma abertura editorial, de crítica e de público. Não evidencia apenas a contadora que busca o espaço da autoria, mas uma negra-mulher-contadora de suas memórias e das histórias sobre seu povo. Os contos, por sua vez, são escritos pelas mãos da própria autora, aguçadas por sua capacidade criativa. Em razão disso, carregam sua identidade e também a da coletividade que por ela se insere no meio literário.

Nas relações entre oralidade e escrita, a literatura afrobrasileira se coloca então como mais uma forma de expressar e expandir a religiosidade e a cultura candomblecista. Pensar essa literatura, enquanto produto de um meio social e cultural restrito, abre portas, através da prática letrada, para a difusão da *práxis* desse grupo. A escrita seria, então, um elemento afirmativo das práticas sociais.

Embora o leitor para as publicações voltadas para o Candomblé acabe sendo definido ou filtrado pela temática, “estabelece-se uma ponte entre as práticas religiosas [...] e o mercado editorial, reificando crenças, transformando-as em mercadoria” (SÁ JUNIOR; LEITE, 2007, p. 58). É possível entrever que a transformação de uma cultura eminentemente oral, como a candomblecista, tem ganhado espaço editorial graças a uma questão mercadológica ou mesmo uma visão globalizada de consumo e à vontade de contadores-autores gritarem sua voz e expandirem seus públicos.

Por outro lado, se pensarmos na difusão da afroreligiosidade no ponto de vista social, sob a ótica do poder sacerdotal instituído aos líderes religiosos, podemos prever uma destituição deste poder. Como é candomblé é uma religião sustentada sobre os pilares da força mítica e da oralidade, o segredo iniciático, previsto na crença candomblecista, constrói uma aura de respeito e poder em torno do líder religioso. Com a divulgação da tradição mitológica prevista nos rituais e devoções da família de santo para os leitores leigos, o segredo da religião deixaria de pertencer apenas aos praticantes do candomblé ou aos babalorixás e ialorixás e, em razão disso, o poder em torno dos líderes sacerdotais diminuiria. No entanto, manter a crença do afrobrasileira presente apenas no meio dos iniciados no Candomblé ou na Umbanda é fazer com que ela circule de modo restrito e não atinja outras classes e grupos sociais. A escrita, neste caso, tem dado conta da propagação das práticas afroreligiosas para outros segmentos sociais e pode ajudar a promover maior tolerância religiosa e cultural. Yemonjá pondera sobre este pensamento:

[...] muito embora eu ame a umbanda, eu ame o catimbó, eu ame omoloku, eu ame o tambor, eu ame batuque, vou aonde estiver o meu povo! É um livro para nós construirmos dias melhor para nossa nação e para outras paragens, eu estarei ali, não me importa qual a... qual que seja o segmento religioso, eu quero a paz (ENTREVISTA: Mãe Beata de Yemonjá, Miguel Couto, 2011).

Nas narrativas de cunho candomblecista, há um sistema de vozes interiores que se revelam no discurso, considerando que um autor durante o ato da escrita projeta suas ideias em si mesmo e também no outro. Suas vivências particulares e comunitárias são normalmente expostas em suas criações, por onde circulam vozes diluídas e presenças anteriores a determinar e guiar parte dos

escritos. Escrever é sempre uma forma de reescrever algo passado inserindo fatos novos.

Na escrita, o contador-autor se investe da autoridade literária que lhe é concedida na intenção de “oferecer ao leitor um objeto estético que se refaz no conflito de vozes interiores para se oferecer como objeto original”, como afirma Henriqueta Maria Gonçalves (2009, p.155). Em outras palavras, a presença autoral funciona como uma voz condutora de vivências e saberes outros, à medida que o texto oral consolida-se como formador de opiniões e identidades.

É nítida a noção de que manter vivo o aparato cultural e a memória coletiva de um determinado grupo é, antes de qualquer coisa, fazer da oralidade uma *práxis*, tanto social quanto artística. Tal afirmação é fundamental para entender a poética presente nas manifestações populares como práticas completas em si. Um dos aspectos mais interessantes da tradição oral talvez seja a capacidade de atualizar histórias, promovendo a continuação da identidade do grupo. Em se tratando da literatura de Mãe Beata de Yemonjá, Ana Tettamanzy faz uma interessante colocação no que diz respeito ao esforço do escritor enquanto mediador do saber oral reportado para a letra, pois para tanto é preciso

[...] concentrar-se em si mesmo e nas aprendizagens, das mais sensíveis às mais formais, realizadas a partir de seu mundo e do mundo dos brancos. Precisou criar imagens e expressar a cosmovisão que o constitui, marcada pela permanente metamorfose de tudo ou ainda pela necessidade de laços familiares para a construção do ser. Precisou não esquecer das vozes e saberes ancestrais, mantidos em sua radical estranheza no poema fundador e tratados com inventividade (portanto com intenção estética) na costura de visões orais e escritas [...] (TETAMANZY, 2011, p. 125).

No que diz respeito à figura do contador-autor, sua atividade de recriar ou transcrever fatos é tão importante para as manifestações orais quanto sua *performance*. Atribui-se a ele uma função social bem definida, conferindo-lhe poder dentro do grupo que atua, além de diferenciá-lo dos demais integrantes da comunidade.

A título de exemplo e em meio a muitas narrativas que retratam as histórias de vida da comunidade e da religiosidade afrobrasileira, Yemonjá reitera em um de seus contos, intitulado “A quizila de Ogum com o quiabo”, o poder que a memória e a ancestralidade têm na manutenção de uma cultura viva e em constante atualização, como é o caso da cultura afrobrasileira. O conto retrata a briga entre

Ogum e Xangô pela posse de um reino. Ao final da história, a narradora deixa evidente a forte marca da importância de uma cultura oral para a perpetuação dos costumes ao afirmar: “Esta história me foi contada pela minha avó” (YEMONJÁ, 2008, p. 105), ou seja, até chegar aos ouvidos da autora, muitas outras pessoas ouviram e contaram esta história. Pode ser que cada uma delas tenha inventado ou adicionado algum fato para que a mesma chegasse ao livro com as características que possui atualmente.

Irene Machado (1995, p. 49), ao refletir sobre a dialogia bakhtiniana, observa que, para Bakhtin, oralidade e escrita convergem e atuam em uma atmosfera circundante entre si, considerando que ambas são produtos da linguagem, o que prefigura duas manifestações convivendo em paralelo, sem haver prejuízo de uma em detrimento de outra. A oralidade dialógica apresenta-se como imagem de uma linguagem e torna-se bivocalizada ao representar fala e escritura no meio letrado. A escrita de textos orais, por sua vez, volta-se para a voz autoral embutida no discurso.

Nesse âmbito, *Caroço de Dendê* é uma manifestação que congrega as duas faculdades da linguagem na materialidade das folhas do livro. Há, nas letras transcritas por Yemonjá, uma voz que brota da letra, marcada pelo imediatismo daquele contador que aconselha, em detrimento do escritor que rumina estes conselhos e o materializa. Pode-se perceber na obra a intensidade de um cotidiano, pincelando o ambiente em que se narra.

As relações do dia-a-dia são retratadas de maneira bem próximas ao fato narrado, o que confere legitimidade à contadora-autora, que vai, pelas tramas tecidas em seu livro, construindo um ambiente particular sobre a cultura e a identidade que constitui seu povo de santo. Tais afirmações aparecem nas seguintes passagens do conto “Ayná”:

[...] Nesta noite, o ferreiro não chegou, e eles dormiram juntos. Sempre que o ferreiro viajava, o negro da coroa o cetro encostava. Mas vocês sabem que tudo um dia vem à tona, principalmente o malfeito. A notícia da infidelidade da negra correu por aquelas bandas. [...] Ayná, até quando dormiu com o negro da coroa e o caçador, ainda era virgem pois o ferreiro nunca a possuiu. Ele achava Ayná tão linda, que ele beijava, abraçava, mas não tinha sexo com ela pois não queria magoá-la. Os outros homens não a respeitaram a tal ponto, e ela gostou. Um dia, o ferreiro começou a notar que seu corpo estava diferente e começou a desconfiar. Ele fez Ayná tirar a roupa e viu sua barriga grande. Ele logo viu que ela

estava grávida. Ologum pegou uma lâmina de ferro em que ele estava trabalhando e saiu correndo atrás dela para matá-la. [...] O único que ficou com o portão aberto foi o cemitério, dizendo:

- Ilê lku!

[...] O ferreiro voltou para casa e não quis saber mais dela. Ela só apareceu depois que pariu seus nove filhos, cada qual mais feio que o outro. Quando perguntavam quem foi este homem tão potente que lhe fez tantos filhos, ela respondia:

- Foi lku, a morte.

Ayná não quis saber dos filhos, que voltaram para morar no cemitério, e ela os desprezou. Até agora existem pessoas que dizem que os filhos dela eram do homem da coroa, outros dizem que eram do caçador, mas só quem sabe é ela. Não devemos afirmar o que não sabemos (YEMONJÁ, 2008, p. 62).

Este conto é um dos muitos exemplos contidos no livro sobre a tradição iorubá, em que a intenção da autora é mostrar traços moralizantes da cultura cotidiana do povo de santo, além de recriar mitos próprios ao universo mítico do Candomblé. “Ayná”, como os demais contos de Yemonjá, leva o leitor a refletir sobre questões morais e éticas tais como a fidelidade, a confiança e a mentira, dentre outros.

No caso dos índices de oralidade, a presentificação da voz do autor, seja no ato enunciativo verbal, seja na escrita, é marcante e inerente a qualquer discurso, pois “todo discurso tem autor e ouvinte, ainda que, muitas vezes, o relato possa soar como a voz de Ulisses na caverna de Polifemo: uma emissão que, mesmo privada da figura humana, continua sendo voz” (MACHADO, 1995, p. 91), o que implica dizer que mesmo em um texto escrito há um ouvinte, ou leitor-ouvinte, pronto para ouvir o som da letra.

Em defesa da escrita como complemento da oralidade, Paul Zumthor (1993, p. 109) indica duas importantes funções para a escrita, pois ela assegura a transmissão de um texto, de uma ideia, um valor, seja oral ou não e lança este texto para um futuro indeterminado. Este fato pode levar o texto escrito sobre comunidades tradicionais a enobrecer-se. Isto significa que, para a posteridade, os textos originalmente orais que transitam entre a palavra falada e o meio escrito, poderão se legitimar enquanto obra, enquanto arte poética oral em meio escrito, ratificando a força da voz mesmo na sociedade letrada contemporânea.

Outro autor que pontua a pacífica dialogia entre oralidade e escrita é Luis Antônio Marcuschi, afirmando que oralidade e escritura são propriedades que

caminham em paralelo e convergem em determinado ponto além de serem duas importantes práticas da linguagem no meio social. Marcuschi defende que:

A oralidade jamais desaparecerá e será sempre, ao lado da escrita, o grande meio de expressão e de atividade comunicativa. A oralidade enquanto prática social é inerente ao ser humano e não será substituída por nenhuma outra tecnologia. Ela sempre será a porta de nossa iniciação à racionalidade e fator de identidade social, regional e grupal dos indivíduos (MARCUSCHI, 2008, p. 36).

Híbridas, desencadeadas por uma multiculturalidade representada na escrita e repletas de encruzilhadas, as narrativas criadas por Yemonjá, surgem num entremeio entre a voz e a letra. Espaço de disseminar conhecimento, de trocar experiências. Este entrelugar se configura como mais um organismo, ou antes, um membro a constituir o corpo total da pessoa autoral representada por Yemonjá. O termo hibridismo é utilizado aqui conforme a definição de Canclini (2008, p. XIX), como sendo os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas mais discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

Dessa maneira, o texto promove, possivelmente à revelia de seus propósitos reconhecidos, uma desconstrução do texto ocidentalizado e do cânone literário. Assumindo-se na corda bamba das possibilidades, não é oralidade porque está em meio escrito, não é literatura escrita porque faz parte de uma cultura oral. E o que é então? Uma voz perdida no semi-árido das possibilidades críticas? Não é uma coisa nem outra, ao mesmo tempo em que é as duas coisas. Vanguardismo literário em forma, estrutura e linguagem. O meio escrito expande o oral, que por sua vez, materializa-se no escrito. Ambos se relacionam e geram um jogo de dependências de culturas, mas que fica mais no sentido da escrita para a oralidade, ao passo que sua escritura não existiria sem sua voz muito embora a voz não irá sucumbir se apartada da letra.

Por ser uma oralidade mista, mistura de voz e escrita, as histórias contadas por Yemonjá acabam causando, em certa medida, uma confusão da ordem de sua natureza, inicialmente oral. O estranhamento frente ao objeto livro pode causar angústia em quem o recebe e o encara como deformação das práticas orais tradicionais. No entanto, “quando uma obra tem êxito, ela formula então, a questão com ambiguidade e, através disso, torna-se poética” (BARTHES, 1995, p. 17). Dual, mista, complementar. Poética por sua audácia e transgressão.



No caso de *Caroço de Dendê*, o meio escrito como base atual de divulgação, associado à tradição oral como pilar para a criação das histórias, acaba por ser o ambiente que reafirmará o aspecto estético da poética oral, que em seus meandros iniciais era propagada apenas pela voz e pela *performance*, com sua atualização interativa, no momento da enunciação. Agora, a mudança de meio indicará ajustes na narrativa e sua atualização contará com as leituras e visitas à obra.

Para Roland Barthes, autor de *O grão da voz* (1995), tudo tem um sentido, mesmo aquilo que lembra o *nonsense* e estabelecer os porquês da criação poética se faz irrelevante quando o que se considera é o labor estético. A criação artística em si encontra-se longe do sentido parnasiano da arte pela arte em que apenas a referência estética era considerada nas produções, longe também de ignorar o compromisso com a tradição oral.

O que importa neste caso é o fato de a criação poética possuir liberdade e, em defesa desta liberdade, poder veicular-se em meios diferentes sem perder o sentido, mas sim, transformá-lo, pois a preocupação maior não é apenas “em *fazer* sentido, mas, ao contrário, em *suspendê-lo*; em construir sentidos, mas não em preenchê-los com *exatidão*” (BARTHES, 1995, p. 28).

Não se pode, no entanto, travar um embate apocalíptico com a escrita, no sentido do esmagamento da voz e do fadado desaparecimento da oralidade, pois não será por conta do livro que as práticas e a poética oral desaparecerão. Não se trata do esmagamento de uma cultura oral em detrimento de uma cultura letrada, trata-se sim, do diálogo destas duas práticas num espaço que a contemporaneidade chama para si como um dialógico, reafirmado pelos Estudos Culturais como um espaço de convivência e confluência das culturas periféricas com aquelas que estão no centro do poder, formando talvez uma terceira e miscigenada forma de produzir arte, uma poética oral consoante com a letra.

Há, antes de qualquer coisa, uma escrita consciente, marcada pela sedução das técnicas de alfabetização e pelo encantamento da palavra falada. Em posse destes dois instrumentos o contador-autor pode gerar histórias com múltiplas possibilidades de interpretação. Ao narrar, o contador vai, paulatinamente, esculpindo com o prodígio de um artesão ancestral este mesmo texto. Transforma a voz viva em matéria a ser deleitada pelos olhos do público, algo útil para a comunidade narrativa, numa representação metafórica entre criador e criatura.

Simbolicamente, a palavra e a memória do contador são elementos base para sua arteficialidade se tornar completa frente o trabalho em esculpir a letra.

Comparativamente, se tomarmos por base todas as premissas de que oralidade e escrita se complementam, veremos nos exemplares de literatura oral tais como as letras de rap, os repentes, as narrativas de folclore ou religião e nos mitos e causos espalhados pelo Brasil, uma circulação também escrita, que leva o texto para além das bordas do grupo social ao qual ele tem um direcionamento original. Certamente, a escrita provinda de manifestações orais propicia outra experiência poética, nuançada por graus de proximidade e distanciamento com os leitores que atualizam o significado da narrativa a cada leitura.

Em última instância, a circulação de um texto oral em meio escrito pode tanto sensibilizar o leitor distante para outra realidade, como também reforçar o sentimento exótico que cada um pode criar sobre o texto. Além disso, há a possibilidade de o livro avançar para outras comunidades com identidade mais ou menos comum e tornar-se uma troca de experiências.

Dessa forma, no que diz respeito aos conhecimentos de Mãe Beata de Yemonjá, a cultura letrada pode auxiliar na propagação dos costumes afrobrasileiros, mais precisamente, do Candomblé. Sérgio Adolfo retrata o que a publicação de um livro dessa completude poética pode indicar ao futuro da religião afrobrasileira e de leitores interessados no Candomblé:

É possível que dentro de pouco tempo, os conhecimentos de Yemonjá passem a ser usados por muitos Pais-de-Santo que se apropriarão desses conhecimentos sem citar as fontes. Yemonjá está, com certeza, criando sem querer uma nova nação, um novo axé, a partir do seu caroço de dendê. Assim como Edson Carneiro, Roger Bastide e Pierre Verger “fizeram” muitos Pais-de-Santo de nação Keto, através de suas obras de observação nos terreiros tradicionais da Bahia, Yemonjá ao relatar histórias ligadas ao seu cotidiano no mundo do Santo também servirá de modelo e de inspiração a apressados Pais-de-Santo feitos de um dia para o outro (ADOLFO, 2009, p. 04).

O valor da oralidade para as literaturas baseadas em uma poética da voz implica em um caráter sagrado e deve ser mantida enquanto tradição e representação da cultura de um povo, uma vez que a tradição oral, mesmo quando sofre intervenção da escrita, ressoa viva e fumegante em algumas comunidades contemporâneas. Ela é capaz de nos mostrar sua forma, sua origem, de modo a notarmos sua aura de beleza e encantamento. As narrativas são capazes de mostrar

um elo com a matriz referencial de sua cultura oral, de base iorubá. Representa vivências longevas e nostálgicas. Aí reside seu *status* aurático.

À frente dessas ponderações entende-se que o livro, sempre tributário da voz, origem de toda cultura, não substitui o rito religioso, nem a *performance* do narrador, mas apresenta uma função ratificadora da oralidade, ao fazer pulsar a presença de uma voz afrobrasileira. A voz da mãe, mulher, negra, guerreira, una e coletiva, híbrida em sua essência, vanguardista em sua audácia autoral.

Esta voz primária, transcrita por Yemonjá, indica que a poesia pode possuir várias linguagens e modos de circulação e que uma literatura afrobrasileira deveria ser pensada não apenas como construção de um sistema literário de estrita circulação letrada, como, também, por vozes e textos de circulação oral que podem, ou não, se fazer impressos, auxiliando na propagação dos costumes e valores afrobrasileiros e de toda poética que embasa essa voz.

#### 4.1 A PERFORMANCE DE UM CONTADOR-DENDEZEIRO

Se pensar em poesia oral é automaticamente remeter o pensamento para a *performance*, então publicações escritas baseadas na tradição oral, como as de rito nagô, não poderiam ser encaixadas no quadrante canônico de produção literária. O fato é que livros que tratam de uma cultura afrobrasileira de mítica candomblecista transformam a *performance* do narrador em uma atitude individual, caracterizando-a mais como uma situação subjetiva e referencial, própria de cada leitor. A competência interacionista não se faz toante a pulsar vivamente na atualização *in loco*, mas se encontra ressoante nas entrelinhas do livro, embalada por uma voz capaz de despertar a sensibilidade e tocar os corações alheios a esta realidade.

Por *performance* entende-se que seja “um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ela existe” (ZUMTHOR, 2005, p. 69). Sobre a importância dessa competência para a manutenção da oralidade e para as sensações que podem despertar no público envolvido com a narração, registra-se um caloroso efeito de sentido que pode despertar grandes emoções no público, envolvido no embate da voz com o universo do entorno.

Salientamos que, como elemento constituinte da oralidade primária, a atualização performática remete a uma espécie de teatralização das histórias contadas. O público pode se enquadrar como um elemento cênico ao interagir com o contador ou ainda ser parte integrante do processo de construção do sentido da história. Assim sendo, por encontrar-se imobilizada em letra, esta capacidade adquire alguns outros sentidos.

Doralice Alcoforado tece algumas considerações sobre o que vem a ser a *performance* e as dificuldades no processo de transcrição:

O texto poético oral não se restringe a um contexto enunciativo exclusivamente verbal. Aspectos translinguísticos, específicos do discurso oral, associam-se à voz para lhe dar mais concretude, como os gestos, a dicção entonacional, as pausas, a mímica facial, os movimentos do corpo [...] Esses procedimentos não verbais, que imprimem mais força, expressividade e realismo ao texto constituem questão delicada, difícil e, por vezes, impossível de ser codificada, quando da passagem do texto oral para a modalidade escrita, no momento da transcrição (ALCOFORADO, 2007, p. 04-05).

No entanto, face ao embate entre o oral e o escrito, reiteramos a problemática da voz fossilizada pela letra, cuja consequência remete à perda da interação pessoal e inter-relacional no momento que a voz é transposta para o livro por meio da escrita. Sônia Queiroz (2004, p. 71) assevera que Câmara Cascudo em “Contos Populares do Brasil” já observava a dificuldade de registrar as manifestações da *performance* oral na modalidade escrita. Este pensamento é muito próximo das ideias de Paul Zumthor, que defende uma oralidade performática, em uma poética que se constrói conjuntamente pela linguagem e pela corporalidade.

Na visão de Barthes (1995, p. 11), o corpo é uma das principais perdas durante a transcrição. No livro, diferentemente do meio oral, o corpo do contador não consegue lançar-se rumo a outro corpo-sujeito-ouvinte, em caráter direto e expressivo. O narrador perde as mensagens com a finalidade de manter a atenção do parceiro para si durante a situação de diálogo, muito embora esta corporalidade se apresente indiretamente, representado pela figura do contador durante sua argumentação na linguagem escrita.

Considerando a necessidade de preservar a competência performática para a completude do ato criatório verbal, é importante ponderarmos que, na obra em análise, há, por certo, um distanciamento entre o narrador e suas capacidades performáticas. A *performance* fica “presa” nas letras do livro e o público

que outrora era ouvinte torna-se, agora, um leitor dinâmico, a interagir imaginariamente com as histórias, na tentativa de auscultar a voz do contador oral a representar.

No caso particular de livros da cultura oral candomblecista, esta dificuldade em participar da *performance* durante o ato narrativo pode enfraquecer a interação entre narrador e público, como era à moda das antigas e populares práticas de contação de história oral, cuja participação e integração do ouvinte na cena discursiva era recorrente.

Seguindo este pensamento, Zumthor pondera que “se a *performance* é precedida de uma composição escrita, a competência intervém na preparação do texto” (ZUMTHOR, 2005, p. 87). Convém dizer que há então nos contos de Yemonjá um apelo à atualização durante a escrita e durante a leitura dos contos, por estarem presentes nas histórias um contador, cujo corpo e voz, conseqüentemente participaram do momento da criação do texto.

O livro, capacitado pela leitura, muitas vezes silenciosa, enseja uma *performance* visual e silenciosa, que modifica a presença do corpo. Os efeitos sinestésicos e sensoriais tomam forma via leitura e pela percepção da voz do contador, como uma presença subjetiva, invisível de manifestação do outro, porém, não nula. A leitura de um texto oral pode ressarcir o leitor da ausência corpórea do narrador oral. Ler implica chamar para um embate performático entre o corpo da palavra, sua vocalidade e o imaginação do leitor, partindo do princípio que a estrutura acústica e imagética da palavra nos remete a possibilidades de escuta da narrativa.

Durante a leitura de histórias que partem de uma base oral e se encontram veiculadas por um material escrito, podemos encontrar técnicas narrativas próprias da intencionalidade oral, fazendo com que o texto apresente-se em posse de suas potencialidades performáticas. Há uma consciência do narrador em resgatar a tradição oral e com isso resgatar também sua identidade. O contador-autor pode gestualizar o texto com suas palavras e griotizá-lo para evidenciar a alteridade de sua voz ancestral, como na passagem da história “As patacas malditas”:

Antigamente era assim, quando o dono do engenho não prestava, os parentes chamavam várias pessoas e mandavam chorar. Para isso, tinham várias mulheres chamadas choradeiras. Na minha terra mesmo, quando morria uma destas pessoas, ia muita gente com aqueles véus pretos na cabeça, e aí começavam a chorar, dando ataque e tudo. Às vezes a pessoa nem prestava. Pois foi o que aconteceu com o funeral deste homem (YEMONJÁ, 2008, p. 38).

Ao leitor atento cabe a sensibilidade de ouvir a voz autoral, imbuída daquela *performance* própria da contação feita ao vivo e *in loco*, preexistente na voz narradora. Uma voz que se presentifica ou se materializa por meio da escrita, uma vez que “a experiência literária como que ‘obriga’ o leitor a recriar e, por isso ouvir, mesmo que internamente, a ‘voz’ desse *outro* que se propõe como linguagem” (NOGUEIRA, 2011, p. 131), visualizando aí a competência performática.

No caso específico de Yemonjá, a autora reinventa histórias de vida e de crença, fatos vividos por sua comunidade e de seu povo de santo, em que a unidade performática do ato elocutório verbal se coloca entre parênteses, cabendo ao leitor identificar ou ainda imaginar a *performance* narrativa de acordo com seus conhecimentos e expectativas diante do texto.

Portanto, a atualização performática dos contos iorubanos imobilizados em livro fica a cargo da sensibilidade do leitor, que pode, diante das visitas realizadas aos textos, auscultar uma voz narradora e visualizar uma *performance* individual e subjetiva.

Trata-se de uma *performance* atualizada de maneiras diferentes a cada leitura atenta do texto, haja vista a potencialidade deste tipo de publicação em incitar uma outra categoria de apreciadores, a de leitores-ouvintes. Apreciadores capazes de perceber o local de onde se narra, imaginando um narrador pronto para contar histórias e levar o leitor ao mundo da ficção ou da magia que ele queira criar conforme sua sensibilidade. A relação entre artista, público e obra é o tema do próximo capítulo.

## 5 RELAÇÃO ESCRITOR E PÚBLICO NAS NARRATIVAS ORAIS AFROBRASILEIRAS

As produções poéticas provindas da tradição oral afrobrasileira, no âmbito das narrativas etnográficas, de vertente religiosa, têm se tornado uma tendência cada dia mais comum na cena literária brasileira. O fato pode causar certo estranhamento a alguns estudiosos ou leitores acostumados a outras formas de concepção e recepção da literatura escrita.

Paralelo a isso ocorre que, costumes representados até então por legítimos narradores da voz, na periferia de seus poderes de sábios anciãos, têm se apresentado simbolicamente como escrituras de autorrepresentação que, organizadas nos moldes ocidentais da narrativa, objetivam mostrar a riqueza e a completude poética da cultura oral afrobrasileira.

Tendo em vista as recentes formas da expressão oral a circular no espaço da autoria, constatamos que uma das intenções destas literaturas, além da preservação de sua herança cultural e da intenção artística, é, sem dúvida, o fato destes escritores afirmarem seus direitos e adquirirem um espaço, enquanto sujeito, no centro do poder. Para tanto, os contadores-autores valem-se do mundo letrado como um caminho para retirá-los da invisibilidade social e histórica a que foram condicionados.

Tomada por modelos tradicionais de costumes e arquétipos da cultura iorubana, a autora, ao expor-se em livro, tenta subverter uma fala e um modelo de produção literária baseado nos padrões estéticos ocidentais. Sua literatura se configura como uma arma de combate, subversiva sobre temas e normas de produção vigentes.

Os textos desta categoria oral/escrita podem surgir como uma afirmação da fala de sua diferença e, “no caso do cânone literário, como uma disputa pelo exercício desse poder de nomear, ou seja, uma disputa pelo imaginário” (TETTAMANZY, 2011, p. 115). Neste caso, a voz autoral trata-se quase de uma instituição que dialoga com o todo, instituindo o “como” agir entre os membros da comunidade narrativa.

A busca para se inscreverem nos circuitos socialmente aceitos e reivindicar a posse de sua cidadania por meio do livro não exclui a capacidade criativa e estética encontrada em textos recuperados pela tradição oral. Logo, o livro

publicado não despreza ou deprecia a poética das histórias orais, respaldadas pela dimensão estética de obras como a que estamos estudando, conforme já discutido no capítulo anterior. Para além dos aspectos literários, os esforços em se colocarem enquanto autores e registrar os aspectos da tradição oral afrobrasileira, têm como base levar à baila, para outros públicos fora dos terreiros, a cultura oral e religiosa afrobrasileira.

Apesar dos conflitos entre voz e letra, numa busca pela totalidade do sujeito e sua obra, é apropriado pensar a maneira como os autores afrobrasileiros entendem sua própria produção e se enxergam nela, seja como arte poética, na medida em que se deseja entender o grau de “intencionalidade” estética das publicações, seja como instrumento de reprodução cultural, política ou de inserção social. Retomamos aqui a noção do sujeito híbrido. Para tanto, este capítulo abordará outro aspecto da formação mista que integra Yemonjá. O destaque recairá sobre o entremeio de contadora e autora, público ouvinte e leitor, histórias contadas para a família de santo e para leitores variados. Aspectos que nos guiam e tangenciam a hibridação da escritora em estudo.

No que tange às noções de autoria, os contadores-autores se instalam no mundo contemporâneo utilizando vozes articuladas a partir de suas diferenças culturais. Homi Bhabha (2001, p. 20) demonstra haver um constante entrelugar no qual ocorre a manipulação das diferenças sociais e culturais e a efetivação da multiculturalidade que envolve estes narradores. Do alto de sua hibridação, os autores exploram as diferenças culturais e sociais como estratégias de representação singular e coletiva. Com a escrita, contadores-autores conseguem o direito de se expressar ao revelarem uma paisagem cultural diferente dos moldes ocidentais e, com isso, alimentar a tradição que os rodeia.

Outro aspecto da escrita de histórias orais por seus próprios contadores é o emprego de vozes variadas, carregadas pela presença simbólica e secular de seus antepassados, como também de vozes atuais que convivem cotidianamente com a contadora-autora. Há, por outro lado, um desencontro dessas vozes, que são contestadas, reinventadas pela transgressão da voz autoral, da transcrição, culminando em uma voz única, matricial, pessoal e atemporal de Yemonjá, a aconselhar seus leitores. Exemplo disso segue com um pequeno trecho do conto “Iyá Mi”, a mãe ancestral:



Exista, antigamente, uma mulher de idade já avançada que teve um menino e, no ato de parir, morreu, indo para junto das mães ancestrais. Lá chegando, a mulher ficou muito triste por ter deixado o filho recém-nascido, precisando mamar. Contam muitos casos de Iyá Mi como má, mas em tudo existe o mal e o bem. Um tem cumplicidade com o outro e, às vezes, o bem vence o mal (YEMONJÁ, 2008, p. 41).

Em *Caroço de Dendê* a relação entre narrador e fato narrado é indissociável, pois a contadora fala de um lugar que ocupa e que se enxerga no mundo. Propõe uma divulgação de suas experiências conquistadas pela arte do “boca a ouvido”. Retomamos Walter Benjamin com o relato sobre o processo de interação entre o narrador e coisa narrada como um ato que se aproxima da ruminação, propondo uma simbiose poética entre este par:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Junto a este casamento entre narrador e narrativa, nas histórias de Yemonjá notamos a polifonia bakhtiniana, por meio de uma voz carregada de diversos símbolos e fatos históricos e reais. Na pessoa da autora, esta polifonia torna-se memorialista e fictícia, numa representação da realidade que a cerca.

Enquanto narradora de fatos reais que dialogam com a ficção desejada, sua personagem se envolve com as histórias como um amálgama testemunhal e confirma no texto fatos que ouviu, viu ou viveu, como no seguinte trecho de “A rainha mãe e o príncipe lagarto”: “Houve três dias de festa no lugar, com muitos fogos de artifício e muita comida. Até eu compareci à festa e fiquei muito feliz” (YEMONJÁ, 2008, p. 47).

A capacidade criativa da autora representa vozes interiores, reinventadas no momento da escrita. As histórias, por sua vez, assumem uma linguagem ficcional própria, recheada de metáforas e significados semânticos que ilustram o mundo iorubá, num jogo de significações que vai, paulatinamente, tecendo a teia narrativa destas histórias. O compromisso da autora com a escrita indica uma reelaboração discursiva que pode aproximar-se ou até distanciar-se, em alguns momentos, da matriz cultural iorubana, à medida que se aproxima dos

costumes ocidentais. Isso confirma mais uma vez o carácter híbrido das histórias, que misturam a tradição branca com a negra, Candomblé e cristianismo.

Como contadora-autora, abre as portas para outro mundo, que caminha em paralelo à realidade empírica e factual. O leitor é transportado para o ambiente mágico e, por vezes, fantástico, dos mistérios iorubanos, ao mesmo tempo em que pode reconhecer o cotidiano e as práticas comuns ao círculo das casas de Candomblé, evidenciando o perfil desta comunidade. Exemplo disso pode ser a história já citada “Aramaçá” que tem o seguinte desfecho:

[...] Quando ela acabou de lavar a roupa, que foi destampar a panela dos aramaçás para comer, os aramaçás estavam todos vivos, mexendo os olhos e a boca. Elas saíram correndo, tanto ela quanto a vizinha, e não comeram o peixe. Tudo isto pra você ver, cada qual no seu cada qual! Se a pessoa tem o seu orixá, tem que respeitar o euó daquele orixá para não criar complicação para si mesmo (YEMONJÁ, 2008, P. 94).

Ao mesmo tempo em que apresenta as belezas da formação humana, o discurso oral, mesmo que escrito, pode ser reproduzido por inúmeras vozes e atualizado por leitores diferentes que também serão diferentes a cada leitura. Um texto, nas palavras de Roa Bastos, citado por Carlos Pacheco, “no cristaliza de una vez para siempre ni vegeta con el sueño de las plantas. Un texto, si es vivo, vive y se modifica. Lo varía y *reinventa el lector en cada lectura*” (PACHECO, 1992, p. 135 - *grifo nosso*).

No caso da tradição oral presente na contemporaneidade e assimilada pelas características tipográficas, o que antes era a expressão coletiva, numa relação entre narrador e ouvinte, é agora o reflexo de um autor, separado do público pela letra. Entretanto, face aos textos orais candomblecistas, as reflexões vão de encontro a esse hiato, ao propor um tipo diferenciado de leitor: o leitor-ouvinte. Mais do que ler os contos de Yemonjá, é necessário auscultá-los, como defende Zumthor (1993), ouvi-los de pertinho, valendo-se da capacidade de leitura dos olhos, mas contando com a sensibilidade do coração.

A narrativa requer do leitor a percepção de um local de onde se conta, bem como a capacidade de imaginar um narrador com autoridade para contar e aconselhar. Não é possível compreender as histórias fora de uma espacialidade em que elas surges, ou seja, o terreiro de Candomblé. Concomitante à leitura dos contos, pode-se prefigurar, no jargão comum, uma distinta senhora rodeada por

crianças e adultos ao pé de uma fogueira, ávidos por ouvir sua voz repleta de sabedoria e de nostalgia, contando “causos” sob uma bela noite de calor e lua cheia. Irene Machado corrobora essa noção imagética do discurso oral quando afirma que “o discurso escrito deve se oferecer ao leitor como enunciação de vozes capazes de criar a ilusão oral do relato” (MACHADO, 1995, p. 162).

Pensar em um público para os contos de Yemonjá implica aceitarmos que a oralidade, neste caso, assume um corpo diferenciado daquele ao qual estamos acostumados a encontrar na realização das poéticas do mundo verbal. Na cultura oral não há público definido para as histórias. E no mundo escrito, isso é possível?

Segundo Antonio Cândido (2000, p. 30), a separação entre o artista e o tipo de receptor é conflituosa e não podemos precisar qual público será atingido com estes contos, uma vez que o interesse dos leitores pode ser, além de social, puramente estético. Ao rotulá-los podemos incorrer no risco de restringir a obra apenas à família de santo. Yemonjá, por sua vez, quando indagada sobre a função de um livro de temática candomblecista para um leigo, responde que “exatamente, é isso aí... é a função do *Caroço de Dendê*. [...] *É divulgar, a nossa religião, o saber ancestral, o poder da oralidade, que é tudo*” (ENTREVISTA: Mãe Beata de Yemonjá, Miguel Couto, 2011 – *grifo nosso*).

Assim sendo, inferimos que o leitor destas narrativas é, de maneira geral, membro de uma cultura letrada, predominantemente urbana e contemporânea. A capacidade de ler e interpretar as obras de vertente candomblecista chama para a discussão leitores atentos e ativos. Nos contos de *Caroço de Dendê*, a autora convida o leitor a sair de uma possível “zona de conforto literário” e abrir seus horizontes culturais, por meio de uma espécie de “hospitalidade cultural” frente aos textos que produz.

Definir para quem os contos são direcionados é uma pretensão desafiadora e perigosa. Entretanto, é possível enxergar nos indícios que o próprio texto apresenta, como o léxico e a temática empregada, e, a partir de então, presumir que, sendo uma reunião de contos sobre os costumes da comunidade de santo iorubana, circulará por este espaço de maneira mais fluída. Apesar dos indícios textuais levarem a leitores que se identificam com a temática, *Caroço de Dendê* poderá avançar para a massa leitora e contemplar o leitor leigo ou não

iniciado, como pontua Yemonjá ao ser indagada para que tipo de público escreve suas histórias:

Para todos aqueles que deseja algo de bom para si e para os seus irmãos, eu não escrevo só pra intelectuais, eu escrevo pra o... para os meus irmãos que nasceram como eu sem ter oportunidade dentro de um país que eles ajudaram a construir, é pra esses principalmente que eu escrevo, pra eles verem que o livre arbítrio é tudo, que quando você abre sua boca, que diz: “ eu vou ser, eu vou ser”[...] (ENTREVISTA: Mãe Beata de Yemonjá, Miguel Couto, 2011).

Não se pode negar, contudo, que a leitura realizada por um filho de santo surtirá um efeito diferente daquela feita por um sujeito não iniciado nas práticas ritualísticas do Candomblé. A forma como é escrita no plano vocabular, ou seja, a escolha de palavras pertencentes ao campo semântico iorubano assegura que o povo de santo receba os textos de maneira convidativa, evidentemente, pois abarca a realidade do grupo.

Dessa maneira, para efeitos de construção artística, importa não menos a temática e seu público-alvo, mas também o efeito poético que o texto pode provocar, manifestado, entre outros aspectos, pela presença do narrador oral que interage com as histórias, colocando-se no cenário da contação. Para Benjamin, “quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia” (BENJAMIN, 1994, p. 213). Voltamos aqui à noção de vocalidade do texto escrito, a partir o momento em que leitor percebe as tatuagens orais que a história apresenta.

Estas premissas invocam a gestação gradual de um novo leitor, um novo perfil de público ou de comunidade leitora, de contatos secundários com as práticas da tradição oral iorubana. A leitura, segundo Barthes (1995, p. 212), desperta leitor e o convida a vivenciar a práxis da cultura em curso, o que, na prática de contação de histórias de uma comunidade baseada na tradição oral, é uma relação vivida na interação entre contador e ouvinte.

Logo, a obra assume sua importância ao se instalar como ponte entre autor e leitor. Por outra via, o público torna-se um instrumento de medição de qualidade da produção. Sobre esse triângulo interdependente, Antonio Candido pondera que:

Na medida em que a arte é [...] um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador [...]. Deste modo o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra (CANDIDO, 2000, p. 33).

Na perspectiva de Pacheco (1992, p. 108), a ausência de um interlocutor declarado ou de um público definido nas obras de Yemonjá pode significar uma possível estratégia desta narradora como forma de plurificar ou não restringir os leitores possíveis. A autora pode assim impedir que a perspectiva de leitura deste interlocutor cerceie a autonomia do relato oral popular, guiado pela raiz oral. Esta pode ser uma estratégia da autora para indicar ao leitor sua alteridade cultural.

Por outro lado, a leitura de contos baseados numa tradição oral implica uma habilidade de “ler com os ouvidos”, ou seja, ler com os lábios e com a imaginação. Ao ouvir as palavras pronunciadas por sua própria voz, o leitor poderá auscultar as “vozes das páginas”. Isso deverá aproximar narrador de leitor. Durante o ato da leitura, as ideias nos evocam imagens acústicas, despertando para uma oralidade secundária do texto.

As narrativas, quando lidas em voz alta, podem sugerir ao leitor um efeito de oralidade. O livro incita a uma possível “destecelagem” dos fios narrativos por meio da leitura como forma de simular os efeitos sinestésicos e sensoriais que a palavra falada e a *performance* produziriam no ouvinte da cultura oral, como o conto que ilustra a esperteza do macaco:

Vocês sabem que o macaco é muito sábio e astuto? Certa vez, ele vendo o papagaio falar, ficou com inveja e com seus botões disse: “Não podia ser eu? Pois ele, o que fez? Apanhou um bocado de pimenta, fez um bolo com o resto de comida e deu ao papagaio. Só que ele não sabia que quanto mais o papagaio come pimenta, mais fala, e que sua voz fica mais limpa. E isto acabou sendo muito bom, porque a dona do papagaio não gostava do bicho e, naquele momento, ia passando por ali um mascate, que, ouvindo o papagaio cantando, achou bonito e comprou o bicho. Sabe o que o papagaio, quando ia saindo no ombro do mascate disse ao macaco?  
- Fica aí, cabra ruim. Tua inveja não tem fim.  
Então, dos olhos do macaco escorreram duas lágrimas, e lá se foi o papagaio cantando e todo mundo sorrindo (YEMONJÁ, 2008, p. 81).

Simulacro do original é ponto pacífico que estas sensações não se comparam com as da narração em presença do ouvinte, mas podem representar, indicar uma noção de oralidade e lembrar o leitor das antigas histórias contadas pelos mais velhos à medida que interage com a leitura. Assim, o leitor pode ser menos passivo e tornar-se mais participativo nas histórias, a partir do momento em que antecipa ou reatualiza a oralidade do texto escrito por meio da leitura em voz alta.

Sob este ângulo, um texto escrito baseado na tradição oral pode motivar no leitor, por meio de elementos estáveis da contação de histórias orais como o vocabulário e as formas de composição, uma espécie de “memória vocal (corporal e emotiva) que as mantém” (ZUMTHOR, 1993, p. 45). A leitura demarca a presença evidente de uma poética oral, diferente em seu meio, mas igual em sua origem. Ao leitor atento, movido pelo prazer desinteressado da leitura, a apreensão da poética oral que forma as histórias ocorre em detrimento de qualquer intenção sociológica ou política que a obra venha a ter.

O prazer pela leitura de *Caroço de Dendê* pode realizar-se pela identificação com experiências variadas encontradas nas histórias, no confronto de si com a obra, à medida que o receptor se aproxima das diversas ações expostas no texto e delas tira proveito, conseguindo “dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (*katharsis*)” (JAUSS, 2002c, p. 87).

Diante do pêndulo instalado entre voz e letra, observa-se a insistente presença de um patrimônio oral, como uma condição quase inconsciente dos contos orais, que pode ser reavivada pelo leitor atento aos aspectos de uma poética oral. Trata-se de um leitor capaz de perceber nos índices e presunções de oralidade, elementos capazes de lhe mostrar uma voz residual, fruto de uma cultura oral, agora representada pela letra.

O convite é para o leitor descamar as tatuagens que a escrita realizou no corpo do texto oral. Um dos responsáveis por produzir no leitor uma poética oralizante dos contos lidos são os arquétipos de figuras míticas e sociais associados à noção de sagrado, enquanto elementos estéticos simbólicos da linguagem literária, como será visto no quarto capítulo.

Frente ao exposto, percebemos que ouvir a voz de Mãe Beata nas entrelinhas do livro é uma sensibilidade conquistada lentamente pelo leitor de

*Caroço de Dendê*, que pouco a pouco adentra os terreiros da obra e começa a vivenciar e compartilhar um pouco do que a voz pode legitimar e ensinar sobre a tradição oral afrobrasileira. Como maneira de confirmar as afirmações descritas acima sobre o espaço e a noção de autoria para Yemonjá, tentaremos descrever no tópico seguinte algumas colocações da autora sobre o livro, a influência da hibridação de voz e letra para sua inserção no mundo da escrita.

### 5.1 NO TERREIRO COM YEMONJÁ: UMA CONVERSA AO PÉ DA PORTA

O fato de pensar em Yemonjá como herdeira da cultura oral africana, nos fez ir à busca dessa figura que, grosso modo, apresenta indícios de uma tradição cujas raízes se formaram na África, migraram pelo Atlântico e pousaram em terras brasileiras. Entendê-la enquanto um sujeito social se faz necessário para decifrar parte de sua produção. Nesse sentido, a entrevista realizada com a contadora também se justifica já que esclarece pontos chave da pesquisa.

Nas duas visitas a Miguel Couto, Yemonjá falou sobre a criação e publicação de *Caroço de Dendê* e de outros livros de sua autoria, além de responder a questões sobre sua vida em Engenho Novo, no recôncavo baiano; a convivência com a avó materna, nascida ainda na época da escravidão e a avó paterna; que lhe ensinou rezas e histórias de Portugal. A propósito, foi da avó e da família de sua mãe que herdou a prática do Candomblé e a arte de contar histórias. Contou-nos também sobre sua iniciação no Candomblé e a inserção no cenário das lutas sociais e conseqüentemente, no mundo da escrita.

Sobre sua condição de sujeito social, durante nossa primeira conversa, Yemonjá afirmou, em vários momentos, ser uma mulher preta, pobre e guerreira. Isso a coloca como um sujeito que parece se deslocar do eixo social institucionalizado, em que escritores, normalmente homens e brancos, são postos em evidência e se realocam como sendo o fruto de uma cultura segregada a gritar seus espaços por meio de uma escrita da voz.

É importante considerar essas colocações da própria escritora para entender a forma como ela se projeta no mundo e, agora, no espaço da autoria. Yemonjá conduz a conversa como se sentisse prazer pelo lugar que ocupa, representando a guerreira que se intitula, uma mulher que sempre quebrou barreiras

e obstáculos, frequentando espaços onde historicamente poucos negros e poucas mulheres puderam estar. Enquanto escritora, passa de figura representada nas literaturas brasileiras para sujeito da enunciação, a criar suas próprias histórias e sair da passividade histórica.

Decifrar o lugar de onde a autora cria ou de onde ela fala é fator importante para entender como essa voz chegou a se tornar livro. Publicar sua sabedoria ancestral em livros soa como se ela rompesse com parte da exclusão social que lhe fora socialmente imposta pelo fato de fazer parte de uma minoria à margem do sistema. Durante a conversa, ela pondera:

Minha filha, eu sou uma mulher, vou lhe dizer, sou mulher, preta e pobre, que nunca tive medo da vida e dos problema que apareceram no meu caminho. [...] Então, quando se fala em tolerância, eu não quero que ninguém me tolere, eu quero que me respeita, respeite Beatriz Moreira Costa, não essa mulher pequena, essa negra que tem coragem, não tem medo de morrer, eu não quero que respeite essa mulher, não. Eu quero que respeite Beatriz Moreira Costa, uma mulher nortista que criou quatro filhos sem pedir... ajuda a sua família [...] (ENTREVISTA: Mãe Beata de Yemanjá, Miguel Couto, 2010).

A própria autora parece ter construído uma autoimagem que reflete sua condição de escritora no universo onde convive com seu povo de santo ou em espaços frequentados por estudiosos de área, onde as discussões sobre literatura são recorrentes. Sua fala confirma a maneira como ela se enxerga no mundo das letras e a forma como quer ser representada e reconhecida:

JULIANA- E como o pessoal, a comunidade de santo, não só desse ilê, mas de outros ilês, como eles receberam *Caroço de Dendê*?

M.B.- Maravilhosamente bem! Foi o dia mais feliz da minha vida, que é o dia mais feliz quando eu estou nos lugares que as pessoas começam a chegar [...] uma vez também em Salvador, aconteceu um fato interessante que eu entrei numa loja pra comprar umas pitangas de prata pra trazer, pra dá assim de presente pro pessoal aqui e quando eu entrei, menina, aí... eu tô vendo, o menino da loja saiu assim correndo de dentro da loja, quando eu vi a loja tava cheia de gente: "Oi, é a autora de *Caroço de Dendê*! Oi, Mãe Beata de Yemanjá<sup>15</sup>! A senhora é a Mãe Beata de Yemanjá! Mãe Beata de Yemanjá!" Eu digo: "Sô por aí" E botaram uma cadeira pra mim, foram vê cafezinho e tudo, queriam conversar as coisa. Dali, saímos fomos na... no Pelourinho, [...] que quando eu entro, quando eu vejo, gente como o quê! O rapaz... olha, o rapaz chorava. Chorava por causa de mim, eu disse assim: "Meu Deus do céu, só pode ser os ancestrais que estão todos... numa trama de Exú". Exú também está me testando pra ver até onde vai o meu ego... ou se eu podia ali naquele momento dizer: "Eu não quero, não me toque, eu não quero." Tá entendendo? mai' não, ele me mostrou que querer também é poder. Que ele quis que eu fosse isso (ENTREVISTA: Mãe Beata de Yemanjá, Miguel Couto, 2010).

<sup>15</sup> Yemanjá é sinônimo de Yemonjá, nome de santo atribuído à Beatriz Moreira Costa após sua iniciação no Candomblé, tornando-se Mãe Beata de Yemonjá.



Seu discurso, tanto social ou o poeticamente elaborado confirma a autoridade conferida a ela pelas figuras ancestrais. Yemonjá forma um nó da teia que tece sua narrativa e incita para si uma pretensa ou, talvez, já consagrada autonomia discursiva, conferindo-lhe poder e *status* de escritora. Tal poder lhe é instituído durante o ato narrativo, muito embora a autora atribua todo rótulo e autoridade conferidos a ela como fruto de estudos acadêmicos, conforme já apontamos.

Dessa forma, no que diz respeito aos conhecimentos de Mãe Beata de Yemonjá, a cultura letrada pode auxiliar na propagação dos costumes afrobrasileiros e, mais precisamente, do Candomblé. A publicação de um livro com as características poéticas de *Caroço de Dendê* pode indicar ao futuro da religião afrobrasileira e de leitores interessados no Candomblé parte da tradição que ela divulga.

Ao encerrarmos este capítulo, notamos mais uma vez a presença dos organismos que formam o “corpo total”, constituem e formam Mãe Beata de Yemonjá. Sua hibridação no plano geral se revela neste capítulo como as intersecções da figura Mãe-mulher-militante, ao mesmo tempo contadora de história oral e escritora, todas características de confluências e interferências.

Diante das palavras por ela proferidas em nossas conversas, entendemos seu modo de ver e viver o mundo, os desejos e sonhos frente ao futuro do povo de santo, do seu axé religioso. Nas tramas narrativas tecidas por ela, notamos seu íntimo desejo com relação às publicações: revelar memórias, contar histórias e ensinar por meio delas, ser escritora. Espaço, arte, voz e vez.

## 6 PALAVRA DOS DEUSES NA BOCA DOS HOMENS: POR UMA POÉTICA DO SAGRADO

No capítulo que aqui se apresenta, estudamos a relação entre o ambiente sagrado e o literário. A sacralidade dos temas e figuras religiosas embutidas em *Caroço de Dendê* chama para discussão por ser vista não apenas como um símbolo etnográfico ou simplesmente folclórico, mas como elemento constituinte dos contos orais de origem iorubana. Além disso, a religiosidade, ponto de confluência signíca nos contos afrobrasileiros é posta em evidência por ser um aspecto formador da contadora Yemonjá. Representa a hibridação entre Candomblé e Cristianismo e mais que isso, aponta para o transcendente. Cosmos e homem convivendo em *Caroço de Dendê*. Adubo de uma voz poética. O conto “O samba na casa de Exu” representa bem noção sincrética da obra em análise:

Uma mulher gostava muito de sambar. Não tinha um dia em que ela não procurasse um samba ou festa para ir. Não tomava conta da casa, dos filhos, nem do marido. Pegava uma garrafa de cachaça e se mandava [...]. A mulher já era conhecida de todos, e o marido dela vivia dizendo:

- Mulher... Deixa essa vida. Um dia você vai se dar mal!
  - O samba nasceu comigo, não é você que vai fazer eu deixar meu samba com Deus e o Diabo – respondia ela.
- Assim chegou sexta-feira da paixã. Antigamente esse era um dia de grande respeito. Ela ficou de dentro pra fora da casa, inquieta, e o marido só olhando. Era quase meia-noite, e ela disse:
- Hoje eu sambo nem que seja com Exu! Que troço besta acreditar em dia santificado. [...] (YEMONJÁ, 2008, P. 27).

Como visto no segundo capítulo, a tradição oral é cercada pelo poder místico e criador da palavra e o mundo exotérico liga o comportamento do homem ao conhecimento e à religião. A tradição oral iorubana assume um importante papel na formação da religiosidade afrobrasileira, pois influencia os conceitos formadores do Candomblé. A palavra é considerada divina, com poder para conservar ou destruir.

Na construção da poética oral de Mãe Beata de Yemonjá, notamos que a religião é um instrumento muito recorrente, constitui seu principal eixo de representação social e torna-se base para suas histórias, como no seguinte trecho de “O agouro da coruja”: “A coruja é tida como agourenta, mas, nas religiões afro-brasileiras, ela representa as mães ancestrais”. (Yemonjá, 2008, p. 89). Esta

constatação levou-nos a imaginar em que medida a crença da autora se instalaria dentro de nossa pesquisa como um elemento integrante e formador da capacidade de criação beatiana. O fato de ser uma mulher atuante na dinâmica dos terreiros interfere diretamente nas temáticas escolhidas por ela para dar corpo às narrativas, como forma de representar sua afrobrasilidade.

O próprio nome de santo da autora reflete uma intimidade acentuada com o sagrado afrobrasileiro e indica uma estreita aproximação de si, enquanto sujeito símbolo de sua religiosidade, com a contadora/autora. Indica a personificação do “eu” poético, enraizado e comprometido em contar fatos alojados na memória ancestral de Yemonjá. A identidade religiosa é uma importante via na busca pelo ideal poético que se objetiva encontrar nas histórias de Yemonjá. Religião, sacralidade e voz poética.

Feitas estas considerações iniciais, vamos às ponderações que nos guiarão ao entendimento da religião como fator da construção estética em *Caroço de Dendê*.

No tocante ao Candomblé, o verbo sagrado equivale ao verbo poético e a religião se instala como um possível elemento simbólico do fazer artístico. Nesta prática, a fala é condutora do sagrado e confere ao contador o poder de guardião da palavra por meio de sua capacidade mnemotécnica.

A mitologia africana se manifesta nas histórias de Yemonjá de maneira sincretizada, fundindo-se com a mitologia brasileira, porém aparece em estado patente e como elemento formador de sua identidade e de sua poética oral. Há, em *Caroço de Dendê*, uma mescla dos contos de fundo candomblecista com crenças brasileiras, evidenciados não só pela temática candomblecista como pelo vocabulário e campo semântico retratado por Yemonjá, como no exemplo exposto abaixo, do conto “O Odu Ojonilé”:

Ossá, então, abriu o saco que estava com as coisas que Orumilá lhe deu. Pensou no homem e destampou a panela de barro, botou tudo dentro e botou o chapéu na cabeça do homem. Assim, o homem se levantou e começou a falar. Todos da aldeia, que já estavam chegando, bateram palma em homenagem a Ossá. A partir daquele momento, ele foi respeitado, e onde ele passava todos o saudavam. Assim, como ele, também Ojonilé, que fez oferenda para Egun, começou a ser respeitado pelas pessoas (YEMONJÁ, 2008, p. 112).

Por tratarmos de textos com temática voltada para o culto dos orixás de origem iorubá, o foco prevalecerá sobre esta raiz religiosa africana, sem, contudo, esquecer de citar o dialogismo proveniente do sincretismo entre mundo cristão e mundo africano.

A religião é, sobretudo, fonte de formação do ser humano enquanto integrante do cosmos e sujeito que vive em interação com o mundo extranatural. Essa ponte estabelecida entre os dois mundos torna-se elemento de devoção na constituição identitária do sujeito. Assim explica Claude Lèpine:

Neste contexto, a religião tende a ser pensada igualmente em termos de intimidade, como relação com uma entidade protetora e individual, espécie de pai sobrenatural. Certos indivíduos, pois, encontrariam uma solução a sua busca de identidade na relação íntima com uma divindade particular na devoção a um santo pessoal (LÉPINE, 1980, p. 29).

Ao tratarmos de contos que relatam o dia-a-dia dos terreiros é preciso, contudo, explorar melhor as características da mística religiosa que formam a prática litúrgica das casas de Candomblé. A religiosidade afrobrasileira é praticada no Brasil de inúmeras maneiras, sendo as mais práticas expressivas o Candomblé, a Umbanda, o Tambor de Mina e o Batuque. Na perspectiva de interesse para *Caroço de Dendê*, a religião relevante é o Candomblé keto-nagô com influências do banto. Para os integrantes desse universo místico, a religião é mágica. Tanto a Umbanda quanto o Candomblé se baseiam nas forças sobrenaturais para atuarem no mundo material, o que valoriza o rito e o segredo iniciático.

No caso específico do Candomblé e sua relação sagrada entre mundo real e sobrenatural, a importância da religião nas narrativas se torna elemento basilar ao ligar o homem à força da vida (axé, na religião iorubana) de maneira transcendental. A religiosidade sugere explicações para a vida na terra e cria nichos de identidade do povo de santo com o cosmos.

Enquanto energia vital, o panteão mítico iorubano possui uma intrínseca relação com a palavra, como critério de ênfase da espiritualidade praticada nos terreiros. Praticamente toda a liturgia dos cultos afrobrasileiros e das histórias contadas nos candomblés do país remete o participante ou ouvinte a uma textualidade vocalizada e incita a uma dimensão textual de caráter místico-poético. O próprio espaço sagrado do Candomblé torna-se por si só um ambiente poético. Walter Ong corrobora a afirmativa aqui apresentada ao dizer que:

A força interiorizada do mundo oral tem uma ligação especial com o sagrado, com as preocupações fundamentais da existência. Na maioria das religiões, a palavra falada exerce uma função fundamental na vida cerimonial e devota.[...] uma tradição religiosa apoiada em textos pode continuar a legitimar a primazia do oral de muitas maneiras (ONG, 1998, p. 88).

No caso do Candomblé, a convergência entre o mundo oral e a dimensão do sagrado é uma linha muito tênue e está formada por narrativas, mitos, músicas, lendas, poemas e outros recursos orais mitopoéticos, vinculados a um rico universo contemplatório e sobrenatural. Os fragmentos de contos e romances com base nesta realidade sagrada tentam expandir e reafirmar o lugar de origem de onde estes textos falam.

Ater-se a uma hermenêutica do texto poético oral religioso significa aceitar que estas produções externam uma autonomia discursiva da ordem dos significados e extravasam as fronteiras semânticas preestabelecidas pelo discurso ocidental. Por conta do ritual ou do campo cosmogônico do qual fazem parte, correm em direção a outros sentidos, particulares a quem os lê ou ouve, podendo admitir sentidos litúrgicos como também artísticos. Assim, citando Hans-Georg Gadamer (*apud* CARVALHO, 1998, p. 04), a fala diária normalmente mais flexível, dada suas características menos pretensiosas do fazer estético, quando aliada às palavras míticas, pode adquirir sentidos outros, independente da situação em que surgiu e ganhar autonomia semântica, envolvida por características eminentemente literárias.

As narrativas que mencionam orixás e inkises ancestrais como representação da natureza e sua força vital fazem da palavra falada uma religião dentro de outra religião. Em que pese o fato de a voz ser um fio que religa, ou seja, ela reconduz o iniciado ou o leitor leigo a uma sintonia com o cosmos e com o poder sacralizado. Esta característica própria do mundo oral ajuda o contador/autor a gerar uma variada gama de textos baseados no divino e na cultura oral, compondo assim um *corpus* místico e vivo, dotado de completude poética, próprio de uma *mythopoiesis*.

A proposta dos textos da tradição oral iorubana serem transformados em letra, como debatido no quarto capítulo, não significa que eles serão presos ou “petrificados” pela escrita, mas sim “fixados, contidos pelo verso e pelas condições rituais de sua criação e reprodução” (CARVALHO, 1998, p. 04). A escrita de contos próprios da cultura oral ajudará a compor um conjunto de textos de

forma a atender uma demanda que se quer fazer circular dentro e fora das casas de candomblé, como expressão artística e cosmogônica.

No trânsito entre o campo estético e o religioso encontra-se uma experiência mística historicamente marcada pela voz, que se impregna da textualidade impressa no trabalho de alguns contadores. Os contadores possuem uma característica especial: fazem-se de autores para fazer legitimar sua prática cultural, a exemplo de mestre Didi, na Bahia e Mãe Beata, no Rio de Janeiro, dentre outros autores “escondidos” no interior o Brasil.

Considerado por alguns estudiosos como outro elemento formador das religiões afrobrasileiras, o tempo, nas comunidades narrativas de vertente mística, tem um peso relevante. Com a prática cotidiana de contar e recontar fatos passados, o tempo torna-se circular, à medida que volta a atuar na boca dos anciãos e mestres iniciados. Transforma a vida em uma eterna repetição de situações sobre a tradição e os valores sociais, embutidos nos mitos recriados pelo contador. Segundo Prandi (2001a, p. 43), a cronologia para os grupos que cultivam a tradição da época dos escravos, está ligado às concepções em torno da vida e da morte, do mundo natural e espiritual, tornando-se também um elemento base para a religião.

É por meio da oralidade e do tempo que o sujeito adquire pouco a pouco o arsenal narrativo de sua comunidade. O conhecimento nunca será construído ou repassado para os novos filhos de santo da noite para o dia. O acesso ao mundo candomblecista consiste de um amadurecimento sobre o conhecimento religioso que se dá em uma série de processos iniciáticos e de cerimônias próprias.

Dessa maneira, os mistérios espirituais são apreendidos paulatinamente, no fio do tempo, e ficam concentrados nas mãos dos mestres e sacerdotes da palavra. Sobre esta relação entre o tempo e a aquisição do conhecimento tradicional e religioso, Roger Bastide (2001, p. 25) já afirmava que “assim, devagarinho, a poder de paciência, de amizade recíproca, a filosofia africana vai se desvendando por etapas”.

No caso de Yemonjá, a metafórica relação estabelecida entre o caroço de dendê de quatro olhos como aquele que tudo vê e que tudo sabe está associada à figura da mãe ou do pai de santo. Sugere um desejo de inscrever o ancião do terreiro como o responsável pela perpetuação da cultura oral candomblecista, não apenas em seu meio, mas expandindo-a muro a fora de seu ilê.

O próprio título da obra, ao ser nomeado por *Caroço de Dendê*, incita a interpretação, não de forma casual, mas faz uma clara menção ao sujeito ancião, com sabedoria igual ao de um caroço de dendezeiro, já imaginando a sabedoria do contador-autor. A visão iorubana, por ter incorporado a natureza em sua cosmogonia, estabelece na figura do coco de dendezeiro o elo que aproxima a dimensão divina da humana e o contador do verbo sagrado.

Quando o mundo foi criado, o caroço de dendezeiro teve uma grande responsabilidade dada por Olorum, a de guardar dentro dele todos os segredos do mundo. No mundo lorubá, guardar segredos é o maior dom que Olorum pode dar a um ser humano. É por isso que todo Caroço de Dendê que tem quatro furinhos é o que tem todo o poder. Através de cada furo, ele vê os quatro cantos do mundo para ver como vão as coisas e comunicar a Olorum. E mais ninguém pode saber desses segredos, para não haver discórdia e desarmonia. É por meio dessa fórmula que o mundo tem seus momentos de paz. Existe também o Caroço de Dendê que tem três furos, mas a esse não foi dada a responsabilidade de guardar segredos.

Existe uma lenda que diz que Exu, com raiva desta condição que Olorum deu ao coco de dendezeiro de quatro furos, quis criar o mesmo poder de ver tudo à sua moda, com brigas e discórdias. Ele chamou o coco de dendê de três furos e disse:

- Olhe, de hoje em diante, eu quero que você me conte tudo o que vê.

Aí o dendê lhe respondeu:

- Como? Se eu só tenho três olhos e não quatro, como meu irmão, a quem Olorum deu este poder?

- Ousas me desobedecer, dendê? – disse Exu aborrecido.

- Sim! Tu não és mais do que aquele que é responsável pela minha existência e a tua – respondeu o coco do dendê.

Dizendo isto, sumiu. E Exu, desta vez, não foi feliz na sua trama (YEMONJÁ, 2008, p. 97).

A palavra alicerça as práticas religiosas nas casas de santo e funciona como veículo da iniciação, tendo como pilar principal a memória. Ao tratar da simbologia sagrada no dia-a-dia dos terreiros, Sérgio Adolfo aponta a palavra como ícone embaixador da cosmogonia candomblecista e, mais que isso, ela torna-se literária por seu caráter universalista na busca do homem pela sua identidade:

Sendo a palavra, como vimos, o ponto essencial das atividades do Candomblé, é importante que consideremos as narrativas e os poemas como parte integrante de um corpus literário, no sentido funcional, pois não somente atendem à transcendência, por serem textos religiosos, mas também cumprem funções eminentemente literárias, enquanto preenchem nossos vazios de ilusão e fantasia, assim como proporcionam através de si meios do homem conhecer e alargar sua humanidade (ADOLFO, 2009, p. 02).

Para o Candomblé de origem iorubana, cuja tradição religiosa enfatiza o culto a uma geografia cosmogônica nagocêntrica, histórica e alegórica do ponto de vista da prática mística, a materialização de suas divindades ocorre através do estado de transe, do sacrifício de animais e da iniciação de seus filhos ao mundo imaterial. Tem como veículo propulsor a palavra cantada ou narrada em língua iorubá, durante as festas e cultos aos orixás ou, ainda, no cotidiano dos terreiros e na convivência com o povo de santo.

É justamente esta cultura mística e sacra que revela beleza nos textos orais em meio escrito, expressando uma poética original, embora silenciada pelos meios de expressão artísticos e literários desde o início das práticas candomblecistas no Brasil. A tradição oral nagocêntrica perdura até os dias de hoje, sendo o silêncio quebrado por alguns poucos contadores/autores que se aventuram a escrever e registrar a tradição afrobrasileira. O contadores/escritores não raramente são encarados como transgressores ou mesmo invasores em um mundo onde a literatura ou a arte ainda tem ares ocidentais.

As histórias produzidas com base em um contexto oral candomblecista são capazes de contribuir, por meio da tradição litúrgica não apenas uma consolidação de identidades coletivas ou individuais, mas também promover uma nova espiritualização frente ao etnotexto. As histórias revelam, assim, um potencial mágico para o texto por meio do qual se concretizam e aludem um plano mítico de entendimento do cosmos e da alma de cada indivíduo. Por meio dessas narrativas, é possível prever uma antologia de mitos sagrados, gerados no contexto particular das práticas culturais e religiosas de dentro dos terreiros.

Diante disso, o sentido mitopoético entrevisto nos contos de tradição afrobrasileira representa não somente as entidades nagôs e sua relação afetivo-religiosa com seus adoradores, mas também indicam uma atividade narrativa capaz de gerar uma rede poético-discursiva. Trata-se de uma instituição cosmogônica repleta de experiências míticas que representam identidades diversas de maneira subjetiva.

Muito embora os textos tenham esse caráter eminentemente subjetivo, ao tratarem da identificação de personalidades variadas, eles também buscam uma objetividade de sentido ao citar o conhecimento prático sobre o mundo religioso e a cultura africana. Nas palavras de José Jorge de Carvalho, deixar vir à



tona essa característica significa dar vazão ao lado efetivamente místico de uma tradição, em que

os textos deixam de ser apenas representação coletiva e passam a atestar descobertas, conclusões, explorações, questionamentos. Enfim, expansões da consciência dos indivíduos que vivem o culto às entidades desse complexo panteão (CARVALHO, 1998, p. 07).

As narrativas mitopoéticas são reconhecidas, na maioria das vezes, como textos banais ou isentos de conotação estética, por serem simples fonte de descrições culturais e ritualísticas. De cunho candomblecista, elas são vistas de forma deturpada pela outra ala de sua representação religiosa e artística, ou seja, pelo cristianismo que fora então sincretizado e, também, pelo seu aporte estético que contrapõe o modelo ocidentalizado de se produzir literatura.

Os ritos sagrados no Candomblé, embora sejam uma atuação litúrgica para as quais o homem se volta ao querer contato com o mundo sobrenatural, dependem da existência da voz para se manifestar e sobreviver, conforme apontado anteriormente. A palavra acaba, então, por ser a teia condutora da sacralidade, enquanto por meio dos ritos são definidas algumas funções dentro do grupo que ligará os participantes com o transcendente.

Durante uma festa ou uma situação de transe religioso, o indivíduo profere palavras diversas em ritmos, tons e com gestualidade diversificada, às vezes, dizendo coisas que apenas os participantes integrados ao rito ou os iniciados do Candomblé conseguem entender. Neste caso, há uma profusão de emoções e gestos que atuam sobre a comunidade, ditando uma *performance* própria daquele momento.

No caso de *Caroço de Dendê*, o ritual, bem como o mito e sua palavra poética saem do imediatismo do culto ou das rodas de conversa e entram para um tempo de duração que perpassa a *performance* oral. Ficam registrados, de modo que futuros leitores, adeptos ou não do Candomblé, tenham acesso a eles, seja para aprendê-los e reproduzi-los ou ainda para conhecê-los ou apreciá-los. O rito, importante materialização da fé, está de maneira tão íntima ligada à voz que Zumthor o define dizendo que é:

Uma ação que abarca um grupo social, definindo-lhes papéis funcionais e, ao mesmo tempo, assegurando ao grupo relações tranquilizadoras com o outro mundo, a divindade, as forças diante das quais o homem se sente dependente. Ora, se acreditarmos nos etnólogos, um rito será tanto mais eficaz quanto se atualize em drama, implicando ações e palavras, estas podendo ser palavras sagradas, estabelecidas, mas não necessariamente. O rito é constituído de um gesto, e este explicita a voz escondida ou cantada. [...] A voz ritual é pronunciada, segundo as formas de linguagem particulares, num tom que pode ser o de um canto determinado, num espaço-tempo que é o dos deuses, a palavra secreta e imperativa que permite ao grupo viver, ocultar o espaço de sua assembleia (ZUMTHOR, 2005, p. 99).

O mito é consoante à relação sincrética do Candomblé e o mundo cristocêntrico, comum em sociedades híbridas como o Brasil. Referências sobre Deus, diabo, missas, rezas e santos católicos pincelam de branco o universo negro das narrativas estudadas. Parte desse processo híbrido provém da família da contadora, tendo como ancestral não apenas negros africanos como também europeus, como é o caso de sua avó paterna, de origem portuguesa e que a ensinou rezas e mezinhas lusitanas (YEMONJÁ, 2008, p. 12). Em *Caroço de Dendê*, o conto “As patacas malditas” indica os caminhos por onde esse sincretismo caminha:

Olha, você vai levar uma vasilha com incenso, uma vela e um terço, e vai fazer uma cruz e levar assim na frente. Cê vai dar sete voltas em volta da gameleira e fincar a cruz. Eu vou lhe aparecer. Vão aparecer várias coisas para lhe assombrar, mas você não tenha medo. Você enfrente tudo com essa cruz e com o terço (YEMONJÁ, 2008, p. 39).

Em algumas narrativas é possível encontrar claramente a relação sincrética da culturalidade que cerca a autora. Fica evidente a integração entre o bem e o mal, um dualismo impróprio nas culturas nagocêntricas. O sincretismo fica por conta da religiosidade católica, impregnada nas raízes da espiritualidade afrobrasileira e que ajuda a formar o campo semântico-litúrgico que envolve os contos.

O arcabouço discursivo da obra faz do panteão mítico iorubano um elemento aglutinador da poética que Yemonjá pretende revelar juntamente com suas práticas cotidianas e grupais. Tem como combustível a voz de uma cultura oral primária, sem negar a escrita como um meio de concretizar o texto mítico em estado latente. O cenário narrativo, no livro de Yemonjá, cria uma ponte entre o guardião da palavra sagrada e aqueles que desejam ouvi-la nas entrelinhas do texto.

Os textos ficcionalizam rituais além de relatar o cotidiano dos terreiros e as práticas de convivência com o mundo sobrenatural. A ligação com o cosmos promove um regresso ao passado cultural africano. Nesse sentido é que a religião pode também extravasar as cercas do elemento simbólico e estético e enquadrar-se como um artifício de transgressão tanto social como cultural. Quando indagada sobre o valor da religião para si, Yemonjá corrobora esse sentido de propagação da herança cultural e de inserção social, ao responder sem balbuciar:

A religião? Minha filha todo, todo meu... minha vida, todo... você sabe que o ser humano é mais água do que *erã*, é mais água do que carne, então... as histórias do *Caroço de Dendê* são contos que eu criei, são personagens que eu criei, é como a água que é feita o meu corpo para mim, principalmente a religião, eu não sou fanática, mais nada no mundo é mais do que a minha fé. [...] é o ar que eu respiro e é isso que me dá oportunidade de criar ferramentas, criar políticas públicas, tudo em cima disso (ENTREVISTA: Mãe Beata de Yemonjá, Miguel Couto, 2011).

Seus contos nos remetem, muitas vezes, a fatos vividos pela autora em cotidiana relação com o Candomblé. Representa a interação com o meio, o espaço e as personagens narradas. A contadora vive como se estivesse em simbiose com a religião, sendo a palavra e a memória sua mola mestra. O conto “O caranguejo maldito” dá uma breve demonstração deste fato, ao iniciar da seguinte maneira:

As pessoas que são iniciadas no Candomblé não comem caranguejo, principalmente quem é iniciado de Omolu. Contam os antigos que Nanã, quando teve Omolu, e viu que ele era todo aberto em chagas, o jogou na maré. Todos os peixes vieram adorar Omolu, mas o caranguejo, quando chegou e viu Omolu todo cheio de feridas, foi logo dando a sua mordida e tirando seu pedaço. Os outros peixes foram chamar Yemanjá, que chegou correndo, apanhou Omolu, limpou seu corpo e passou azeite de dendê com a palha de bananeira, e lhe deu acaçá batido (YEMONJÁ, 2008, p. 91).

Além desta, outra importante passagem onde a crença iorubana aparece de forma explícita é na história de “O balaio de água”:

Um homem vivia com uma mulher chamada Tude, que trabalhava fora. Ela lavava e passava o dia todo e ainda apanhava dele. Só vivia marcada. Os outros diziam a ela:

- Tude, larga esse homem.

- Como eu posso, pois tenho meus filhos? – respondia ela.

Ela era filha de Yemanjá.

- Ah, minha mãe... Dá um jeito nisso. Eu faço tudo e ele não reconhece, e ainda tem outra na rua – pedia Tude a Yemanjá. Ela era iniciada e era uma boa filha para o seu axé, mas ele não deixava que ela cuidasse das suas obrigações na sua roça de candomblé (YEMONJÁ, 2008, p. 33).

Outro importante tema das culturas de matriz africana no que tange à religião é a passagem da vida para a morte. O último estágio da vida terrena aparece em constante diálogo com as atitudes das personagens reunidas no livro. Para a crença iorubana, a morte é uma continuação da vida terrena, um elo com o cosmos e com a natureza. Ela propõe uma interação entre mundo real e sobrenatural, numa dialógica cadeia de comunicação, uma vez que todos os seres podem interagir. Esta visão é confirmada pelas palavras da própria ialorixá, durante a conversa em sua residência:

Ah, pra mim não existe a morte, pra mim é a continuidade de tudo, essa morte é como... por exemplo, eu estou aqui, mas amanhã Olorum... eu entro em um estado letal, essa... essa carne, isso aqui, as pessoas que gostam de mim me levam pra Ilê Iku, pra... o cemitério lá, me bota naquele buraco, esta... isso tudo aqui acaba, esse invólucro, porém aquela essência do bem que eu fiz, do meu passado, das coisas boas que eu construí, ficarão, como o *Caroço de Dendê*, o Ilê Omi Oju Arô, grandes amizades que eu fiz e grandes amizades que eu ganhei [...] então não existe morte, a pessoa dorme aquele sono profundo “*Ààra lá Osun*”, *Ààra la Osun*”, dorme o sono profundo e acorde, existe até uma cantiga ancestral que é subindo pra o axexé que diz que a gente dorme aqui neste mundo e acorda no outro com maiores felicidades, eu acho, é isso que é a morte, pra mim não existe a morte (ENTREVISTA: Mãe Beata de Yemonjá, Miguel Couto, 2011).

No Candomblé, os espíritos são evocados durante os rituais com o uso quase constante da palavra. Música, sons variados, cantos e instrumentos musicais preparam o momento litúrgico e são reforçados pelo cenário e pelas vestimentas utilizadas durante as festas sagradas para agradar aos orixás e cultuados. Para Padilha (2007, p. 62), contos que tratam da morte fazem isso “para reafirmarem seu pacto com a vida”, como uma forma de superação e de reafirmação do corpo mágico, sobrenatural e, portanto, imortal.

As histórias contadas por pais e mães de santo, como é o caso de Mãe Beata de Yemonjá, revelam sua identificação com as divindades iorubanas e ilustram a entrega do devoto a sua entidade regente ou, como é popularmente conhecido, seu orixá de cabeça. Tal obediência, ou deixar-se guiar pelo orixá, é uma

relação muito intensa e demonstra uma fé incondicional no transcendente, de forma que a ligação com o cosmos tende a fortalecer o *ethos* do sujeito. No que diz respeito às histórias, este vínculo com o orixá se faz por meio da palavra ancestral utilizada para moralizar e instruir o interessado sobre os valores de seus antecedentes, pois remete a uma identificação com o passado e cria um sentimento de pertencimento ao grupo.

Diante dessa linha de raciocínio é que os contos orais ou mesmo aqueles escritos com base em uma oralidade residual dão continuidade a uma “estética de expressão do sentimento religioso afrobrasileiro” (CARVALHO, 1998, p. 17). Ajudam a formar ou aumentar o repertório expressivo de outros contadores que surgirão, sendo o sagrado a fonte para manter viva a palavra ancestral. Tendo em vista que o pensamento iorubano afrobrasileiro é regido pela força vital da natureza, ele representa as forças naturais e sobrenaturais como fenômenos complementares.

Todavia, no campo religioso, embora a influência do cristianismo seja patente, o que interessa para o estudo é a maneira como a voz é manifestada e conduzida dentro da cultura afrobrasileira, isto é, como uma herança da tradição africana. Além disso, cabe atentar para a maneira como essa voz acaba se (re) encontrando flutuante nas linhas de um livro, de forma que se reafirme como elemento sacralizante e sacralizado.

Dividida entre os polos de culto cristão e nagô, as produções artísticas vinculadas ao mundo iorubano se instalam dentro dos muros da contação de histórias, como em *Caroço de Dendê*, e sacralizam uma fusão de liturgias, costumes e formas de enxergar o mundo. Sagrado e poético se interpenetram e se dividem em múltiplas facetas a compor uma produção artística plurisigníca, tanto do ponto de vista religioso quanto do meio escrito por onde essa realidade se manifesta.

Evidentemente, não é mera função do sagrado vir a ser um representante do fazer poético. Há funções sociais, culturais e ideológicas, como já debatemos, que anseiam serem cumpridas por meio da ligação entre vida terrena e cosmos, na pessoa dos filhos de santo. No entanto, a função artística impressa na religiosidade admite linguagens que se complementam, estruturando narrativas socioculturais de valorização *estético-religiosa* em dimensões bipartidas, porém não opostas.

Entre as dimensões do sagrado e do humano, está entreposto o indivíduo e o corpo que abriga sua alma. Este corpo, objeto de utilização dos deuses para manifestação durante o transe ritual, explora e valoriza todos os sentidos possíveis do sujeito, uma vez que esta é uma forma de agradar aos orixás. Vagner Silva (2008, p. 100) reconhece que a matéria humana e seus cinco sentidos têm uma relação valiosa com o campo do sagrado ao assumirem que todos os sentidos são importantes. No que tange à faculdade da voz: "músicas e rezas que as bocas proferem, os ouvidos recebem e a memória preserva, sobretudo por meio da tradição oral" são recursos primordiais para o acesso e o vínculo com o mundo sobrenatural. Em *Caroço de Dendê*, o corpo é retratado como instrumento que trabalha para servir aos deuses, ou como resultado de graças concedidas aos homens que anseiam corpo são e boa saúde. Todas as atitudes do ser humano devem ser com base nas vontades do orixá de cabeça que lhe rege, como acontece no conto "O colhedor de folhas" (YEMONJÁ, 2008, p. 67).

Sobre a produção artística baseada na religiosidade do Candomblé, o livro que se vale da voz para divulgar uma cultura de produção coletiva dá margem ao sagrado e ao profano, ao real e ao virtual. Acaba por estabelecer um diálogo do terreiro com o mundo ao seu redor e cria, em contrapartida, um corredor onde se localiza o leitor e o contador-autor destas obras.

Nesse sentido, uma das funções deste narrador é apresentar versões cristalizadas do sagrado e, por conseguinte, transformar as simbologias sacras em espaços e objetos de reelaboração artística. O contador reestrutura preceitos estéticos e se empenha em fazer com que as histórias adquiram um valor artístico reconhecido por meio do arcabouço oral-religioso.

A palavra proferida no terreiro é sobrevivente de uma tradição que não quer se perder. Alguém de grande conhecimento, como pais e mães de santo, é capaz de ensinar a fórmula milenar do processo de iniciação e das rotinas do iniciado. O que está em xeque, na verdade, é um patrimônio que gerações anteriores também guardaram e transmitiram via contação de histórias ou durante as celebrações.

A mítica afrobrasileira guarda consigo a magia da vida na visão nagocêntrica. Nas práticas iniciáticas e cotidianas, os segredos da religião vêm naturalmente à tona. Portanto, é muito importante recuperar os segredos guardados para valorizar o poder mágico e mitológico da religião. "O livro é uma das fontes

possíveis, viagens à África e consultas com africanos ou mesmo com velhos sacerdotes brasileiros é outra” (PRANDI, 2003, p. 30).

Sabemos que na cultura europeia, o termo “magia” é normalmente tido como algo ruim, sombrio ou negativo. Já para os africanos, o conceito de “magia” vem carregado de sabedoria verbal e pode adquirir sinônimo de bem ou de mal, conforme a intenção do praticante, de maneira que “a magia boa, a dos iniciados e dos ‘mestres do conhecimento’, visa purificar os homens, os animais e os objetos a fim de repor as forças em ordem. E aqui é decisiva a força da fala” (BÂ, 2010, p. 173).

Assim sendo, o saber iniciático é muito valorizado dentro do Candomblé, como se fosse um tesouro mitológico a ser encontrado e depois guardado para ser revelado no momento oportuno às pessoas escolhidas. Religião e palavra são duas entidades que não se separam, mas se completam e coexistem no contexto da mítica e da magia da liturgia candomblecista, transmitidas pelas palavras ancestrais da boca dos anciãos.

Mais próximo de uma cultura dita afrocêntrica que eurocêntrica, o praticante de Candomblé encara as histórias ouvidas no cotidiano dos terreiros como parte de uma experiência mística completada pelo texto litúrgico durante as celebrações. A liturgia oralizante vivida dentro do espaço sagrado revela emoções e sentimentos, torna-se aurática e poética na medida em que auxilia a promover a experiência espiritual do iniciado ligando-o ao transcendente. É nesse sentido que a poética do sagrado se revela, por meio do mágico, do espiritual e do sentimento que pode suscitar em cada praticante, ao ouvir a palavra que traz consigo a força da vida.

Vozes e olhares atentos constroem um vínculo com o passado e com cultura de negros e negras que migraram para o Brasil, trazendo da África um legado do som riquíssimo e farto. Por meio da oralidade, a tradição se mantém viva e atuante no universo dos terreiros e cabe aos novos zeladores da palavra sagrada manterem-na no baú de suas memórias, pronta para ser ensinada às novas gerações.

As narrativas presentes no livro em análise tem a capacidade de desvelar o mistério, mediando as relações entre o sagrado e o humano por meio de uma voz residual, sem contudo, pretender criar verdades absolutas. Para Adolfo, poderá existir, com o passar dos anos, uma mudança em algumas práticas orais do

Candomblé e na forma como esta tradição oral é repassada dentro dos terreiros e dos ritos, pois o livro pode abrir os horizontes da tradição para admiradores leigos da religião, já que:

[...] Mãe Beata está, com certeza, criando sem querer uma nova nação, um novo axé, a partir do seu caroço de dendê. [...] Por outro lado, Mãe Beata faz parte de uma nova geração de zeladores, que mesmo mantendo a seriedade da religião, a profundidade dos fundamentos teológicos, não faz disso uma arma pessoal, mas como pessoa generosa, aliás, característica dos sacerdotes realmente escolhidos para tal fim, distribui de forma poética as histórias ligadas a sua atividade como sacerdotisa, mantendo é claro, em segredo, escondido nos silêncios do seu texto, aquilo que deverá ficar velado aos olhos profanos. Os textos de Mãe Beata poderão ser lidos de várias maneiras, aliás, como toda boa literatura, e nesse caso, os textos encerram uma sabedoria só desvendável a quem possui a chave do mistério sagrado, o conhecimento de Camarinha, os caminhos da iniciação (ADOLFO, 2009, p. 04).

Os contos abrigam rastros de uma mística e da sacralidade candomblecista, muito embora lancem mão de uma linguagem limitada, no que diz respeito à dimensão do segredo religioso. Assim como afirma a própria narradora, ao se referir ao segredo iniciático do Candomblé e sua possível divulgação em função da publicação de suas histórias em livro:

[...] aí não tem nada do segredo! [...] existe uma cantiga de lansã que diz assim: "*Bíri bíri baolôjú, obericô no mariô*" Os não iniciado não devem ou não sabem o poder que tem a folha do mariô, existe coisas que podem ser além dessa porta, até aquele portão, existe coisa que só pode ser daquela porta pra dentro, não pode... só os iniciados (ENTREVISTA: Mãe Beata de Yemonjá, Miguel Couto, 2011).

Todavia, independente da divulgação ou não dos segredos da Camarinha<sup>16</sup>, o fator mais relevante para este trabalho é a capacidade de criação e construção estética em torno do elemento base que é a voz. Associada à faculdade da memória e ao aspecto indentitário e cultural presente na religião, a voz é capaz de expressar uma poesia oral que ainda se conserva em meio escrito. Os contos encontrados em *Caroço de Dendê* podem viabilizar ou ampliar as perspectivas de leitura e de análise de narrativas tradicionalmente orais, bem como ampliar o teor poético e sacralizado da tradição oral africana para outros meios, como já dissertado no terceiro e quarto capítulos.

<sup>16</sup> Camarinha, segundo Mãe Beata revela no livro de Haroldo Costa (2010), é uma espécie de quarto onde ficam em quarentena as pessoas que vão fazer os rituais de iniciação.



No Candomblé, assim como em outras religiões afrobrasileiras, a lei do segredo é um dos mitos fundadores. Como aponta Jan Vansina (2010, p. 149) “em quase todos os rituais de entronização na África, encontramos práticas e tradições secretas”. A tradição só é revelada ao iniciado em etapas que são transpostas por iniciações progressivas. É como uma escada, em que a cada degrau o filho de santo está mais próximo de atingir o topo, de saber grande parte dos segredos que regem a vida no mundo material e no mundo espiritual.

Dessa forma, com o passar do tempo, o iniciado vai vivendo passo a passo sua religiosidade nos terreiros e aprendendo com os mais sábios o segredo da vida. No casamento entre mundo material e mundo sagrado, a fala funciona como uma ponte, um fio condutor que leva o homem ao universo mítico. É por meio da oralidade que se torna possível alcançar o nível maior de conhecimento da tradição.

Na tradição africana e afrobrasileira, a voz, os lábios e a saliva são como veículos da iniciação utilizados pelo sábio do grupo para iniciar novos fieis ou mesmo para louvar as divindades durante os rituais. Àquele que é dono da palavra sagrada é atribuído poder e respeitabilidade, de forma que “no Candomblé a narrativa é tudo e tudo se estrutura como uma narrativa, sendo os acontecimentos passados de pessoa para pessoa” (ADOLFO, 2003, p. 74-75), assim como em toda cultura cuja tradição oral é passada no boca a boca por gerações a fio. Abaixo, segue uma interessante fala de Yemonjá sobre a relação da palavra com suas práticas cotidianas e sua crença, atribuindo a ela o poder de ética e de conduta social respeitável:

Uma ialorixá ela tem que ser... palavra faz parte da ética, pra você ser uma ialorixá você tem que ter palavra, não tem que enganar os outros nem construir a fé dentro de você, sua fé, você já nasce com ela.[...] É o alicerce de tudo, a palavra. [...] eu tenho que ter palavra e ter ética, conduta, chama-se boa conduta (ENTREVISTA: Mãe Beata de Yemonjá, Miguel Couto, 2011).

Dessa maneira, examinar as escritas mágico-religiosas-poéticas de Yemonjá, provindas de textos da tradição oral afrobrasileira, convidou-nos a abrir o pensamento para outros modos de fazer arte, no qual sujeitos letrados, frutos de uma cultura oral remodelada em consonância com a cultura escrita, possam inscrever suas vozes no circuito socialmente aceito. No espaço onde a autoria os

coloca como ativos e partícipes de sua história, a religião se evidencia como elemento constituinte e alicerce de suas construções poéticas orais.

## 7 SEMENTES DO CAROÇO DE DENDÊ

Mais do que chegar a alguma conclusão que possa limitar ou estancar a percepção estética e literária dos contos beatianos, preferimos enfatizar a capacidade de criação poético-oral de Mãe Beata de Yemonjá, seja no campo da contação de histórias tradicionais divulgadas via oralidade, seja via livro. Independente de respostas classificatórias entre as diversas formas de exposição da tradição oral candomblecista, destacamos a importância da manutenção desta tradição e ressaltamos que a palavra oral, ainda que dividindo espaço com a escrita, continua pujante nos candomblés e comunidades orais Brasil adentro.

A proposta inicial deste trabalho era, à luz dos contos de *Caroço de Dendê* e guiados pelos teóricos da literatura, encontrar uma poética nas narrativas orais que Yemonjá transformou em escritura. Não nos intencionou organizar uma coletânea das histórias de Mãe Beata e dividi-los em tipologias, mas sim, encontrar, nas próprias narrativas, subsídios que comprovassem a teoria de que Yemonjá é uma contadora oral, ainda que híbrida, pois encontra-se imersa e dependente da cultura escrita. A oralidade, juntamente com a religião, é um dos principais pilares de sustentação da autora e de suas vivências.

Assim, percorrer as trilhas do discurso beatiano nos fez encontrar resíduos da cultura oral tradicional. Quando Yemonjá comunica ao leitor que “dedica a história para alguém”, como é o caso do conto “Aramaçá” (YEMONJÁ, 2008, p. 93), ela assina sua função de contadora-escritora. Ao mesmo tempo, quando logo em seguida a narradora avisa ao leitor que irá contar uma história, ela sintomaticamente faz aquilo que um contador faria se estivesse numa roda de contação de histórias. Arte oral que se mescla às mídias contemporâneas para resistir e subsistir. Mãe Beata de Yemonjá defende sua posição de contadora-autora quando relata sobre *Caroço de Dendê*:

Nesse livro dou a devida importância à sabedoria dos terreiros, contando como os ialorixás e os babalorixás passam seus conhecimentos para os filhos. [...] Escrevendo meus livros, trato de documentar pelo menos um pouco da nossa trajetória que vem passando de boca em boca desde os navios negreiros (COSTA, 2010, p. 125-126).

No caso de *Caroço de Dendê*, a voz autoral, além de polifônica é polissêmica, pois escreve por várias causas: a vontade de ser escritora, reconhecida

e legitimada por crítica e público; o desejo de cumprir a alcunha de ialorixá, guardiã do segredo iniciático dos orixás, com o dever espiritual de revelar ao próximo a sabedoria anciã; além da possibilidade de dar voz a outras vozes marginais.

A fala poética de Yemonjá, aliada à consciência social da autora, reacende a chama da tradição oral candomblecista e pode proporcionar que mais velhos, crianças, filhos de santo e pessoas em geral possam contar histórias que serão recontadas, seja por meio da leitura de *Caroço de Dendê*, seja pelo poder da palavra falada.

Mãe Beata de Yemonjá e os contos por ela relatados mostraram que, num mundo em que a escrita existe como um suporte para a vida contemporânea, os mitos da tradição oral ainda soam bem vivos nas comunidades mais tradicionais e ajudam a construir a história do grupo. A contação de histórias nos terreiros de candomblé continua a confirmar valores e princípios ligados a identidade do coletivo, pois, como defende Paul Zumthor:

Dentro da existência de uma sociedade humana, a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro, valores fundadores de uma cultura, criadores de inumeráveis formas de arte (ZUMTHOR, 2005, p. 61).

A voz, conforme expõe Zumthor, funciona como eixo estrutural da cultura candomblecista, porém, nos dias atuais, em específico no caso de *Caroço de Dendê*, é comumente associada à letra. Babalorixás e Ialorixás como Yemonjá são hoje os responsáveis pelo legado oral iorubano deixado ao povo de santo e reivindicam esta condição quando, na posição de líderes religiosos, aventuram-se por terrenos um tanto quanto arenosos para as culturas orais, como é o caso da escrita, e são, por vontade própria ou não, inseridos na indústria do livro. Em razão do desejo de registro escrito e socialmente reconhecido, pais e mães de santo promovem uma tradição oral revisitada pelos símbolos da contemporaneidade, como é o caso das publicações em livro.

Reginaldo Prandi (2001) assegura que houve, recentemente, no Brasil, uma expansão do Candomblé para diversos segmentos sociais. Além dos negros, a religião angariou adeptos de outras origens étnicas, vindos de camadas sociais com maior escolaridade e habituados a informação por meio do livro. Essa parcela de novos praticantes candomblecistas, acostumados à religiosidade escrita,

encontrou nas literaturas sobre os orixás o sentido para os ritos e princípios da religião iorubana, fato que proporcionou o crescimento e a diversidade da indústria livreira sobre os orixás “de modo que a transmissão oral do conhecimento religioso, que caracteriza o candomblé, foi aos poucos incorporando o uso do texto escrito” (PRANDI, 2001b, p. 19).

Por essas e outras razões é que pensar a indústria editorial como uma forma de revelar a hibridação das manifestações orais e escritas torna-se importante, pois, não podendo fugir da tendência, busca-se então uma forma de equilibrar as duas forças e fundir os imaginários artísticos tanto da oralidade quanto da escrita.

Em razão da abertura do mercado para este novo filão editorial, notamos que Mãe Beata deixa em suspenso novas possibilidades de criação e interpretação do texto poético-oral e chama para a ação de novas pesquisas. A autora entra no embalo das recentes ações de divulgação da cultura oral e se prepara para lançar outros livros: “Tenho escrito muito. Em breve vou lançar um livro, mas só com poemas picantes, críticos, tipo cordel, que é do que eu mais gosto” (COSTA, 2010, p. 126). Yemonjá se coloca na cena literária e deixa em suspenso um *devoir poético*, que, aliado à abertura do mercado editorial para contadores orais afrobrasileiros, torna-se um interessante projeto para futuros estudos. Assim, esta pesquisa, que teve início no ano de 2009, como o curso de Especialização em Letras e que seguiu Mestrado adentro, ainda guarda muitos mistérios e desdobramentos. Vale lembrar que a base da expressão oral de Yemonjá, é, sem dúvida, a eterna Mãe África: terra de sonhos, saudades, raízes. Terra que permitiu ao Brasil tornar-se o berço que embalou muitas das histórias criadas pelos africanos e depois pelos afrobrasileiros.

## REFERÊNCIAS

- ADOLFO, Sérgio Paulo. Literato em terra de antropólogo. In: FERNANDES, Frederico Augusto Garcia; LEITE, Eudes Fernando (Org.). **Oralidade e Literatura – manifestações e abordagens**. Londrina: EDUEL, 2003.
- \_\_\_\_\_. O mito africano no cotidiano dos afro-brasileiros. In: **Biblioteca Virtual**. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/adolfo.rtf>>. Acesso em: 15 jul. 2009.
- ALCOFORADO, Doralice F. Xavier. Oralidade e Literatura. In: FERNANDES, Frederico Augusto Garcia; LEITE, Eudes Fernando (Org.). **Oralidade e Literatura 3: outras veredas da voz**. Londrina: EDUEL, 2007.
- ANDREI, Helena Maria. A origem do mundo e dos homens – uma lenda Yorubá. In: ANDREI, Helena Maria; FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (Org.). **Caderno Uniafro 2 - Cultura afrobrasileira: construindo novas histórias**. v. 2. Londrina: EDUEL, 2007, p. 70-87.
- BÂ, A. Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). **História Geral da África, I: metodologia e pré-história da África**. Trad. Joseph Ki-Zervo. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212.
- BARTHES, Roland. **O Grão da voz**. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia: rito nagô**. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BENJAMIM, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- \_\_\_\_\_. Enraizamento e errância: duas faces da questão identitária. In: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Poéticas da Diversidade**. Belo Horizonte: UFMG/FALE: Pós literatura, 2002, p. 36-46.
- BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. 3. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- CANDIDO, Antonio. Estímulos da Criação Literária. In: **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz. Publifolha, 2000.
- CAPUTO, Estela Guedes; PASSOS, Mailsa. Cultura e conhecimento em terreiros de Candomblé: lendo e conversando com Mãe Beata de Yemonjá. In: **Currículo sem fronteiras**. v.7, n. 2, 2007. Disponível em:

<<http://www.curriculosemfronteiras.org/vol7iss2articles/caputo-passos.pdf>>. Acesso em: 23 dez. 2009.

CARDOSO, Vânia. Introdução à Carçoço de Dendê. In: YEMONJÁ, Mãe Beata de. **Carçoço de dendê** - a sabedoria dos terreiros: como ialorixás e babalorixás passam conhecimentos a seus filhos. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

CARVALHO, José Jorge de. A Tradição Mística Afro-brasileira. In: **Religião e Sociedade**, Vol. 18, No. 2, a sair em maio de 1998. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie238empdf.pdf>>. Acesso em: 20/07/2011.

COSTA, Haroldo. **Mãe Beata de Yemonja**: guia, cidadã, guerreira. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. In: **Revista Literafro** - UFMG. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/data1/artigos/afrodescendenciaseduardo.pdf>>. Acesso em: 30 nov 2011.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

FERNANDES, Frederico A. Garcia. **Entre histórias e tererés**: o ouvir da literatura pantaneira. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

\_\_\_\_\_. **A Voz em Performance**: uma abordagem sincrônica de narrativas e versos da cultura oral pantaneira. Assis, 2003. Tese de Doutorado em Letras – Faculdade de Ciências e Letras de Assis/ Universidade Estadual Paulista.

\_\_\_\_\_. Vozes da Hélade e das Bordas. In: CORRÊA, Regina Helena Machado Aquino (Org.). **Nem fruta nem flor**. Londrina: Ed. Humanidades, 2006.

FERREIRA, Jerusa Pires. Tantas memórias – ou um difícil passeio pelos modos de pensar a memória: possibilidades, textos, atores. In: **Revista Resgate**, n. 13, 2004, p. 65-74. Disponível em: <[www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/article/download/179/180](http://www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/article/download/179/180)>. Acesso em: 01 jul 2011.

FICHTE, Hubert. **Etnopoesia**: antropologia poética das religiões afro-americanas. Trad. Cristina Alberts e Reny Hernandes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

FINNEGAN, Ruth. Oral Tradition: Weasel Words or Transdisciplinary Door to Multiplexity? In: **Oral Tradition**. 18/1. Project Muse, p. 84-86. 2003. Disponível em: <[http://muse.jhu.edu/journals/oral\\_tradition/v018/18.1finnegan.pdf](http://muse.jhu.edu/journals/oral_tradition/v018/18.1finnegan.pdf)>. Acesso em: 18 fev 2011.

GONÇALVES, Ana Beatriz. Preta, Pobre, Mulher: as muitas caras de Conceição Evaristo. In: LAHNI, Cláudia Regina et al (Org.). **Culturas e Diásporas Africanas**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009, p. 55-56.

GONÇALVES, Henriqueta Maria. Encontros e desencontros da literatura tradicional/oral na literatura escrita. In: BLAYER, Irene Maria; FAGUNDES, Francisco

Cota (Org.). **Narrativas em metamorfose**: abordagens interdisciplinares. Cuiabá: Catedral Publicações, 2009, p. 155 -168.

GULERE, Cornelius Wambi. **Orature and Human Development**: the Significance of Proverbs and riddles in Poverty Eradication. Disponível em: <<http://dspace.mak.ac.ug/bitstream/123456789/827/1/wambi-gulere-cornelius-arts-masters.pdf>>. Acesso em: 18 ago 2011.

HALE, Thomas. Oral Tradition in the context of verbal art. In: **Oral Tradition**. 18/1. Project Muse, p. 91-92. 2003. Disponível em: <[http://muse.jhu.edu/journals/oral\\_tradition/v018/18.1hale.pdf](http://muse.jhu.edu/journals/oral_tradition/v018/18.1hale.pdf)>. Acesso em: 20 fev 2011.

HATTNER, Álvaro. A poesia negra na literatura afro-brasileira: exercícios de definição e algumas possibilidades de investigação. In: **Revista Terra Roxa e outras terras**. Disponível em: <[http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol17A/TRvol17Ag.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol17A/TRvol17Ag.pdf)>. Acesso em: 30 nov 2011.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula** – visita à história contemporânea. São Paulo: Selo Negro, 2005.

JAUSS, Hans Robert et al. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002c, p. 85-103.

LÉPINE, Claude. **Os estereótipos da personalidade no Candomblé Nagô**. Marília: UNESP, 1980.

LIMBERTI, Rita de Cássia Pacheco. A identidade em situação de contato intercultural. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Org.). **Literatura e práticas culturais**. Dourados: UFGD, 2009, p. 153-166.

MACHADO, Irene. **O romance e a voz**: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago/FAPESP, 1995.

MARCHUSCHI, Luiz Antônio. **Da fala para a escrita** – atividades de retextualização. 9. ed. São Paulo, 2008.

MCLUHAN, Marshall. **A Galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. Trad. Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.

NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. **Feitio de viver**: memórias de descendentes de escravos. Londrina: EDUEL, 2006.

NOGUEIRA, Erich Soares. Vocabulário em Guimarães Rosa. In: EWALD, Felipe Grüne et al (Org.). **Cartografias da voz**: poesia oral e sonora: tradição e vanguarda. São Paulo: Letra e Voz; Curitiba: Fundação Araucária, 2011, p. 127-141.



ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1998.

PACHECO, Carlos. El monodialogo como estrategia narrativa oral em João Guimarães Rosa. In: **La Comarca Oral**. Caracas: La casa Belo, 1992.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. 2.ed. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

PELLEN, Jean-Noël. Memória da Literatura Oral. In: **A dinâmica discursiva da literatura oral**: reflexões sobre a noção de etnotexto. Trad. Maria T. Sampaio. (PUC-SP) v.22. 2001, p. 49-77.

PRANDI, Reginaldo. O Candomblé e o tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afrobrasileiras. In: **RBCS**. vol. 16, nº 47, outubro/2001a, p. 43-58.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001b.

\_\_\_\_\_. As religiões afro-brasileiras e seus seguidores. In: **Civitas**. Porto Alegre, v. 3, n.1, 2003, p. 15-33.

QUEIROZ, Sônia. Um conta, outro aponta: voz, escrita e autoria. In: ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia (Org.). **Na captura da voz**: as edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

RAMA, Angel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Siglo Veintiuno Editores. s/d.

SÁ JUNIOR, Mário Teixeira de; LEITE, Eudes Fernando. Entoando pontos, ampliando cantos: demandas entre a oralidade e a escrita nos terreiros de Umbanda. In: FERNANDES, Frederico Augusto Garcia; LEITE, Eudes Fernando (Org.). **Oralidade e Literatura 3**: outras veredas da voz. Londrina: EDUEL, 2007. p. 55-74.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. In: **Debates do NER**. Porto Alegre, Ano 9, n. 13, P. 97-113, Jan./Jun. 2008.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. De palmeiras e colibris ou de como a voz guarani vem se tornando letra. In: EWALD, Felipe Grüne et al (Org.). **Cartografias da voz**: poesia oral e sonora: tradição e vanguarda. São Paulo: Letra e Voz; Curitiba: Fundação Araucária, 2011, p. 109-126.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). **História Geral da África, I**: metodologia e pré-história da África. Trad. Joseph Ki-Zervo. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010, p. 139-166.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a Voz**. Trad. Amalio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e S. Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

\_\_\_\_\_. **Escritura e Nomadismo.** Trad. Sonia Queiroz; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Ateliê, 2005.

YEMONJÁ, Mãe Beata de. **As histórias que minha avó contava.** São Paulo: Terceira Margem: CESA – Sociedade Científica de Estudos da Arte, 2004.

\_\_\_\_\_. **Caroço de Dendê** – A sabedoria dos terreiros: como ialorixás e babalorixás passam conhecimentos a seus filhos. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ADOLFO, Sérgio Paulo. As nações do Candomblé. In: ANDREI, Helena Maria; FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (Org.). **Caderno Uniafro 2 - Cultura afrobrasileira: construindo novas histórias**. v. 2. Londrina: EDUEL, 2007, p. 88-101.
- AGATUCCI, Cora. **African Storytelling**. Disponível em: <<http://web.cocc.edu/cagatucci/classes/hum211/afrstory.htm>>. Acesso em: 20 ago. 2011.
- ALVES, Juliana Franco. **Voz, poesia e cultura: hibridação nas narrativas orais de Carço de Dendê, de Mãe Beata de Yemonjá**. Londrina, 2010. Monografia de Especialização – Literatura Brasileira. Universidade Estadual de Londrina.
- ASSIS, Adriana Carolina Hipólito. **O palimpsesto amoroso em Desmundo: contos de fadas**. Dissertação de Mestrado. PUC-SP. Disponível em <<http://www.cipedya.com/web/FileDetails.aspx?IDFile=157950>>. Acesso em 24/08/2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. O efeito do real. In: **Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas**. Petrópolis: Editora Vozes, 1972, p. 35-45.
- BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Vinte e cinco anos de crítica literária no Brasil: notas para um balanço. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Org.). **Literatura e práticas culturais**. Dourados: UFGD, 2009, p. 41-48.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/ EDUSP, 1986.
- COUTINHO, Eduardo F. A literatura comparada e o contexto latino americano. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Org.). **Literatura e práticas culturais**. Dourados: UFGD, 2009, p. 27-40.
- DUARTE, Constância Lima; PAIVA, Kelen Benfenatti. A mulher de letras: nos rastros de uma história. In: **Ipotesi** – Revista de Estudos Literários. Juiz de Fora: Editora UFJF. v.13, n. 2, 2009, p. 11-19.
- \_\_\_\_\_. História da Literatura Feminina: nos bastidores da construção de gênero. In: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Poéticas da Diversidade**. Belo Horizonte: UFMG/FALE: Pós literatura, 2002, p. 211-220.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Notas sobre a literatura brasileira ou afro-descendente. In: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Poéticas da Diversidade**. Belo Horizonte: UFMG/FALE: Pós literatura, 2002, p. 47-61.
- FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. A voz, a escritura e a diferença: contrapontos entre a viagem e a pesquisa de campo. In: LEITE, Eudes Fernando;

FERNANDES, Frederico A. Garcia (Org.). **Oralidade e Literatura 2**: práticas culturais, históricas e da voz. Londrina: EDUEL, 2007.

\_\_\_\_\_. Escrita e Gravura, performance e poesia oral: leituras de literatura de viajantes. In: BLAYER, Irene Maria; FAGUNDES, Francisco Cota (Org.). **Narrativas em metamorfose**: abordagens interdisciplinares. Cuiabá: Catedral Publicações, 2009, p. 203 - 216.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51 ed. São Paulo: Global, 2006.

GENETTE, Gérard. Verossímil e motivação. In: **Literatura e semiologia**: pesquisas semiológicas. Petrópolis: Editora Vozes, 1972, p. 7-34.

GOODY, Jack. **Domesticação do pensamento selvagem**. Trad. Nuno Luís Madeira. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

GONÇALVES, Virgínia Maria. Signos da Africanidade nas Literaturas de Língua Portuguesa. In: ANDREI, Helena Maria; FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (Org.). **Caderno Uniafro 2 - Cultura afrobrasileira**: construindo novas histórias. v. 2. Londrina: EDUEL, 2007, p. 52-63.

GROENEWALD, H.C. Zulu Oral Art. In: **Oral Tradition**. 18/1. Project Muse, p. 87-90. 2003. Disponível em: <[http://muse.jhu.edu/journals/oral\\_tradition/v018/18.1groenewald.pdf](http://muse.jhu.edu/journals/oral_tradition/v018/18.1groenewald.pdf)>. Acesso em: 18 fev 2011.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Trad. Liv. Sovik. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HAMBURGUER, Käte. **A lógica da criação literária**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

HAVELOCK, Eric. A equação oralidade – cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy (Org.). **Cultura escrita e oralidade**. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1995, p. 17-34.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 105-118.

JAUSS, Hans Robert et al. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002a, p. 67-84.

\_\_\_\_\_. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002b.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Editora Ática, 1993.

JUNIOR, Benjamim Abdala. Fronteiras múltiplas e hibridismo cultural: novas perspectivas ibero-afro-americanas. In: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Poéticas da Diversidade**. Belo Horizonte: UFMG/FALE: Pós literatura, 2002, p. 15-35.

LÉPINE, Claude. A África e a construção das identidades afrobrasileiras. In: ANDREI, Helena Maria; FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (Org.). **Caderno Uniafro 2** - Cultura afrobrasileira: construindo novas histórias. v. 2. Londrina: EDUEL, 2007, p. 28-37.

OLIVEIRA, Allisson Esdras Fernandes de; SANTOS, Eumara Maciel dos. A ancianidade nas histórias de Amkoullel. In: **Revista África e Africanidades** - Ano 3 - n. 9, maio, 2010 - ISSN 1983-2354. Disponível em: <[www.africaeaficanidades.com](http://www.africaeaficanidades.com)>. Acesso em: 14 abr 2011.

PARÉS, Luiz Nicolau. **A formação do Candomblé**: história e ritual da nação jeje na Bahia. 2. ed. Campinas: UNICAMP, 2007.

PRINS, Gwyn. História Oral. In: **A escrita da História**: novas perspectivas. BURKE, Peter (Org.). Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

RAMOS, Ana Margarida. Marcas da tradição oral na prosa de cordel portuguesa do século XVIII. In: BLAYER, Irene Maria; FAGUNDES, Francisco Cota (Org.). **Narrativas em metamorfose**: abordagens interdisciplinares. Cuiabá: Catedral Publicações, 2009, p. 187-201.

ROMERO, Sílvio. **Contos Populares do Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino americano. In: **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SIMONSEN, Michèle. **O conto Popular**. Trad. Luis Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 120-165.

TAVARES, Julio Cesar de. Uma ponte sobre o Atlântico. In: LAHNI, Cláudia Regina et al. (Org.). **Culturas e Diásporas Africanas**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009, p. 11-14.

WANDERLEY, Alba Cleide Calado; AQUINO, Miriam de Albuquerque. A construção da identidade afrobrasileira em histórias de vida, lutas e resistências. In: **Revista Século 21**. Disponível em: <[http://www.cchla.ufpb.br/saeculum/saeculum21\\_art06\\_wanderley-aquino.pdf](http://www.cchla.ufpb.br/saeculum/saeculum21_art06_wanderley-aquino.pdf)>. Acesso em: 30 nov 2011.

**FONTES ORAIS**

Entrevista: Mãe Beata de Yemonjá (áudio). Produção: JULIANA- Franco Alves. Miguel Couto, Nova Iguaçu, Rio de Janeiro, 2010. 10 min. (aprox.), áudio digital.

Entrevista: Mãe Beata de Yemonjá (áudio). Produção: JULIANA- Franco Alves. Miguel Couto, Nova Iguaçu, Rio de Janeiro, 2011. 53 min. (aprox.), áudio digital.

## APÊNDICE

**APÊNDICE A**

## Entrevista com Mãe Beata de Yemonjá

Beatriz Moreira Costa (Mãe Beata de Yemonjá)

Local: Ilê Omi Oju Arô

Miguel Couto – Nova Iguaçu – RJ

Data: 22/08/2011

Entrevistadora: Juliana Franco Alves

JULIANA- Então hoje é dia vinte e dois de Agosto de dois mil e onze, eu estou aqui em Miguel Couto, no Ilê Omi Oju Aro, é assim que fala?

M.B.- Oju Arô...

JULIANA- Oju Arô, com Mãe Beata de Yemonjá e eu vou falar com ela com ela sobre o *Caroço de Dendê*. Mãe Beata, primeiro eu gostaria que a senhora começasse... [interrupção para Mãe Beata pedir silêncio às filhas de santo presentes em sua casa].

M.B.- Tavam começando a cantarola aqui...

JULIANA- Mãe Beata eu queria que senhora começasse contando pra mim, como é que foi o começo da história da vida da senhora no candomblé. A senhora me disse da outra vez que a senhora nasceu na Bahia, né?

M.B.- É, nasci na Bahia, no recôncavo baiano, que aliás, aí o *Caroço de Dendê* fala isso, e... no dia vinte de janeiro de mil novecentos e trinta e um e... por um acaso a minha mãe estava já no oita... no... nono mês pra mim nascê e ela não tendo o que comer foi pescar e lá quando ela tá no rio a bolsa d'água se partiu, aí eu comecei a nascê, foi aí que... ela deu a luz, o pessoal foi aquele corre, corre e a partera desceu, uma senhora africana chamada Tia Afalá e a me aparou, eu nasci... desde esse momento já era uma... já predizia que eu seria uma pessoa que teria um compromisso com essa parte mágica, essa... a força, principalmente dos orixás de matrizes africanas, uma porque minha família era descendente de Tapa, que são os nupis, outra porque eu nasci numa encruzilhada e graças à Olorum nesta estrada eu estou aí até hoje, estou com cinquenta e poucos anos já de iniciada e oitenta e um anos de idade, tô com oitenta anos, fiz esse ano oitenta anos.



JULIANA- A senhora se iniciou aqui... é uma história de vida grande, heim? A senhora se iniciou aqui no Rio de Janeiro ou lá em Salvador? Como é que foi, me conta?

M.B.- Não, não, não, eu me iniciei, fui iniciada em Salvador, na Bahia, no Ilê...

JULIANA- Quantos anos a senhora tinha?

M.B.- Há cinquenta e poucos anos, cinquenta e poucos... aí que já estou de iniciada, agora a casa aberta no Rio de Janeiro, a casa foi inaugurada aí...

JULIANA- Oitenta e cinco.

M.B.- ... que não é costume no nosso axé a pessoa logo ser iniciada ou abrir casa nem receber um *oiê* de Mãe de Santo, não, a gente tem que ter o pé no chão, a gente tem que ter consciência do que é... por que uma ialorixá ou um babalorixá ele lida com a cabeça das pessoas e um cabeça tem... é uma grande responsabilidade... se você não estiver bem, a sua cabeça não está bem, todo o seu corpo sofre, então... a minha iaolorixá tinha uma grande ética com essa coisa de qualquer um logo fazer obrigação de sete anos já se tornar um babalorixá, um ialorixá...

M.B.- Olga Francisca Régia, "Olga do Alaketu", foi lá que eu fui iniciada, na Avenida Alaketu, número treze, lá eu fui iniciada.

JULIANA- A senhora me disse quando eu vim aqui da outra vez, que a sua avó era portuguesa, o seu pai obrigava a senhora a ir na procissão...

M.B.- A avó, a mãe do meu pai, era portuguesa e por essa questão era descendente de português, era de Coimbra e eu fui criada indo pra missa, indo pra missa, fui batizada, fui crismada, fui consagrada, fiz primeira comunhã e éramos criado no engenho e éramos quase como escravo ainda que eu tenho oitenta e um ano, ainda peguei uma parte daquela coisa bem... coisa, aquele resquício mesmo da posse do ser humano, achar que o negro era escravo que pra... até hoje você vê, quando falam que a escravidão acabou, mas isso é uma balela, isso é mentira, nós, descendentes, afrodescendentes sofremos na pele a todo o momento um pouco de discriminação, por isso que tem as... como é o nome... coisas religiosa, mas nós não queremos tolerância, questão da tolerância religiosa, tolerância religiosa começa com nossa fé, com... a

gente, o amor, aos nossos deuses, a nossa maneira de ser e tudo isso, mas o que nós queremos não é tolerância, nós queremos respeito, às nossas raízes, à nossa

fé, ao nosso amor, que nós possamos ir e voltar a hora que quisermos como todos aqueles... e se lembrar que no Brasil não existe branco.

JULIANA- É, não, de jeito nenhum.

M.B.- Não existe branco, é uma miscigenação só...

JULIANA- Lá atrás às vezes tem, né.

M.B.- É, agora mesmo eu dou muita risada, meu filho se casou com uma moça e meu neto... meu filho é negro, é aquele que aparece na televisão, na fé... aquele negócio da fé que ele aparece de rastafári, com o cabelo...

JULIANA- Ah, é filho da senhora?

M.B.- É... falando e a esposa dele é assim da tua cor, então já não é branca e o menino nasceu branco de olhos azuis que o meu filho, meu ex marido que eu fui casada era descendente de italiano, o pai dele veio com o avô dele fugido da...

JULIANA- Da Itália.

M.B.- Da Itália, por causa de guerra, tudo isso, chegou aqui no Brasil conheceu a mãe de meu marido e teve meu marido, então, tudo isso vai se misturando, sem... você vê às vezes dois gêmeos, nasce um loro e um negro, aqui mesmo tem caso aqui, então é pra você vê, então logo somos todos irmãos e filho do mesmo Deus e... argamassa da mesma argamassa.

JULIANA- Que nação que é aqui o candomblé da senhora?

M.B.- É keto. É nagô, o verdadeiro keto.

JULIANA- Mas no *Caroço de Dendê* a senhora usa um pouco de Angola, né?

M.B.- Não, não, não, cada qual no seu cada qual.

JULIANA- É, porque tem uma parte até que fala no, que o Zéca Ligiero que fala aqui, acaba falando um pouco das inkises...

M.B.- Não, mas aí porque tem que falar, nós não pudemos, como é o nome..

até pelo uma questão de... nós falamos, mas nós não usamos, cada qual usa o seu, o seu aprendizado, porque até pelo uma questão da ética, uma questão do respeito, eu não tenho santo de igreja dentro da minha casa, mas não é por

isso que eu não vou deixar de ir, o padre daqui é mesmo que ser meu filho, eu sou mesma que ser mãe dele, considero, somos amigos, eu faço parte da igreja...

JULIANA- A senhora falou pra mim que a senhora se dá super bem, da outra vez a senhora falou que a senhora se relaciona muito bem com padre, pastor...

M.B.- Exatamente. Viajamos pra outros países juntos mesmo, eu com padre Renato, faço parte daqui da igreja, eu não sei ir aqui na missa se não for celebrada por padre

Renato, então, por uma questão até cultural, você não pode desassociar, é como você não pode desassociar a política da religião, nem a religião da política que a todo o momento, quando eu estou aqui agora falando do *Caroço de Dendê* eu estou fazendo uma política.

JULIANA- Claro. A religião pra senhora, nas histórias do *Caroço de Dendê* ela tem um papel muito importante, não tem?

M.B.- Exatamente, tem. A religião? Minha filha todo, todo meu... minha vida, todo... você sabe que o ser humano é mais água do que *erã*, é mais água do que carne, então... as histórias do *Caroço de Dendê* são contos que eu criei, são personagens que eu criei, é como a água que é feita o meu corpo para mim, principalmente a religião, eu não sou fanática, mais nada no mundo é mais do que a minha fé.

JULIANA- Até porque quem lê o *Caroço de Dendê* percebe que a senhora, assim... parece que a senhora respira mesmo, é o ar que a senhora respira?

M.B.- É exatamente, é exatamente é o ar que eu respiro e é isso que me dá oportunidade de criar ferramentas, criar políticas públicas, tudo em cima disso, o *Caroço de Dendê* é um livro que ele tem assim um cunho de... de... nada ficar “por quê”, quando uma criança diz assim: “Mamãe por quê que eu não posso dar palavrão na frente de fulano, seu fulano de tal, senhora fulana de tal?”, eu não posso dizer “depois eu te digo”. - “Meu filho porque seu fulano de tal.” aliás o palavrão tem a sua hora, tem hora que o palavrão é benéfico, serve até pra uma descarga e tem hora que o palavrão é inconveniente. - “Meu filho, você não deve fazer, porque ele é um senhor mais velho, pelo sua educação, pela maneira que você é criado e o respeito ao outro, tudo tem o seu momento”, então o coisa tem como “não se deve”, - “Mãe, porque a porta tava aberta e foi invadindo?” Eu digo assim: “Invadiu? Por quê que você não pediu:

licença, tem gente aí? Não bateu palma? Agô!” Que é a nossa licença. Não se entra na casa dos outros sem que o dono não mande entrar.

JULIANA- Permita.

M.B.- Permita. Então, o *Caroço de Dendê* ele dá oportunidade a você de tudo isso, nada tem o valor se não foi permitido muitas vezes pelo outro, esses valores é passado aí, nós nunca devemos ultrapassar... você pode ser minha amiga ou minha omorixá, minha filha de santo, mais não é porque você é minha filha de santo que você é minha escrava, que eu tenho de dizê: - “Me dê essa bolsa!”.

JULIANA- Tem que respeitar, né?

M.B.- Tem que respeitar: - “Ôh, minha filha.” Veja como mudou: “Minha filha, você quer fazer a finessa de me apanhar aquela bolsa e me entregar, já soou que eu estou te dando a oportunidade de você, sua auto estima subir: “Ah, olha como Mãe Beata me tratou”. Eu agora de maneira alguma, vou te contar, eu não podia tá aqui, mas depois eu me lembrei que eu tinha marcado com você hoje, eu já ia me deitar, eu já estava até, agora depois que cheguei aqui foi que eu vi que aquela bolsa aqui não era pra eu trazer pra cá, eu trouxe, tô zonha de sono...

JULIANA- Tadinha.

M.B.- ... tive que sair, tudo isso, mas a ética, a ética também faz parte da doutrina religiosa de qualquer um, a ética e a ótica, o que é a ética? A ética é aquilo que você pratica e a ótica é pra ver como vai praticar a ética.

JULIANA- Tem que ter discernimento, né?

M.B.- Tem que ser um discernimento pra você poder saber o que vai fazer, o que não vai.

JULIANA- Mãe Beata, agora falando sobre o *Caroço de Dendê*, como que surgiu a ideia de fazer o Caroço de Dendê? Conta pra mim.

M.B.- Não, desde de pequena eu sempre fui muito criativa, sempre tive mania de contar história, eu sou semi analfabeta, eu só tenho o terceiro ano primário porque o meu pai achava que mulher só tinha que saber assinar o nome porque a mulher... quando ela é muito letrada tem muita oportunidade de arrumar homem, então a mulher não podia ser muito falante, muito letrada, então essa oportunidade eu criei, eu mesmo criei essas ferramenta lendo papel velho, depois que eu fiz o terceiro ano, que eu queria seguir alguma coisa e ele não deixava eu mesmo... eu sou uma mulher que tudo quanto é curso eu já inventei fazer na vida, mas assim eu mesmo criando meios... eu comecei, acabei de... eu leio divinamente bem, escrevo muito mal, dizem até que eu tenho a caligrafia muito bonita, mas eu sou capaz de botar o “ó”, o “i” dizendo que é um “ó” e ainda teimo com você que foi um “ó” que eu fiz, porque na minha mente está o “ó” (risos), então... “está o óh!” você vê, até entrou até uma coisa que o pessoal tem como pejorativo: “Fulano é o óh!”, então e a... foi assim, tudo papel que eu via, eu escrevia, eu criava coisa momentânea assim...

JULIANA- O que vinha na cabeça da senhora a senhora escrevia?

M.B.- Escrevia. Eu tava no ônibus, eu tava na marinete que no meu tempo, coisa, se eu via alguma coisa, eu sou muito crítica, cordel, eu criei, eu sou do norte, no norte

usa, que existia um grande, um dos maiores cordelistas acho que do mundo que se chamava “Cuíca de Santo Amaro”, não saía um livro de Cuíca de Santo Amaro que não comprasse pra ler, muitos meu pai rasgava, eu adorava, adorava Cassandra Rios, eu comprava, quando eu passei a me entender, comprava livros de Cassandra Rios pra ler...

JULIANA- Por que o pai da senhora proibia.

M.B.- É, achava uma... achava ela que o pessoal tinha como pejorativo os contos dela, não! É a vida, é como ela via o amor, era como ela sentia o amor no corpo dela e às vezes nem tudo que a gente fala, a gente pratica.

JULIANA- Sim, com certeza.

M.B.- Então, eu não acho porque ela... os romances dela quase todos eram voltados pela parte do lesbicionismo, pela coisa, quem via... eu não via isso como pejorativo.

JULIANA- É. Quando a senhora, a senhora falou que vinha na cabeça, a senhora escrevia, mas essas histórias que a senhora escrevia...?

M.B.- Eu fui juntando, não, eu ia juntando...

JULIANA- Mas assim, com coisas que a senhora escutou na infância ou o que dava na cabeça...

M.B.- Não, muitos eu escutei na infância, quase todos aí foi eu que criei, quase todos, aliás, todos eu criei, são personagens que eu criei.

JULIANA- Que a senhora inventou...

M.B.- “O samba na casa de tia Cilú”, “O galo de tio Tonho”, “O menino do caroço”, “O balaio d’água”, “A filha que”... que... como é o nome?

JULIANA- Fez a mãe passar vergonha?

M.B.- Exato, “fez a mãe passar vergonha”, “O príncipe lagartão”, “Bem te vi.”

JULIANA- É ótima essa história.

M.B.- Tudo isso, então todos foi criatividade... “A tartaruga teimosa”, O cágado coiso, tem outras também que eu já nem me lembro.

JULIANA- São tantas histórias, né e tem umas que eu sou, essa do príncipe lagarto eu sou apaixonada por ela.

M.B.- Você gosta? Eu gosto do “Galo de Tio Tonho” e “Samba na casa de Exú”!

JULIANA- “Samba na cada de Exú” também é muito legal, mas essa do príncipe lagarto eu falo que, de todas, eu gosto de todas, mas essa me marcou muito.

M.B.- É, do príncipe lagartão. Das duas irmãs, né?

JULIANA- É, das duas irmãs. A senhora me disse da outra vez que eu vim aqui que a senhora tinha lançado um outro livro, além desse...

M.B.- É, que esse livro a mulher fez uma sujeira comigo, a dona daquela... é uma editora que tinha em São Paulo, Terceira Margem, veio aqui com uma pessoa que eu tinha confiança e me apresentou a ela e eu fiz um contrato com ela pra ela lançar na editora Terceira Margem, em São Paulo o livro, ela seria a distribuidora e no Rio de Janeiro e em outro Estado qualquer eu seria... e aí nós fechamos o negócio, eu não procurei um advogado, eu não comuniquei nada direito a meu filho e ela me passou a perna, quando foi a ocasião de lançar o livro ela me mandou cento e vinte e três livros.

JULIANA- Como chamava esse livro?

M.B.- “As histórias que a minha avó contava”.

JULIANA- Ah, é esse mesmo.

M.B.- Mas em São Paulo você acha que até hoje, mas ela vai ser processada por causa disso, porque eu tô relançando o livro e vô metê um processo em cima dela.

JULIANA- Falar em relançar o livro... não a senhora tem que correr atrás dos seus direitos, com certeza, mas a senhora tinha me dito que estava pra lançar um livro de poesia...

M.B.- É, eu estou ainda...

JULIANA- Não saiu ainda? Vai sair pela Pallas também?

M.B.- É, com tudo eu só trabalho com a Pallas que pra mim, nesse ponto...

JULIANA- É uma boa editora, né?

M.B.- É, é uma grande editora e Cristina tem uma grande ética, ninguém sabe quanto aquela mulher... toda vez que o *Caroço de Dendê* está esgotando, acho que agora tá entrando na terceira ou é na quarta edição, não sei, ela me comunica...

JULIANA- A segunda que eu tenho.

M.B.- Acho que já tá na terceira, então ela manda me perguntar se eu quero introduzir mais outro conto, mas eu não quero que eu estou para lançar um outro... já tô até com as histórias todas... prontas.

JULIANA- De conto também ou de poesia?

M.B.- De conto, de conto, que eu quero até o fim do ano...

JULIANA- E tem nome já pra esse filho?

M.B.- Ainda não, não, ainda não tem, não. Mas tem uma novidade boa pra você que está sendo, vai ser, muito breve estará aí nas telas do cinema um filme sobre a minha vida.

JULIANA- Ah é, a senhora falou!

M.B.- É, já está terminado, eu só estou em negociata que eu quero ver, quem é... qual uma grande empresa que vai comprar, se é brasileira ou se é coisa... o filme.

JULIANA- E vai sair com qual nome o filme?

M.B.- Ah, isso é sagrado, segredo.

JULIANA- É surpresa?

M.B.- É surpresa. Tem muito a ver com minha...

JULIANA- Mais ou menos pra quando?

M.B.- Nós só estamos deixando as coisas se...

JULIANA- Resolverem no papel?

M.B.- É resolverem no papel.

JULIANA- Ah, eu quero assistir, com certeza! Tomara que seja antes da minha defesa de mestrado porque daí eu vou ter mais material. (risos)

M.B.- Mas eu tenho muitos livros feitos, eu tenho livro que é com outros intelectuais, que eu não me julgo uma intelectual, o pessoal foi que criou, botou essa intelectualidade em cima de mim, vocês, tenho... a "Saúde da mulher", lançada pela Pallas e que é da Criolla, que é uma organização que eu sou presidente de honra a não sei quantos anos, da Criolla, tem "O diálogo através das religiões", tem "Iniciação ao Candomblé" que eu faço parte, tem "Exú com S ou com." tem "Divina Inspiração" que é com o Zéca Ligiero e tudo isso são livros que eu... que eu tenho, tem livros até que tenho trinta páginas lançadas dentro com esses outros escritores...

JULIANA- Fora as histórias, né?

M.B.- Fora... tenho com o Abdias Nascimento, com Eliza Larkin, o último livro que ela fez com o Abdias eu estou, foi por sinal a, foi eu quem... como é o nome... a capa do...

JULIANA- O Prefácio?

M.B.- O... como é que diz o coisa do livro... a apresentação do livro é minha... tudo isso... fora isso, são os escritores nacionais fora pessoas de outros países que vem aqui, fazem...

JULIANA- A senhora me disse que essa intelectualidade quem colocou na senhora fomos nós, né? Então, assim, a senhora se considera uma escritora ou uma contadora de histórias?

M.B.- Eu me considero uma contadora de histórias.

JULIANA- Alguém já chamou a senhora de griot, por exemplo? A senhora se considera uma griot?

M.B.- Já, já eu tenho, inclusive na minha terra eu tenho o título de griot, em Cachoeira de Paraguaçu, em vários países... até países memo que eu já fui.

JULIANA- Como griot? A senhora acha então que consegue levar adiante essa função do griot?

M.B.- [acena com a cabeça um sinal positivo] Porque eu consigo criar, eu consigo fazer um poema agora crítico ou coisa agora, em cima do meu saber que não é um... que é uma coisa, uma criatividade, eu consigo.

JULIANA- Então a senhora pode dizer assim, eu posso dizer que a senhora...

M.B.- Eu crio, eu crio um monólogo agora e enceno ele, eu crio uma história e crio personagens em cima dela aqui, agora.

JULIANA- No final eu vou querer que a senhora conte uma história pra mim, tá bom? Bem rapidinho.

M.B.- Tá.

JULIANA- Então pra senhora, o que a senhora considera escrever? O que é escrever pra senhora?

M.B.- É tudo na minha vida.

JULIANA- E contar história?

M.B.- É tudo na minha vida. Eu não vivo sem escrever, sem contar uma história. Eu acho que todo momento nós estamos contando e recontando, contando causos e colhendo causos.

JULIANA- O que é a palavra pra senhora?

M.B.- Palavra pra mim é tudo, palavra é dignidade, palavra é amor, através da palavra você consegue o bem e o mal, o mal se você tiver uma mente não fértil e o bem se você for uma pessoa com o orí, com o uma mente saudável, através da tua palavra você semeia palavra que o vento leva além daquilo que você pode ir, mas sua palavra chegou antes pra praticar o bem, esta é a palavra.

JULIANA- Para o candomblé a palavra tem uma importância muito grande também, não é?



M.B.- Tem. Uma ialorixá ela tem que ser... palavra faz parte da ética, pra você ser uma ialorixá você tem que ter palavra, não tem que enganar os outros nem construir a fé dentro de você, sua fé, você já nasce com ela.

JULIANA- A palavra é um dos... posso dizer assim, na minha ignorância, leiga...

M.B.- É a raiz de tudo.

JULIANA- É uma das bases da religião do candomblé, né?

M.B.- É o alicerce de tudo, a palavra. Se eu não tiver palavra, por exemplo, você chega aqui pra fazer um trabalho comigo, eu jogo pra você, sai um trabalho, eu te digo é isso, isso e isso. Mãe Beata, o que é que eu tenho que trazer? Pra quê isso? Eu tenho obrigação de te dizer: é isso, é isso, você vai e coisa. Eu não tenho que lhe dizer: “eu vou lhe salvar, te dar a vida” porque ali a minha palavra tem que valer pra tu, eu digo: “minha filha, eu vou fazer tudo para sua fé com a minha, juntamente com os orixás você alcançar isso dessas forças divinas”. - “Deixa o dinheiro aí que eu vou fazer”. Eu não posso fazer isso. – “Minha filha você vai vir aqui, pra você juntamente comigo e a tua fé, fazer esse trabalho, fazer essa oferenda” que a palavra “ebó” quer dizer oferenda, presente, fazer esse ebó pra Oxun, pra Yemanjá, seja lá quem for, eu não posso dizer “eu vou fazer”, tomar teu dinheiro e dizer assim: “você pode ir pra casa que eu vou fazer”, eu não vou fazer, eu tenho que ter palavra e ter ética, conduta, chama-se boa conduta.

JULIANA- O que a senhora consegue dizer pra mim dessa relação da palavra, do candomblé e da escrita? Da contação de histórias?

M.B.- Eu acho que se não for a palavra não pode ter a contação de história, a palavra é uma coisa com... a contação da coisa é a criatividade dos neurônios e a palavra é aquilo que as cordas vocais produz para dar o som, sair através da boca.

JULIANA- Que lindo isso. Eu fico até... O que a senhora, assim, pensando nessa questão da palavra, de contar histórias, de criar, da criatividade toda, o que a senhora diz pra mim do que pra senhora a poesia?

M.B.- Ah, é um momento de... [Pausa - A autora se mostrou muito emocionada neste momento, respondendo com olhos de lágrimas] tsc, ah, eu nem sei... poesia é a coisa mais linda do mundo [declama um poema improvisado neste momento]:

“Eu sou tu, você pode ser eu  
 O Pai que me criou...  
 você também foi criado  
 Diz-me mulher quem és tu,  
 que eu direi quem sou eu  
 Somos irmãs, somos mulheres,  
 estamos na mesma encruzilhada

Você ama, eu amo  
 Porém não vamos considerar  
 que o seu homem é o meu  
 Você tem seu coração  
 Eu também tenho o meu

Você tem o seu sorriso  
 Também você me olha  
 E eu te olho  
 Mas sempre o seu olhar é diferente  
 Pensa mulher, vá em frente  
 Diz quem tu és, que eu direi quem sou eu

Mãe Beata de Yemanjá”

JULIANA- Olha, palmas!

M.B.- Já criei um, já.

JULIANA- Já criou agora aqui pra mim.

JULIANA- Na religião, pensando em toda essa tradição africana, afrobrasileira, que nosso Brasil é cheio, de cabo a rabo o Brasil é tradição afrobrasileira e a gente não pode negar, né.

M.B.- Exatamente, exatamente.

JULIANA- Na tradição do candomblé, no ilê, no terreiro, numa roça, só a mãe de santo tem o poder de contar? Ou qualquer filho de santo...?

M.B.- Não, qualquer filho, é pra isso que é ialorixá, passar para ele, pra ele amanhã também puder ter... uma andorinha só não faz verão.

JULIANA- Pra que a tradição não se perca, né?

M.B.- Para que essa tradição não morra, não seja esfacelada, ela crie pé, essas sementes que a ialorixá jogou no chão que ela dê sementes boas, sementes férteis, sementes saudias, que só dá árvore boa quando você joga o grão bom no chão.

JULIANA- Tem algum momento assim, durante a semana, algum dia, algum momento de fim de semana que a senhora reúna os filhos, da senhora, de santo pra contar história?

M.B.- Às vezes sempre os primeiro sábado do mês que ...

JULIANA- Acontece?

M.B.- É, exatamente.

JULIANA- E aí, fazem o quê, um grupo...?

M.B.- Nós fazemo grupo, contamos histórias do axé, esse mês memo foi lindo, tem uma peça chamada orí que é voltada pra ancestralidade, foi feita quase todos por pessoas vinculada aqui ao axé, foi feito pelo um filho de santo meu que é ator, que agora foi até pra... estudar no Texas, viajou agora dia dezesseis, um iaô de Oxóssi.

JULIANA- Não é o Zéca, não, né? O Zéca Ligiero?

M.B.- Não, é Gustavo, é meu sobrinho. Então foi encenado aqui neste sábado, teve uma homenagem, cada filho de santo contou a história da, da construção da casa, como veio aqui pra casa... foi um dia maravilhoso, depois teve espécie um lanchezinho pra todos, veio muita gente da vizinhança e tudo. Sempre o primeiro sábado do mês, é o dia do feijão de Oxóssi, é tradição daqui e é aberto ao público, que às veiz tem coisa... vem pessoas pra gravar, é quando nós damos satisfação como é que está a comunidade, agora mesmo, nós somos do ponto de cultura, somos do Indec (Instituto de Desenvolvimento Cultural) que é, eu sou presidente, tudo isso aqui que nós temos aqui dentro, agora mesmo vai ser criado um Centro de Dados também aqui, eu estou fazendo um... hoje mesmo sai até pra comprar até coisas antigas que eu tô comprando, que eu quero fazer tipo um museu e tudo, do meu passado...

JULIANA- Vai ficar bonito, heim.

M.B.- Quero botar tudo que eu usei na minha infância, lata d'água com fundo furado com sabão pra tapá o buraco pra carregar na cabeça...

JULIANA- Quando isso acontecer a senhora divulga que eu quero vir pra assistir, pra ver.

M.B.- Exatamente, divulgar, eu quero fazer, já fiz aqui uma vez e agora vou fazer... agora vai ser mesmo tipo um fundo de dados com essas coisas, com documentário, pessoas que tiver coisas sobre a minha vida, tudo assim, rascunhos meus, tudo...

JULIANA- Quando eu defender a minha dissertação de mestrado...

M.B.- Com fé em Olorum.

JULIANA- Amém. Eu vou mandar pra senhora uma cópia e a senhora guarda no seu museu.

M.B.- É exatamente, eu tenho aqui várias cópias de defesas assim, até defesa de Zéca Ligiero que eu fui lá pra Uni... em Manhattan na defesa dele, foi quando ele fez o doutorado que... coiso... eu fui pra lá e quando ele também recebeu eu também fui pra lá também, que na defesa dele tem muita coisa minha...

JULIANA- Ah é? Vou procurar pela tese dele, então.

M.B.- É, exatamente, tem.

JULIANA- Deve ter bastante coisa.

M.B.- Dele, de... essa... é Marli o nome dela que é da UERJ? Magali...

JULIANA- Magali? Também tem?

M.B.- Também. Ih, tem tanta gente... Rosa Sampaio, tem tanta gente... eu acho que...

JULIANA- A senhora tem material pra fazer um belo de um museu, heim!

M.B.- É, exatamente.

JULIANA- A senhora acha que só a oralidade, só a palavra, a contação de histórias não seria suficiente pra manter a tradição ou o livro vem pra...

M.B.- Ah, o livro vem pra completar, não... livros que não seja... culturalmente que passe coisas boas, mas eu acho a escrita... também eu acho que é uma boa, eu acho... tem muita gente, agora mesmo nós perdemos o Flávio Pessoa, que era uma pessoa... o doutor Flávio que era da UERJ, escrevia sobre erva, um grande homem que escreve muito bem, o Beniste, o José Beniste...

JULIANA- A senhora acha que esse livro, esses livros que a senhora tem lançado, os artigos que a senhora tem escrito, principalmente o *Caroço de Dendê* que é um livro de histórias, a gente pode dizer que é uma herança de Mãe Beata pro povo que vai seguir...

M.B.- Eu acho.

JULIANA- Uma herança?

M.B.- Que eu tenho um carinho que foi o primeiro que eu... que já tem outros de mestrado, de pessoas, tudo isso, mas o *Caroço de Dendê* me deu assim oportunidade, às vezes eu tô... eu fui convidada pra um seminário em Minas, africano, quando eu cheguei lá, tinha vários...eu fiquei admirada, parecendo que era o lançamento, eu acho que eu... autografei pra mais de trinta.

JULIANA- Era um congresso que a senhora foi?

M.B.- Era um congresso.

JULIANA- E as pessoas queriam autógrafos?

M.B.- Não, as pessoas já tinham o *Caroço*, adquiriram porque sabiam que eu estaria lá pra coisa... ele está na grade escolar de...

JULIANA- Aqui do Rio, não é?

M.B.- Lá também em Minas e tudo isso e o reitor de lá da Universidade pediu autorização, tudo isso... então em outros lugares eu... no Maranhão, todo lugar no Brasil que eu vou, quando pouco chega uma pessoa com quatro, cinco que às vezes eu digo... eu agora a minha biografia que eu tenho aqui também pra...

JULIANA- Pra lançar?

M.B.- ... pra vender, já foi lançada, eu estou aí, disponível, as pessoas é uma ajuda pra comunidade, eu tenho aí pra vender... a minha biografia.

JULIANA- É pela Pallas também?

M.B.- Não, foi o Haroldo Costa que lançou, então ele tirou uma certa quantidade e deu pra comunidade pra... se você tiver interessada...

JULIANA- Sim e quanto que tá custando?

M.B.- Trinta e cinco.

JULIANA- Tudo bem, depois a gente vê. A senhora acha que as histórias que a senhora coloca lá no *Caroço de Dendê* ou em outras histórias que a senhora conta, pode prejudicar o segredo do Candomblé?

M.B.- Não, não, não porque aí não tem nada do segredo!

JULIANA- O quê que é esse segredo? Me conta? A senhora pode me contar, porque eu tenho muita curiosidade pra saber o que é. Um pouquinho se a senhora puder falar.

M.B.- Não, existe uma cantiga de lansã que diz assim: "*Bíri bíri baolôjú, obericô no mariô*" Os não iniciado não devem ou não sabem o poder que tem a folha do mariô, existe coisas que podem ser além dessa porta, até aquele portão, existe coisa que só pode ser daquela porta pra dentro, não pode... só os iniciados.

JULIANA- Eu sabia que a senhora não ia me contar (risos) eu tava provocando mais eu sabia que a senhora não ia me contar. É segredo... As histórias a senhora disse pra mim que, muitas delas, foi a senhora quem inventou, mas não tem como negar, por exemplo, a presença dos seus ancestrais nessa palavra que a senhora conta. O que é pra senhora esses ancestrais, o que representa?

M.B.- Pra mim eles não estão longe de mim a todo momento, a minha sombra também é minha ancestral, que quando eu ando ela sempre está atrás de mim, se você não tem sombra você não é um ser vivo, a cadeira foi uma árvore viva, foi cortada, mas desde que a cadeira, a gente movimenta ela de um lugar para outro ela é um ser vivo pra mim, porque ela forma uma sombra, tudo que tem sombra tem vida, tudo que você muda do lugar que vê... aquela... naquele momento para mim, aquela folha de igi opê, de palmeira que tá ali, do dendezeiro que tá ali, do dendezeiro que está ali ela está com vida, olha a sombra dela, uma épica dela na parede, então tudo isso pra mim tem vida, cada vida tem sua etapa, a madeira, teve a madeira, a árvore, da árvore se tornou, cresceu, deu fruto, daí, coisa, cortaram, viero com uma serra, que hora em dia é o maior crime do mundo, aí criou, fez um móvel, o homem trabalhou, o homem coisa, fez uma cadeira, a gente senta naquela cadeira, a gente... tudo isso... vida!

JULIANA- É uma sucessão de coisas, né?

M.B.- Vida. Sucessão de consequências criando vidas.

JULIANA- A senhora me disse que uma parte, do seu pai, sua avó veio de Coimbra, de Portugal e qual a outra que veio da África?

M.B.- Da minha mãe.

JULIANA- De qual país?

M.B.- Tapa, da Nigéria, que é uma parte que hoje em dia são os nupis, eles eram tangedor de cabra, era um povo muito coiso, trabalhava mais no campo.

JULIANA- E a senhora ouvia bastante histórias lá da África?

M.B.- Minha vó contava muito.

M.B.- Ih, é tanta coisa, quase a metade é criado em cima disso, aí tem histórias, por isso que chama "As histórias que a minha avó contava", o *Caroço de Dendê* e a outra as histórias... adquira esse livro lá em São Paulo...

JULIANA- Eu procurei pela internete mas eu não encontrei.

M.B.- Mas lá em São Paulo tem pessoas que acha. Eu acho que ela soube que eu quero... coisa... ela tirou porque tinha muito do...

JULIANA- Então, é, eu procurei e deu como esgotado, por isso que eu falei: “Vou perguntar pra Mãe Beata”.

M.B.- É, exatamente, mas tem.

JULIANA- Pra quem a senhora escreve o *Caroço de Dendê*, quando a senhora pensa num livro pra quem que a senhora pensa, que tipo de público?

M.B.- Para todos aqueles que deseja algo de bom para si e para os seus irmãos, eu não escrevo só pra intelectuais, eu escrevo pra o... para os meus irmãos que nasceram como eu sem ter oportunidade dentro de um país que eles ajudaram a construir, é pra esses principalmente que eu escrevo, pra eles

verem que o livre arbítrio é tudo, que quando você abre sua boca, que diz: “ eu vou ser, eu vou ser”, eu sou uma mulher que eu já conheço não sei quantos países com dialeto com o idioma do sinal, pedindo: ((neste momento a entrevistada faz gestos com as mãos referentes aos pedidos relatados)) “ quero comer”, “quero um pouquinho de água”, “eu estou vendo”, assim eu falo inglês, assim eu falo espanhol, assim eu falo francês, eu falo italiano e falo em alemão.

JULIANA- Língua universal, né, essa que a senhora falou.

M.B.- É, conheço a universidade de Stanford, conheço universidades, grandes universidades na Alemanha, conheço Universidade de Berkeley, conheço de... a Universidade de Okla (?=Oklahoma), conheço Coimbra, conheço aqui no Brasil várias universidade e somente com o dialeto e o idioma do sinal que isso é tudo para mim, então chama-se eu tenho a universidade do livre arbítrio, do “eu quero”, “eu vou ser”.

JULIANA- Porque a impressão que dá, quem é assim, eu por exemplo, eu sou uma leiga do candomblé, eu confesso pra senhora, eu fui me aprofundar um pouco mais na religião e tudo o mais por conta do *Caroço de Dendê*, então uma pessoa que não conhece...

M.B.- Exatamente, é isso aí... é a função do *Caroço de Dendê*.

JULIANA- É isso que eu ia perguntar pra senhora.

M.B.- Exatamente, é isto.

JULIANA- É divulgar... a religião... a tradição

M.B.- É divulgar, a nossa religião, o saber ancestral, o poder da oralidade, que é tudo.

JULIANA- Só pra gente já ir terminando... por quê que aqui no *Caroço de Dendê* aparece algumas fotos da senhora, desenhos das histórias...?

M.B.- É, eu contando histórias aqui sempre pras crianças... aqui...

JULIANA- Tem no começo e no final, né?

M.B.- É, cadê... ainda não tá autografado, não?

JULIANA- Não, eu quero um autógrafo da senhora! Aqui óh.

M.B.- Aqui sou eu, estilizada, vestida de saia, todas essas crianças aqui já estão rapaiz, casados... ou já tem filhos.

JULIANA- São netos?

M.B.- São netos, são filhos de santo, já tá tudo homens ou mulheres, todos já casados, aqui e eu sentada contando história... aqui, aquele pilão ali óh, isso é ancestralidade, é aquele pilão que tá cheio de flor, ah lá, é ele aqui no canto tá vendo? [mostra o pilão que aparece na foto do livro e encontra-se no canto de seu terreiro].

JULIANA- Ai no final também tem outra, né, aqui...

M.B.- Aqui não é esta cadeira [mostra a última foto do livro e explica qual cadeira usou para tirar a fotografia] é uma que está ali dentro que é ancestral aqui na casa, essa menina aqui é minha filha, já tem... coisa... aqui é minha... ih, meu neto que já tá home, casado e tudo isso e aqui sou eu contando história.

JULIANA- Ficou bonita essa foto, né?

M.B.- Aqui é o pé de iroco, ali embaixo.

JULIANA- Daqui do terreiro da senhora mesmo?

M.B.- Exatamente, é.

JULIANA- Em cada história tem um desenhinho, né?

M.B.- Um desenho, é.

JULIANA- Quem fez?

M.B.- Foi Raul Lody.

JULIANA- Ele que ilustrou?

M.B.- É, com isso eu quero muito agradecê-lo, que ele foi muito meu amigo e é.

JULIANA- E significa o quê o desenho?

M.B.- É pra ilustrar a história.

JULIANA- O conto?

M.B.- É, exatamente.



JULIANA- Tá, entendi. Então, Mãe Beata o que eu tinha pra falar com a senhora era basicamente isso, sobre o *Caroço de Dendê*, a senhora consegue me contar uma história rapidinho, assim, curtinha?

M.B.- Consigo.

JULIANA- Uma poesia, um repente, o que a senhora quiser.

M.B.- Poesia já...

JULIANA- Já falou, é verdade.

M.B.- Fiz uma aí, sobre os olhos e que nós somos como mulher... “Era uma vez um homem, esse homem... tudo que ele queria, que ele via, ele queria só pra ele, às vezes ele blasfemava, dizia:

- Ai, se eu pudesse criar um mundo só pra mim!

Chegou um dia a mãe dele virou-se:

- Meu filho, você não acha que você é muito pretensioso, de você querer o mundo só pra você? Você ia viver só, nem eu podia viver.

Ele disse:

- É exatamente isso que eu queria. Que tudo está me incomodando, nesta droga de mundo!

Ela disse:

- Meu filho eu te incomodo?

Ele disse:

- Olhe, modéstia a parte, mas eu vou falar que me incomoda. Até d’eu ter ficado dentro da sua barriga, quase morrendo afogado, eu devo ter sido bastante incomodado, pra eu nascer aquele povo todo inquieto esperando que eu sou neto único, sobrinho único, filho único, me incomoda e se eu ver...

Ela disse:

- Mas como? A única coisa que eu vejo dizer que é, que não tem dois igual, é Deus, é Olorum.

Ele disse:

- Pois eu queria ser, esse tal desse Olorum.

- Ih, meu filho, mas você está de mal, me arrepiou o corpo todo!

- É isso aí que me incomoda! Só de falar nesse negócio chamado Olorum, já tá lhe incomodando?

Ela disse:

- É. Que este homem que você está blasfemando dele é o responsável de você tá aqui conversando comigo e achando que está incomodando num mundo ao qual ele fez a mim, fez a você...

- Ah, fez nada! Eu tô aqui pelos meus poderes, pelo meu coisa... ah, eu vou sair, eu vou dar uma volta.

Aí ela... a mãe ficou... acendeu o cachimbo, fez um café, tomou, deu meio dia, deu duas hora, deu três hora ele não aparecia. Ela dizia assim: - “Ai, meu Deus, onde será que está meu filho?” Quando chegou meia noite, ela: - “Eu queria ir dormir, mas meu filho não aparece! Vou sair pra procurar ele”.

Tudo quanto era canto ela batia:

- Você viu meu filho?

- Não, eu não vi.

- Você viu meu filho?

- Não, eu não vi.

- Você viu meu filho?

Outro:

- Eu não vi.

Ela disse assim:

- Onde será que ele está nesse momento?

Aí veio voltando pra casa, passou por uma estrada que ela já tinha passado, porém aquela estrada era estreita, mas a estrada tava larga com uma árvore enorme no meio, no meio da árvore tava aquele homem ali largado, ela olhou e disse assim:

- Este é meu filho!

Ela foi sacudiu [faz sinal de sacudir alguém em completo desespero]

- Filho, filho, filho, filho, filho, se levanta!

Ele não levantava. Ela aí começou a gritar, ele tava quase morto, aí foi chegando gente, foi chegando gente, isso quanto é a solidão, aí foi chegando gente, chegando gente, aí todo mundo, um faz uma coisa, outro faz outra, aí ela, a árvore começou a ventar, quando a árvore começou a ventar ele começou a se mexer...

[sinal de suspiro – simbolizando o retorno da personagem à lucidez, à vida]

- Aonde eu estou?

Ela disse:

- Você está no mundo que você não queria viver. Olhe em sua volta, você está acordado? O que é que você...

- Não tô sentindo nada! Quanta gente em minha volta.

Ela disse:

- Essa gente que estava lhe incomodando e que você era tão incomodado foi que veio lhe desacordar de um sono profundo que não tinha nem um dia, nem outro, seria o dia eterno, esse povo veio lhe acordar.

JULIANA- Olha... é, é por isso que é a Mãe Beata, que lindo!

M.B.- Exatamente.

JULIANA- Todas as histórias, a senhora acha que elas precisam ter uma espécie de castigo pra que as pessoas aprendam? Que nem, por exemplo, essa que a senhora me contou?

M.B.- Não é propriamente um castigo é uma... é uma moral.

JULIANA- Uma moral. É uma forma de ensinar?

M.B.- De ensinar. Uma moral, tudo... a moral, quer dizer que a moral é a resposta daquilo que você tem como não explicado.

JULIANA- Tá, agora pra gente acabar de vez, só me responde uma última coisa: O que é a morte, o que a senhora encara como a morte?

M.B.- Ah, pra mim não existe a morte, pra mim é a continuidade de tudo, essa morte é como... por exemplo, eu estou aqui, mas amanhã Olorum... eu entro em um estado letal, essa... essa carne, isso aqui, as pessoas que gostam de mim me levam pra Ilê Iku, pra... o cemitério lá, me bota naquele buraco, esta...

isso tudo aqui acaba, esse invólucro, porém aquela essência do bem que eu fiz, do meu passado, das coisas boas que eu construí, ficarão, como o *Caroço de Dendê*, o Ilê Omi Oju Arô, grandes amizades que eu fiz e grandes amizades que eu ganhei, um passado remonta vidas que você pensa que já não existe, quando você tem uma vida boa, quando não é vida boa de muito dinheiro, de farra, disso, daquilo, vida boa que eu acho, cê pensa no teu irmão, você ouve o choro de uma criança, pergunta o quê que ela tem, você vê uma pessoa querer... cega, querer atravessar, ou qualquer deficiência, uma rua, você vai lá dá a mão: - "Muandjâ", um pouquinho aí que eu vou atravessar pra te pegar!. Vem uma pessoa com sede, você tá com um copo de água cheio, sorvando ele todo, você diz: "aí, meu Deus, deixa eu dá um pouco." Eu estou com esse vestido, esse vestido é um vestido quente, tá me esquentando, talvez se eu tivesse um casaco eu sou de fazer

isso, não é que eu seja boazinha, eu não sou uma santa, eu tenho meus pecados, eu tenho minhas mazelas, todos nós temos pois nós somos seres humanos, então, eu podia tirar e dar a pessoa, que eu ia achar que...

- “Eu digo não, tá demais pra mim, meu irmão tá morrendo de frio e tudo”, então é isso, é o remonte do teu passado, isso aí que é a coisa... então não existe morte, a pessoa dorme aquele sono profundo “Ààra lá Osun”, Ààra la Osun”, dorme o sono profundo e acorde, existe até uma cantiga ancestral que é subindo pra o axexé que diz que a gente dorme aqui neste mundo e acorda no outro com maiores felicidades, eu acho, é isso que é a morte, pra mim não existe a morte, aqui nós estamos arruados de pessoas, amigos, filhos meus que já foi, amigos...

JULIANA- Então tá, Mãe Beata, a senhora autoriza eu utilizar essa nossa conversa no meu estudo?

M.B.- Autorizo, sim.

JULIANA- Eu agradeço sua disponibilidade, muito obrigada, viu.

## **ANEXOS**

**ANEXO A**  
**FOTOS COM MÃE BEATA DE YEMONJÁ**  
**ILÊ OMI OJU ARÔ – 23/08/2011**



Mãe Beata de Yemonjá, no Ilê Omi Oju Arô com Juliana Franco



Mãe Beata autografando o livro "Caroço de Dendê"



Ilê Omi Oju Arô – paramentado nas cores e motivos em louvor à Exu e Yemanjá, orixás regentes dMãe Beata.



Ilê Omi Oju Arô - Pintura de Yemanjá - a deusa das águas