

JULIANA FRANCO ALVES-GARBIM

**A voz de Mãe Beata de Yemonjá em Perspectiva:
o (não) lugar das poéticas orais afro-brasileiras no mercado editorial**

**Assis
2019**

JULIANA FRANCO ALVES-GARBIM

**A voz de Mãe Beata de Yemonjá em Perspectiva:
o (não) lugar das poéticas orais afro-brasileiras no mercado editorial**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista (Unesp) para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador(a): Prof. Dr. Francisco Cláudio Alves Marques

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Assis

2019

A474v

Alves-Garbim, Juliana Franco

A Voz de Mãe Beata de Yemonjá em Perspectiva: : o (não)
Lugar das Poéticas Orais Afro-Brasileiras no Mercado Editorial /
Juliana Franco Alves-Garbim. -- Assis, 2019

288 p. : il., tabs., fotos + 1 CD-ROM

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Assis

Orientador: Francisco Cláudio Alves Marques

1. Literatura Brasileira Crítica e Interpretação. 2. Oralidade
na Literatura. 3. Cultura Afro-Brasileira. 4. Literatura Brasileira -
Escritores Negros. 5. Literatura Popular. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Ciências e Letras, Assis. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: A VOZ DE MÃE BEATA DE YEMONJÁ EM PERSPECTIVA: O (NÃO) LUGAR DAS POÉTICAS ORAIS AFRO-BRASILEIRAS NO MERCADO EDITORIAL

AUTORA: JULIANA FRANCO ALVES GARBIM

ORIENTADOR: FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES



Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Prof. Dr. ESEQUIEL GOMES DA SILVA
UFPA / Marajó-Breves

Prof. Dr. RICARDO MAGALHÃES BULHÕES
UFMS / Três Lagoas

Profa. Dra. ELIANE APARECIDA GALVÃO RIBEIRO FERREIRA
Departamento de Linguística / UNESP/Assis

Profa. Dra. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Assis, 11 de fevereiro de 2019

DEDICATÓRIA

À doce lembrança de Paulo (*in memoriam*) e à
fortaleza de Irene, pelo amor absoluto de pai e
mãe.

Ao Leandro, pelo amor, confiança e respeito
irrestritos.

AGRADECIMENTOS

No momento em que escrevo estas linhas, um filme passa pela minha mente, por razões, alegrias e percalços que apenas meu coração conhece. Reconheço que cheguei até aqui com o auxílio de inúmeras pessoas, às quais expresso profunda gratidão. Dessa forma, agradeço especialmente:

Ao meu orientador Francisco Cláudio Alves Marques, guia acadêmico e amigo, pelos silêncios e ensinamentos. Ao longo de nossa parceria, demonstrou generosidade, grandeza de caráter e excelência na função de orientador.

À escritora Beatriz Moreira Costa (*in memoriam*), pela voz, memórias, resistência e por disponibilizar seus contos como matéria de pesquisa.

À professora Ester Myrian Rojas Osorio, que, nos primeiros meses de Doutorado, me acolheu como sua orientanda.

À professora Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira, que me aceitou como estagiária. Gratidão pela leitura técnica e apurada, porém humana e delicada, desta tese.

À professora Cleide Antônia Rapucci, pelo profissionalismo e idoneidade com que aceitou ler a pesquisa.

Ao jovem professor Esequiel Gomes da Silva, pela disponibilidade e competência técnica em contribuir para o aprimoramento do trabalho.

Ao professor Ricardo Magalhães Bulhões por aceitar compor a mesa de arguição e cooperar com o aperfeiçoamento das ideias aqui expostas.

Aos colegas conquistados nos corredores da Unesp, pelos debates profícuos.

À Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” e aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP - Assis por resolverem os trâmites burocráticos.

À CAPES. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ao meu ex-orientador Frederico Fernandes, que acompanhou minha trajetória na UEL desde 2005, quando eu ainda não entendia nada de pesquisa acadêmica.

À família Omote Costa, por ser abrigo e acolhida. Rafael, Leila e Lavínia, gratidão pelo generoso ato de abrir as portas de seu lar quando eu, ainda estrangeira, chegava a Assis. Família que eu escolhi pertencer.

Aos amigos que a vida acadêmica me agraciou: Amanda, Maurício, Rejane, Hélen, Juliana Donini e Juliana Freire. À Vanessa, Greize, Valter e Eloisa, pelo reconhecimento instantâneo e por compartilharem experiências semelhantes às minhas, me impulsionando a nunca desistir. Hoje vivemos em cantos diferentes do mundo, porém o amparo recebido durante os anos em Londrina me remete à passagem: “Um amigo fiel é uma poderosa proteção: quem o achou, descobriu um tesouro” (Eclesiástico, 6:14).

Aos amigos da Escola Estadual Professor Orlando Geríbola, pelo companheirismo e torcida.

À minha família paterna, especialmente a meus avós Paulo e Irene, a quem dedico esta tese. Obrigada por sonharem o melhor para minha vida e por entenderem as ausências na vida familiar. Esta tese, meu avô-pai e minha avó-mãe, é, especialmente, para vocês.

Aos meus tios e tias paternos, pelos valores transmitidos e por serem tão presentes em minha vida. À avó Cinira e ao tio “Jura”, por me revelarem a importância e a beleza dos livros.

Aos meus pais, Vera e José, por permitirem minha estadia neste mundo.

Aos meus irmãos, Flávio e Rafael, por serem memória, identidade e os elos com minha família nuclear. Às cunhadas Kênia, pelo auxílio na elaboração dos gráficos e à Ana Paula, pelos ouvidos sempre a postos.

Ao Leandro, meu companheiro de jornada. Entendeu minhas escolhas, suportou minhas ausências e crises, mesmo quando nem eu conseguia mais suportar. Agradeço pela presença em momentos felizes ou quando a dor falou mais alto. Obrigada pela lealdade e pelo zelo próprio de quem ama. Por ser esteio e aconchego. Esta conquista é nossa!

Aos meus sogros Daniel e Irene, e aos cunhados Michele e Fabrício, pela acolhida e incentivo e por serem minha segunda família.

Dentro de minha fé agradeço, sobretudo, a Deus, por traçar minhas veredas e permitir que eu chegasse até o fim deste trajeto. Do alto de sua onipotência, suavizou as quedas e os reveses do caminho.

Por fim, certa de que esta é apenas uma parte do percurso, sigo adiante.

O que os livros escondem,
as palavras ditas libertam.
E não há quem ponha
um ponto final na história.
Conceição Evaristo, Do velho e do jovem.

ALVES-GARBIM, Juliana Franco. **A voz de Mãe Beata de Yemonjá em perspectiva: o (não) lugar das poéticas orais afro-brasileiras no mercado editorial.** 2019. 288 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2019.

RESUMO

A presente tese versa sobre as poéticas orais afro-brasileiras e sua relação com o mercado editorial. Buscamos com este trabalho refletir sobre as políticas de produção e consumo em massa de literaturas minorizadas e com temática segmentada. Entendemos que a necessidade de estudar as manifestações literárias no âmbito acadêmico subjaz às belezas da arte da voz e abarca questões de representatividade, empoderamento e inserção das literaturas minorizadas no circuito da crítica literária. Do ponto de vista metodológico, construímos um estudo qualitativo e descritivo acerca de aspectos da cultura oral negra impressa em formato de livro. Como *corpus* de análise, foram selecionadas as obras *Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros* e *Histórias que minha avó contava*, livros de contos escritos por Mãe Beata de Yemonjá. Como escopo teórico, contamos com o auxílio de críticos da Teoria Literária e dos Estudos Culturais, como Antonio Candido (2006, 2011), Stuart Hall (2003), Jesús Martín-Barbero (2015), Walter Ong (1998), Reginaldo Prandi (2001, 2007), Renato Ortiz (1988, 1994), Hans Robert Jauss (1994, 2002), entre outros. Foram apuradas as transformações ocorridas nos contos nos âmbitos sintático, lexical e estilístico, evidenciando que os traços da oralidade se mantêm presentes em algumas histórias mesmo após os engessamentos provocados pelos procedimentos editoriais de transcrição, revisão e diagramação. A análise das histórias de terreiro revelou que a oralidade latente nas manifestações populares desponta como um substrato da tradição negra, que neste caso resiste, em parte, aos procedimentos editoriais do livro.

Palavras-chave: Poética oral afro-brasileira. Tradição. Mercado editorial. Mãe Beata de Yemonjá.

ALVES-GARBIM, Juliana Franco. **The voice of Mãe Beata de Yemonjá in perspective**: the (non) place of Afro-Brazilian oral poetics in the publishing market. 2019. 288 f. Thesis (Doctorate in Languages). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2019.

ABSTRACT

The present thesis deals with the Afro-Brazilian oral poetics and its relationship with the publishing market. We search with this work for a reflection about the politics of production and mass consumption of minorities literature and with a segmented thematic. We understand that the necessity to study the literary manifestation in the academic arena underlies the beauty of the voice art, and encompasses matters of representativeness, empowerment, and insertion of minorities literature in literary criticism circle. From the methodological standing point, we build a qualitative and descriptive study concerning the aspects of the oral black culture printed in book format. As the corpus of analysis, the titles selected were *Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros* and *Histórias que minha avó contava*, books of short stories written by Mãe Beata de Yemonjá¹. As theoretical scope, we count with the aid of critics of Literary Theory and Cultural studies, such as Antonio Candido (2006, 2011), Stuart Hall (2003), Jesús Martín-Barbero (2015), Walter Ong (1998), Reginaldo Prandi (2001, 2007), Renato Ortiz (1988, 1994), Hans Robert Jauss (1994, 2002), among others. The transformations that took place in the short stories were ascertained in the context of syntax, lexicality, and style; highlighting that the orality traces remain present in some stories even after the stiffness caused by the publishing procedures of transcription, revision, and typesetting. The analysis of the Afro-Brazilian temple grounds' stories revealed that the latent in the popular manifestations emerge as a substrate of black tradition, that in this case resists, to some extent, to the book publishing procedures.

Keywords: Afro-Brazilian oral poetics. Tradition. Publishing market. Mãe Beata de Yemonjá.

¹ Mãe Beata de Yemonjá is the religious name attributed to the Yoruba priestess Beatriz Moreira Costa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Arquétipo representativo do <i>griot</i> africano	37
Figura 2 – Mapa sobre as principais etnias da costa ocidental africana, com ênfase para os povos iorubás, na Nigéria	39
Figura 3 – Capa do livro <i>Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros</i>	145
Figura 4 – Cópia do e-mail enviado à editora Pallas sobre informações da obra <i>Caroço de Dendê</i>	146
Figura 5 – Conto “Aramaçá”	148
Figura 6 – Conto “Aramaçá”	149
Figura 7 – Conto “A quizila de Ogum com o quiabo”	150
Figura 8 – Conto “A quizila de Ogum com o quiabo”	151
Figura 9 – Capa do Livro <i>Histórias que a minha avó contava</i>	154
Figura 10 – Conto “A raposa”	156
Figura 11 – Conto “Maria Quebra Tudo”	158
Figura 12 – Tabela Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro – ano base 2014	167
Figura 13 – Pesquisa Painel de Vendas: mercado editorial brasileiro continua em declínio no 5º período, aponta Painel de Vendas de Livros de junho	170
Figura 14 – Tabela Pesquisa Painel de Vendas: Comportamento do Setor Editorial Brasileiro – 2014/2015	171
Figura 15 – Tabela Pesquisa Painel de Vendas: títulos editados e exemplares produzidos	173
Figura 16 – Tabela Pesquisa Painel de Vendas: produção por área temática - 2014/2015	174
Figura 17 – Tabela Painel de vendas de livros no Brasil – resultados 2015-2016 (jun. 2016)	176
Figura 18 – “O caminho crítico da produção de um livro”	183
Figura 19 – Sobre a editora Terceira Margem	187
Figura 20 – Sobre a editora Terceira Margem	188
Figura 21 – Sobre a editora Pallas	189
Figura 22 – Política Editorial de Livros de Literatura Afro-brasileira	190
Figura 23 – Indicadores IBGE – Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad Contínua)	270

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Divisão dos contos em grupos narrativos na obra <i>Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros</i>	218
Tabela 2 – Divisão dos contos em grupos narrativos na obra <i>Histórias que a minha avó contava</i>	249

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Produção do Setor Editorial Brasileiro – (Ano Base 2014)	168
Gráfico 2 – Vendas do Setor Editorial Brasileiro – (Ano Base 2014)	168
Gráfico 3 – Comportamento do Setor Editorial Brasileiro – 2014/2015 – Exemplares.....	172
Gráfico 4 – Comportamento do Setor Editorial Brasileiro – 2014/2015 – Faturamento.....	173
Gráfico 5 – Produção por área temática – 2014/2015 – Número de Exemplares.....	175
Gráfico 6 – Produção por área temática – 2014/2015 – Participação em %.....	176

SUMÁRIO

A VOZ NEGRA E A MÃO EDITORIAL: NOTAS INTRODUTÓRIAS	15
1 AO SABOR DO TEMPO E DO VENTO: ECOS DE UMA VOZ ANCESTRAL	28
1.1 A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA AO MICROSCÓPIO	28
1.2 CORPO, VOZ E RITMO: A POÉTICA PERFORMÁTICA DA PALAVRA.....	58
1.3 A NARRATIVA ORAL AFRO-BRASILEIRA E SUA CONTRIBUIÇÃO NA FORMAÇÃO DO COMPLEXO CULTURAL BRASILEIRO	69
1.4 POÉTICA ORAL NOS ESCRITOS DE MÃE BEATA DE YEMONJÁ.....	79
1.5 POLIFONIA, CARNAVALIZAÇÃO E DIALOGISMO: CATEGORIAS BAKHTINIANAS NA NARRATIVA ORAL AFRO-BRASILEIRA	82
2 ARQUITETURA LITERÁRIA: FUNÇÕES DO AUTOR, PÚBLICO E OBRA NA TRADIÇÃO ORAL	93
2.1 INVENTAR, IMAGINAR, ESCREVER: O AUTOR COMO ARTICULADOR DAS FUNÇÕES CRIATIVAS.....	101
2.2 LER, INTERAGIR E (RE)SIGNIFICAR: FUNÇÕES DO PÚBLICO.....	113
2.3 A OBRA COMO MEDIADORA DO SISTEMA LITERÁRIO TRADICIONAL	122
3 A VOZ DOS DEUSES NAS MÃOS DOS HOMENS: QUANDO O LIVRO ADENTRA O TERREIRO	125
3.1 A TRADIÇÃO ORAL MATERIALIZADA PELA INDÚSTRIA CULTURAL	134
3.1.1 O Poder de Representação dos Símbolos Gráficos na Edição de Histórias Oraís.....	141
3.2 O MERCADO EDITORIAL NO BRASIL E A TRADIÇÃO ORAL	160
3.3 O PAPEL DO EDITOR FACE AO MERCADO DAS MINORIAS EDITORIAIS	179
3.4 AS EDITORAS ESCOLHIDAS POR MÃE BEATA DE YEMONJÁ.....	186
3.5 MERCADO EDITORIAL AFRO-BRASILEIRO X MÍDIAS DIGITAIS.....	191
4 ARQUEOLOGIA DA COMPOSIÇÃO EM YEMONJÁ: NARRATIVAS EM FOCO.....	201
4.1 <i>CAROÇO DE DENDÊ</i>	214
4.1.1 <i>Caroço de Dendê</i> : a Natureza dos Contos	218

4.2 HISTÓRIAS QUE A MINHA AVÓ CONTAVA	248
4.2.1 Histórias que a Minha Avó Contava: a Natureza dos Contos	249
O HORIZONTE DA VOZ NEGRA: NOTAS FINAIS	265
REFERÊNCIAS	274
ANEXOS	288
ANEXO A – Mãe Beata de Yemonjá autografando <i>Caroço de Dendê</i>	

A VOZ NEGRA E A MÃO EDITORIAL: NOTAS INTRODUTÓRIAS

A poética e a literatura dos negros que vivem hoje no Brasil redesenham o passado da Mãe-África, terra de sujeitos nascidos livres, mas depois entregues à causticante travessia do Atlântico negro, aos suplícios da escravidão, ao banzo de seu solo sagrado e ao eterno vazio da diáspora. Digressivamente, falamos em “várias Áfricas”, em vários países do continente africano que sofreram a diáspora de seus filhos rumo à América colonizada. De todo modo, a voz dos negros de hoje remonta a uma tradição construída na e pela palavra, o que para algumas sociedades do continente africano funciona como um átimo de vida.

Compreendemos que as travessias transatlânticas trouxeram brancos e negros, vozes d'além-mar que vieram se juntar às vozes autóctones e promoveram a mestiçagem literária como fator de herança cultural. Igualmente, a oralidade revivida no cotidiano de muitas comunidades afrodescendentes descreve o negro no contemporâneo e retoma sua ancestralidade. A força cósmica, as crenças, os costumes, a alimentação e as vestimentas são espelhos do ontem enraizado no DNA negro. Por essas e outras, contar histórias representa um ato de coragem e, conseqüentemente, uma literatura de enfrentamento. A alteridade negra grita por meio da boca e da memória dos mais velhos, os anciões do grupo, outra característica das sociedades afromatriciais.

Como legado da diáspora negra, restaram aos indivíduos apenas a memória e os costumes de seu país de origem, como a gastronomia, a religiosidade, os hábitos corriqueiros e a oralidade. As subjetividades expressas pela presença da voz na sociedade concebem a oralidade como uma simples função exercida no meio humano. Entretanto, sabemos que a linguagem impulsiona a vida e há milênios a contação de histórias vem reforçando a sensibilidade humana por meio da energia da *poiesis* criadora, uma espécie de sacralização da palavra, como assim defende Paul Zumthor (1993, 1997).

No caso das histórias afro-brasileiras, a presença de vozes enraizadas, criadas pelo e para o coletivo, utiliza uma linguagem situada à margem do poder hegemônico. Com isso, percebemos o viço das poéticas orais na construção social contemporânea e como os afro-brasileiros representam a si e ao outro no movimento de recontar suas histórias e tradições mais remotas.

A contrapelo das revoluções tecnológicas, a tradição oral continua a existir na modernidade por meio de manifestações tais como o cordel, o repente, o movimento hip hop ou mesmo os causos de comunidades tradicionais, como veio de água que contorna qualquer obstáculo. Faz-se presente diariamente na cultura popular, revela as angústias humanas, as dúvidas existenciais, os mitos, os costumes, o sagrado, o imaginário e o vivido.

Entretanto, nas sociedades multiculturais, imersas na cultura industrial contemporânea, essa representatividade vocal utiliza novos veículos, como as mídias digitais e impressa. A indústria livreira vem, a cada dia, diversificando os nichos editoriais e democratizando os temas de obras que chegam aos balcões das livrarias, na tentativa de ampliar e fidelizar novos públicos. Entre os grupos que têm ganhado espaço junto ao mercado livreiro estão aqueles baseados na tradição oral, como as produções oriundas das culturas de rua, indígena ou oral afrodescendente, fruto deste estudo. De tal modo, é chegada a hora de mergulharmos fundo nos processos e aspectos da editoração de contos orais de vertente afro-brasileira.

Muitos tesouros são revelados ao grande público urbano, distanciado das comunidades tradicionais, por meio das novas tecnologias, porém isso tem um preço: a poética oral original, aquela que nasce das rodas de contação de histórias ou dos causos repassados pelos mais velhos, pode sofrer descaracterizações no decorrer do processo de escrita. Veremos isso nas próximas páginas.

Há várias faces de uma mesma moeda. Como num jogo de cara ou coroa, temos prós e contras quando o mundo gira em torno da publicação impressa de contos orais. De um lado, a oralidade para as comunidades negras tradicionais implica na reconexão com o passado ancestral, com o mítico e o sagrado, além de proporcionar a manutenção da identidade negra. Na outra ponta, a escrita significa inserir os contadores orais no aplaudido mundo tipográfico, entre tantos outros louros que poderão ser colhidos com a impressão dos contos orais.

Para muitas vozes negras, como a de Mãe Beata de Yemonjá² e outras tantas, escrever e publicar significa antes de tudo um ato político e de resistência, algo como um exercício de militância. A visibilidade proporcionada pelo livro pode contribuir para repovoar o imaginário de leitores leigos com relação ao universo da

² Yemonjá é uma das variantes gráficas para Yemanjá ou Iemanjá. O nome, de língua iorubá, etimologicamente remete à *Yèyè omo ejá*, que pode ser traduzida como “mãe cujos filhos são peixes”.

cultura negro-brasileira. Imaginário este que pode emancipar o leitor não iniciado, mas disposto a lapidar sua capacidade crítica e analítica em relação à grupos sociais diferentes de si. O livro supre uma espécie de curiosidade do público, que, na medida em que entra em contato com narrativas de fundo mítico, aguça sua capacidade imaginativa. Tais histórias oferecerão subsídios que levarão o interlocutor a uma experiência do real e ampliarão o horizonte de expectativas, em prol de uma consciência ledora crítica.

Ler a respeito da tradição dos negros ajuda a desmistificar a crença na submissão e subalternidade dessa parcela da população no imaginário brasileiro. No entanto, há ainda grande dificuldade encontrada pelos escritoras e escritores afrodescendentes em publicar suas obras. É importante quebrar este silenciamento secular e reconhecer tais sujeitos como donos de uma poética própria e representativa.

Do outro lado da moeda, chegamos ao mercado editorial. Espaço de produção do conhecimento ocidental, de construção de autores, de fabricação de arte e de concentração de riquezas. Um espaço geralmente constituído por mecenas modernos, donos de grandes corporações editoriais, voltados para o acúmulo de capital.

Hoje, mais que em qualquer outra época, lutamos pelo empoderamento dos grupos minorizados, entre eles os descendentes de indivíduos que foram escravizados. Ter seu discurso lido, aplaudido, representa uma chance de reconhecimento para muitos contadores de histórias. O trânsito entre saberes, identidades e culturas visa não apenas a um reconhecimento das manifestações orais como uma poética, mas também como a uma ética e a um constructo social. Sob esse prisma, a indústria de livros tem muito a colaborar, especialmente quando a voz poética empunha determinadas ideologias.

A literatura, como mediadora do saber, elabora códigos discursivos e metafóricos de sabedoria social. Por meio da escrita, autenticada pelo sistema literário, referendam-se os saberes e histórias do mundo. Do ponto de vista semiótico, a narrativa encena o universo do simbólico e, segundo Barthes (2015), os respectivos prazeres que o discurso pode suscitar no público, dentro do espectro teórico da estética da recepção.

Observamos que as publicações de contos orais afro-brasileiros publicados no início do século XXI surgem significativamente em um momento de grandes

transformações históricas e sociais. Leis e movimentos sociais e civis marcam mudanças na estrutura cultural, abrindo ainda mais espaço para o potencial de emancipação da obra de arte, perante seu leitor, por meio da experiência estética.

Por seu turno, o apego estético consiste no experimentalismo proposto pela autenticidade das poéticas orais e populares, legitimado pelas diversidades temática, linguística e de meio, que estão embutidas no discurso de afrodescendentes, além de abordar temas como pluralismo e identidade cultural.

O projeto poético das literaturas afro-brasileiras, especificamente da contação de histórias de Yemonjá, concebe um objeto que se quer impregnado de literariedade. Originalmente, os contos descentralizam estruturas da linguagem, por vezes já fossilizadas pelo sistema escritural e canônico. Os enunciados expõem fatos mitopoéticos em sintonia com uma linguagem articulada, tanto no padrão falado como no escrito.

Funcionando como uma motivadora de rupturas, a voz poética que é emprestada às narrativas orais transgride a escritura convencional, à medida que rompe com a realidade referencial do leitor. Nessa cisão, pode ser promovida uma combinação de elementos textuais incomuns adotados como temática na indústria editorial, advindos da tradição negra diaspórica, divergente da cultura ocidental. A heterogeneidade humana, responsável por formatar a sociedade multicultural³ brasileira, faz emergir no cenário atual uma pluralidade de atos e costumes reveladores da cultura oral afrodescendente. Com isso, inserem-se, no nível do discurso, ecos de outras linguagens, de outros corpos, de outras histórias e também de outras escrituras reinterpretadas no âmbito da oralidade.

No campo dos estudos antropológicos e a título de significação, Edgar Morin (1997) comenta uma das múltiplas definições acerca do termo cultura, concebendo-a como uma engrenagem social de alto valor identitário. Segundo apontamentos do autor,

uma cultura constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções. Esta penetração se efetua segundo trocas mentais de projeção e de identificação polarizadas

³ Multicultural: termo qualitativo. Descreve as características sociais e os problemas nos quais diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade "original". Multiculturalismo: substantivo. Refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade, gerados pelas sociedades multiculturais (HALL, 2003).

nos símbolos, mitos e imagens de cultura como nas personalidades míticas ou reais que encarnam os valores (os ancestrais, os heróis, os deuses). Uma cultura fornece pontos de apoio imaginários à vida prática, pontos de apoio práticos à vida imaginária; ela alimenta o ser semi-real, semi-imaginário, que cada um secreta no interior de si (sua alma) e no qual se envolve (sua personalidade) (MORIN, 1997, p. 15).

Atualmente, sabemos que, em parte, o rizoma das tradições afro-brasileiras é tributário, especialmente da cultura popular de países da costa ocidental da África, região que enviou uma expressiva quantidade de negros ao Brasil na condição de cativos. Já em terras brasileiras, alguns descendentes do escravismo ainda preservam costumes e tradições ancestrais. Há comunidades afrodescendentes onde o imaginário é povoado por figuras arquetípicas, geralmente religiosas, seguido por estereótipos de personagens secularmente sacralizados pelas crenças locais. Quando nos valemos do conceito de imaginário pensamos na relação estética e psicológica que a obra cria na psique humana com base na religiosidade, pois o imaginário “é percebido como tão real, até mesmo mais real do que o real. Mas, por outro lado, a relação estética destrói o fundamento da crença, porque o imaginário permanece conhecido como imaginário.” (MORIN, 1997, p. 77). Com isso corroboramos o entendimento de que o inconsciente reproduz arquétipos na vida cotidiana e na arte.

Aqui tomamos de empréstimo o conceito de arquétipo preconizado por Karl Gustav Jung e revivido posteriormente pelo crítico literário Meletínski (2015). O autor de *Os arquétipos literários* postula que, na visão de Jung, arquétipo se refere basicamente a “pressupostos estruturais de imagens (que existem no âmbito do inconsciente coletivo e que, possivelmente são herdados biologicamente) [...]” (MELETÍNSKI, 2015, p. 20). De acordo com o pesquisador, os arquétipos junguianos representam:

[...] imagens, personagens, papéis a serem desempenhados e, apenas em medida muito menor, temas. Em segundo lugar, que basicamente todos esses arquétipos representam etapas do que Jung chamou de processo de individuação, isto é, o destacar-se gradativo da consciência individual a partir do inconsciente coletivo, a mudança da correlação consciente/inconsciente na personalidade humana, até sua harmonização final no término da existência. De acordo com Jung, os arquétipos traduzem os acontecimentos anímicos inconscientes em imagens do mundo exterior (MELETÍNSKI, 2015, p. 22).

Por falar em mitologias pautadas no inconsciente coletivo, Meletínski entende a mitologia como demonstração da “individuação, isto é, do despertar da consciência individual e sua gradual harmonização com a situação inconsciente-coletiva inicial e com o conteúdo da psique” (MELETÍNSKI, 2015, p. 39). Para o autor, a inconsciência coletiva “difícilmente tem um caráter hereditário, mas [...] apresenta um caráter social real” (MELETÍNSKI, 2015, p. 43).

Assim como nas diferentes mitologias que compõem histórias sobre a origem do mundo e dos homens, como a grega, a oriental, a indígena ou a romana, a mitologia dos negros do oeste africano também elaborou sua versão sobre a organização dos homens, seus deuses, lendas e tradições, não raro pela ótica do sobrenatural e do etéreo. Para Julie Cavignac, as representações espirituais ganham tangibilidade pela via do discurso de Yemonjá, com histórias repletas de significados ligados ao mundo das divindades iorubanas:

[...] a manifestação dos poderes de um santo ajuda a resolver todas as dificuldades com que se defrontam. A revelação dos poderes sobrenaturais, sejam eles autóctones ou santificados, se dá sob a forma de uma aparição milagrosa, de uma manifestação do além ou de um sonho, motivo para a construção de uma capela que se tornará local de celebrações religiosas. (CAVIGNAC, 2015, p. 90)

Com efeito, muito do que é produzido culturalmente nas comunidades tradicionais afrodescendentes incide sobre uma estética específica, de retomada das raízes culturais, especialmente na literatura, pautada essencialmente na cosmogênese iorubá. A produção literária oriunda dessa parcela da população evidencia também o protagonismo negro no âmbito das artes. Narrativas de magia, encantamento, crenças, mitos, fatos e organização do coletivo inspiram uma das práticas mais antigas dos povos ancestrais: a contação de histórias, a própria arte da voz. Antônio Candido postula que “a arte, e portanto, a literatura é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos” (CANDIDO, 2006, p. 61).

Assim, nas comunidades tradicionais negras, representadas por remanescentes de quilombos ou casas religiosas, o conhecimento ancestral produz uma poética enraizada, voltada para o coletivo e para a imanência do ser negro. Via de regra, as narrativas escritas por negros e com temática afrodescendente apresentam em seu bojo o tom moralizante, semelhante aos contos orais da cultura

popular. Câmara Cascudo (2014) admite que o conto é um dos vértices que sustentam a memória e a imaginação popular, de forma que o começo e o fim das narrativas são as partes que mais se modificam durante o processo de reconto. Para o autor de *Contos tradicionais do Brasil*, “o conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões e julgamentos” (CASCUDO, 2014, s. p.).

Em termos de predicados, na visão de Cascudo, o conto popular assume características peculiares, além da questão da moralidade presente na quase totalidade dos enredos, que o diferem de outros esquemas narrativos. Tais qualidades dizem respeito à antiguidade, ao anonimato, à capacidade de divulgação e à persistência do conto, pois o ideal é que “seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais” (CASCUDO, 2014, s. p.). Para além dessas condições, Cascudo assevera que o conto popular precisa ser “omisso nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo” (CASCUDO, 2014, s. p.).

Tomando como princípio o conto de origem popular, ocorrem, no contexto dos grupos afrodescendentes, novos modos de construção artística por meio do discurso. Entendemos que os processos estéticos resultam de uma mistura de manifestações, uma vez que são experimentados por meio de música, vestimenta, linguagem, alimentação e religiosidade. Tantas variáveis inspiram uma poesia oral e performática, produzida e compartilhada com o grupo. Na tradição afromatricial, a arte consiste na fala, naquilo que o povo lembra e esquece e como aprende, ensina e, de repente, recupera-se a sabedoria popular.

Inseridos no contexto tribal, o experimento poético-oral revela uma celebração coletiva, ao mesmo tempo em que simboliza o mundo e o lugar das personagens que ajudaram a compor as histórias. Nesse caso, a poética oral cumpre o papel humanizador atribuído à obra literária, na medida em que repercute na vida dos ouvintes do grupo no qual emerge.

Ainda que tenha redigido monografia e dissertação sobre as poéticas orais, utilizando a mesma escritora analisada nesta tese, a proposta atual visa a um aprofundamento do que fora estudado até o momento, com a finalidade de dar continuidade à pesquisa que ora estamos desenvolvendo. Nesta, fomos alargando a área de abrangência das ideias à medida que novas questões foram surgindo em

torno da temática e do *corpus* em estudo. Dessa forma, buscamos resolver eventuais inquietações naquilo que diz respeito às poéticas orais afro-brasileiras ao ampliar a área de abrangência da voz, da escrita e dos processos de recepção na sociedade. Esperamos, com isso, promover uma extensão do panorama literário contemporâneo.

Todavia, o foco agora se volta mais à necessidade, sobretudo, de perceber as influências e o papel do mercado editorial ao acolher os contos de Yemonjá e transformá-los em produto de consumo. Buscamos compreender qual papel é desempenhado pelas editoras frente aos processos de recriação e divulgação dos contos de origem oral na atualidade.

Portanto, esta tese se pauta em averiguar o “(não) lugar” ocupado pelas poéticas orais afro-brasileiras no mercado editorial nacional. Reflete, basicamente, qual o espaço destinado a essas produções artísticas nos cenários literário e comercial. A abordagem dos assuntos é sequenciada por um estudo teórico sobre o mercado editorial e sua relação com a literatura oral afro-brasileira. Abordamos os mecanismos de produção, circulação, leitura e legitimação da obra literária que tem como matéria-prima a oralidade. Utilizamos como parâmetro excertos de contos de Mãe Beata de Yemonjá. Subsequente aos desdobramentos teóricos, analisamos proficuamente outras histórias publicadas pela autora à luz das teorias literárias e culturalistas. Procuramos, com isso, identificar aspectos da tradição oral afro-brasileira que foram mantidos ou refutados após os procedimentos editoriais.

Justifica-se, então, por meio da análise das narrativas orais, de autoria de Mãe Beata de Yemonjá, agora vinculadas em meio escrito, que procuremos entender neste estudo a validade de que tais narrativas favorecem o processo de descolonização dos leitores acostumados à literatura canônica. Ao apresentar ao leitor novas formas do fazer literário, esta tese objetiva, ainda, auxiliar na emancipação do sistema literário contemporâneo.

A poética oral produzida pela contadora de histórias passará, doravante, a ser analisada como obra literária inserida em um mercado cada vez mais em expansão, bem como a narradora será considerada escritora. Na outra ponta desta pesquisa, o papel do mercado editorial figura como aspecto essencial para entendermos como as poéticas orais produzidas por afrodescendentes são assimiladas e consumidas.

Para além da hermenêutica literária, aplicamos em algumas etapas desta

pesquisa algumas premissas bibliográficas que foram elencadas, de forma a elucidar parte dos pressupostos aqui apresentados. Em razão disso, esboçamos ao longo do trabalho algumas análises dos textos produzidos por Yemonjá e que constam da sua antologia. Lançamos mão do método recepcional proposto por Hans Robert Jauss (1994, 2002), além da teoria do efeito prescrita por Wolfgang Iser (1979, 1996, 1999), da polifonia e da dialogia postuladas por M. Bakhtin (1987, 2007, 2008) e de algumas hipóteses culturalistas, propostas por teóricos da ordem de Homi Bhabha (2001) e Stuart Hall (2003).

A pesquisa, que procura entender a oralidade como acontecimento social e cultural, dotado de apego simbólico e estético, colabora para a circulação de valores e costumes afromatriciais. Em razão disso, não se pode deixar de considerar os espaços nos quais essa poética se realiza. De tal modo, os suportes (materiais ou não) que colaboram para a produção, circulação, recepção e posterior identificação do texto poético oral também implicam no processo avaliativo da obra literária.

O discurso específico da oralidade requer uma leitura minuciosa, de forma a entender em que medida os suportes que o veiculam são capazes de ampliar ou limitar a reprodução e a circulação do texto tributário da cultura oral. Todas essas inferências nos levam a uma necessária e inquietante revisão dos valores estéticos e literários em voga.

As histórias de Mãe Beata misturam o vivido com um discurso ficcional que representa o real, relatos presenciados pela autora e seu grupo e outras com uma carga de verossimilhança que leva o leitor a alguma ilusão da realidade, recurso próprio das narrativas de ficção.

Yemonjá esteve sempre apegada aos livros e à escrita, embora tenha sido semialfabetizada em razão das ordens expressas de seu pai. Criada sob o jugo do patriarcalismo, a menina ouvira desde sempre que não precisava ler nem escrever, pois nascera apenas para casar e ter filhos. Apesar de ter começado a publicar tardiamente, após os anos 1990 (e isso explica o fato de não ter escrito muitas obras de cunho literário), Yemonjá escreveu *Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros* (2008), *Histórias que a minha avó contava* (2004) e um capítulo intitulado “Tradição e religiosidade”, em *O livro de saúde das mulheres negras*, organizado por Jurema Werneck, Maísa Mendonça e Evelyn C. White (2006).

A trajetória de conquistas da autora teve início no momento de seu nascimento, no Recôncavo Baiano. Segundo levantamento de Haroldo Costa

(2010), a menina Beatriz nasceu nos arredores da cidade de Iguape, na Bahia, quando sua mãe, durante uma pescaria habitual, entrou em trabalho de parto dentro de um rio situado nos arredores da cidade. Em meio ao exasperado momento, ao sair correndo das águas, a criança veio ao mundo em uma encruzilhada, sendo acolhida pela parteira local, tia “Falá”, que amparou a criança e constatou, no plano do etéreo iorubano, a proteção de Exu e Iemanjá⁴ sobre a bebê.

Esse fato marcaria para sempre seu destino pessoal e religioso. A vida seguiu seu curso até que Yemonjá se casou em Salvador, teve quatro filhos e se divorciou. Após o processo, resolveu abraçar a religião na qual fora iniciada e tentar a vida no Rio de Janeiro. Viveu uma rotina precária na criação solitária dos filhos e no trabalho como costureira na Rede Globo de Televisão, como aponta Costa (2010). Aposentada, em 1985 fundou sua casa religiosa, em Miguel Couto, um bairro de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense. A partir de então começou seu trabalho como mãe de santo, passando a ser referência de resistência religiosa e cultural.

Apesar dos poucos estudos primários, Yemonjá dispunha-se a transmitir ensinamentos de seu povo, tanto pela oralidade como por meio da escrita. Recebeu vários prêmios e honrarias, tendo sido o maior deles o de *ialorixá* do templo sagrado Ilê Omi Ojú Arô⁵. Até o fim de sua trajetória terrena, em 27 de maio de 2017, Yemonjá narrou diversas histórias, ensinou muitas crianças e jovens nas rodas de contação e nos rituais de iniciação, bem como pelejou insistentemente contra o preconceito e a intolerância religiosa⁶.

Quanto a suas publicações, mesmo com uma produção de pouca expressão, as compilações de contos que nasceram das mãos da escritora revelam um universo sedutor de histórias de deuses, lendas, santos e costumes do povo de

⁴ De acordo com Reginaldo Prandi (2001, p. 22), “Iemanjá é a senhora das grandes águas, mãe dos deuses, dos homens e dos peixes, aquela que rege o equilíbrio emocional e a loucura”. É representante da ancestralidade feminina, tem na maternidade e no cuidado com os filhos sua maior qualidade. Exu, por sua vez desenvolve o papel de mensageiro, é o deus da comunicação. Ainda conforme Prandi (2001, p. 21), sem a participação de Exu “não existe movimento, mudança, reprodução, nem trocas mercantis, nem fecundação biológica”. Já os filhos de Iemanjá, para Nicolas Ramanush, “são pessoas determinadas e se tornam bons pais e mães” (RAMANUSH, 2002, p. 19), fato que talvez explique Beatriz ter se tornado mãe de uma das casas de santo mais conhecidas do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, ter abraçado centenas de filhos religiosos.

⁵ O termo em língua ioruba significa “Casa das Águas dos Olhos de Oxóssi”.

⁶ Esta tese registra um compilado sobre a vida e a obra da escritora Mãe Beata de Yemonjá. Maiores informações a respeito da biografia e da fortuna crítica da autora podem ser encontrados em: 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. 2012. 141 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012. Ou ainda em: COSTA, Haroldo. **Mãe Beata de Yemonjá**: guia, cidadã, guerreira. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

santo. A mística revelada em suas histórias ratifica o encantamento que a autora expressa por sua religiosidade. Uma literatura que visa descolonizar os campos literários instituídos, instaurar novos fazeres artísticos e, inclusive, retomar e revitalizar arquétipos da cultura popular.

À parte os conceitos definidores, é patente que a tese em construção apresenta um caráter cíclico, como todo axioma hermenêutico, especialmente neste recorte, em que ambicionamos demonstrar o circuito que envolve narrativa oral, autor e mercado. Esse triângulo, apesar de interdependente, é também paradoxal. O contrassenso maior reside na dicotomia oralidade e escrita, assertivas opostas, mas que se reforçam mutuamente quando da impressão de causos da tradição oral.

Para preparar os leitores, este capítulo introdutório apresenta afirmações pontuais sobre a vida de Yemonjá e estabelece resumidamente algumas pontes teóricas que embasarão os capítulos subsequentes.

Feitas as premissas iniciais, apresentamos o capítulo primeiro, intitulado “Ao sabor do tempo e do vento: ecos de uma voz ancestral”, com um panorama sobre a literatura afro-brasileira. Aqui, interessa-nos abordar questões conceituais sobre esse nicho literário, seu fazer estético e todo o aparato teórico em torno da poética oral afrodescendente. Para tanto, bebemos na fonte da cultura negra, a África-mãe, de onde emprestaremos definições para temas próprios da arte poético-oral negra, como memória, ancestralidade, identidade cultural, defendida por Stuart Hall (2003), e a figura dos *griots*, os clássicos contadores de histórias africanos. O tópico discute, ainda, a autoridade do narrador e sua busca por legitimação, como postulado por Walter Ong (1988). Deciframos também alguns trechos dos contos escritos por Yemonjá, à luz de teóricos como o medievalista Paul Zumthor (1993, 1997, 2000, 2005), na tentativa de ilustrar as questões mais imediatas, como as já citadas.

No tópico dois discutiremos sobre a “Arquitetura Literária: funções do autor, público e obra”. Inicialmente, estudamos, passo a passo, as três principais pontas que constituem o sistema literário, o que Antonio Candido (2006) chama de “tríade literária”. Neste capítulo, trazemos a lume a teoria da estética da recepção, de Hans Robert Jauss (1994, 2002) e seus seguidores. Ainda usamos como base teórica conceitos desenvolvidos por Bakhtin (2007), Umberto Eco (1986), Jesús Martín-Barbero (2015), entre outros.

Já no terceiro capítulo, intitulado “A voz dos deuses nas mãos dos homens: quando o livro adentra o terreiro”, discorreremos a respeito da relação entre o mercado

editorial brasileiro e os livros escritos por afrodescendentes – obras que trazem o negro como sujeito, ou seja, colocado no centro do discurso. Aqui encontramos a coluna cervical da pesquisa, o que embasará as análises teórico-literárias do *corpus*. Buscamos entender o espaço reservado para essa parcela da população, a abertura de mercado, as demandas em ascensão e as novas políticas editoriais para o setor. Como aporte teórico, contamos com Roger Chartier (2014), Ecléa Bosi (1986), Marshall McLuhan (1972), Philippe Lejeune (2008) e outros citados anteriormente.

A variação de suporte do discurso poético oral para o livro nos convida a refletir sobre como o mercado editorial alterou a percepção do literário atrelado apenas à escrita. Neste tópico, debatemos sobre as variáveis que movimentam a publicação de títulos afro-brasileiros. Uma das indagações recorrentes é a forma como tem se comportado o mercado editorial frente a este novo nicho, bem como as políticas culturais de acesso ao livro que estão em voga na atualidade, especialmente aquelas voltadas para o segmento publicado por artistas que estão à margem do sistema literário.

Quase todos os capítulos desta tese passam pela dialógica relação entre voz e letra, condutoras do sagrado e do segredo iniciático, da palavra efêmera e do discurso eternizado pela cultura tipográfica. Voz e letra que se opõem e se complementam. Ecléa Bosi assegura que entre a linguagem oral e a escrita há algumas diferenças

de ordem semântica, psicológica e sociológica [que] geram diferentes comportamentos e percepções. O olho do leitor, buscando um significado após outro, faz uma codificação linear do real. As novas linguagens eletrônicas exigem uma outra codificação, simultânea, que recupera, de uma certa forma, a percepção do homem pré-letrado. O livro isola, a palavra falada agrupa. O livro leva ao “ponto de vista”, a uma atitude crítica, a palavra falada implica uma participação emotiva (BOSI, 1986, p. 45).

Com efeito, destacamos que o mercado editorial tem aberto cada vez mais espaço para publicações que priorizam os diálogos interculturais e obras com apego nas manifestações orais. A fala de Mãe Beata, por sua vez, assim como a de muitos narradores anônimos da literatura oral e popular, é ousada e rompe com barreiras institucionalizadas à medida que ganha espaço na indústria editorial. Propõe transgressões, tanto sociais quanto culturais, e incita a processos de empoderamento e legitimação, não apenas à autora, como também aos leitores que se reconhecem ou venham a se identificar com as histórias do povo de santo.

Publicações dessa natureza não apenas elegem o negro como tema, mas abrem caminho para uma fala silenciada por séculos de dominação branca. Narrativas contadas e escritas por uma autora negra surgem na esteira da Lei nº 10.639/03, que institui o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira nas escolas, posteriormente complementada pela Lei nº 11.645/2008, que inclui o estudo da cultura indígena.

É, enfim, por meio dessa literatura e cultura que o afrodescendente constitui sua personalidade, seja na escrita ou na voz dos contadores de histórias. Textos que desafiam o leitor ou o ouvinte a pensar qual o lugar ocupado pelo negro na literatura e na sociedade, na medida em que colocam em xeque as manifestações literárias consagradas.

Na sequência, o quarto capítulo “Arqueologia da composição em Yemonjá: narrativas em foco abre espaço para as análises de alguns contos que compõem as coletâneas de Yemonjá. No decorrer das apreciações, levamos em consideração questões de ordem semântica, lexical e pragmática. Tomamos como base principal a noção de peritexto e paratexto preconizadas por Gerard Genette (2009), por estudiosos da estética da recepção e por linguistas como Luiz Antônio Marcuschi (1986, 1989). Como suporte metodológico, nesta fase analítica, utilizamos o método qualitativo para examinar os contos em relação a sua origem e categorias narrativas, bem como averiguar as formas de abordagem da temática exposta nas coletâneas de Yemonjá.

Por fim, em “O horizonte da voz negra: notas finais” destacamos que a voz, como fenômeno social e cultural, acrescenta à sua mensagem o esteticismo do simbólico e do imaginário. Um objeto literário, que, quer seja oral, quer seja escrito, permite a circulação de valores e legitima identidades por meio de diversos suportes de (re)produção, circulação e leitura. A voz em si é um arrazoadado de múltiplas tradições, objeto dotado de estética, no caso da tradição negra, na medida em que questiona e revisita valores sociais, culturais e artísticos.

1 AO SABOR DO TEMPO E DO VENTO: ECOS DE UMA VOZ ANCESTRAL

1.1 A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA AO MICROSCÓPIO

Do ponto de vista histórico e cultural, a narrativa oral de vertente afro-brasileira se revela portadora de um vasto arcabouço discursivo e com muitos meandros a serem percorridos. Apesar de consideradas um dos pilares constituintes da cultura e da história brasileira, as manifestações artísticas pautadas na oralidade resistiram, por séculos, às margens da cultura hegemônica. Na atualidade, tais produções têm despertado o interesse de pesquisadores da cultura, concomitante ao momento em que os estudos literários contemporâneos chamam à cena as produções artísticas agenciadas por grupos “minorizados”.

Ensejamos, aqui, uma pesquisa que mergulhe no universo das mitologias e tradições ancestrais dos afrodescendentes. Na tentativa de fugir das estereotípias literárias e dos processos de folclorização da cultura negro-brasileira, propomos uma investigação das manifestações orais em que o imaginário popular seja estruturado segundo figuras arquetípicas da tradição oral negra.

Por esse princípio, o capítulo que aqui se apresenta objetiva traçar um panorama da formação da literatura afro-brasileira, com destaque para as narrativas orais. Entendemos que é preciso abrir portas, encontrar rumos e direcionar essa seara literária para um maior aprofundamento de questões intrínsecas à produção negra no Brasil, entre elas questões de estética, de valoração social e de reconhecimento da contribuição do negro para a cultura nacional.

Incutida no imaginário popular, encontra-se a noção de uma supremacia da cultura letrada sobre a cultura oral. A hegemonia da escrita originou-se no medievo europeu, seguida por uma profusa massificação do livro após a invenção da imprensa em meados do século XV. Do ponto de vista semântico, a palavra Literatura remete à *littera*, letra, que automaticamente alude à noção de técnicas de escritura. Em razão disso, na Idade Média, época da invenção da prensa tipográfica, o conceito de literatura foi acoplado à noção de escrita e livro impresso. Esse casamento acabou por conferir um novo *status* à literatura medieval, especialmente por exigir dos escritores certa erudição e conhecimento formal, faculdades restritas a uma minoria.

Por outro lado, entendemos que a cultura oral, no transcurso natural do tempo, fomenta práticas culturais e de relações de poder com a escrita. A oralidade, nesse caso a dos grupos afrodescendentes, auxilia na construção de identidades diversas e ressignifica o sujeito em seu contexto espaço-temporal e como ser social. Em razão disso, seria ingenuidade acreditar em uma supremacia da escrita sobre o registro oral, como discutiremos ao longo deste trabalho.

Essa pretensa superioridade de um meio sobre outro surge da equivocada noção de que o livro, ratificado pela cultura tecnológica e capitalista, é um objeto eternizado, salvador da história, da cultura e dos acontecimentos importantes. Por sua vez, a palavra falada teria como “galardão” a efemeridade, pois, por se tratar de cultura popular, a oralidade está baseada, segundo o senso comum, em costumes inferiorizados e não duradouros desprovidos da aura sublime que costuma ser atribuída aos livros impressos.

Antes de serem carimbadas pela escrita, tanto as histórias como as poéticas culturais que circulavam na Europa Medieval expressavam-se por meio de uma oralidade inata. Os fatos e costumes eram divulgados por mestres contadores de histórias, trovadores e menestréis. No decorrer da Idade Antiga e da Idade Média, a contação de histórias constituiu-se como uma prática comum, responsável por registrar costumes, crenças e acontecimentos do cotidiano. Já entre os séculos XII e XVI, o registro oral ficou em segundo plano e a escrita manuscrita entrou em ascensão, seguida da prensa tipográfica.

É fato que o caráter humanizador e formador atribuído à literatura impressa elevou a prática de produção de textos a um diapasão “artístico” e cultuado, em detrimento daquilo que antes era produzido pelas camadas populares. Disposta a ilustrar as necessidades de ilusão e fantasia do ser humano, a literatura escrita seguia, de maneira ontológica, os critérios pré-estabelecidos daquilo que seria arte literária para a elite europeia. Com isso ficavam de lado as outras manifestações, calcadas na oralidade e, conseqüentemente, inferiorizadas. Ocorre, porém, que a arte poética medieval prescindiu de uma cultura das massas, sobre a qual disserta o medievalista Paul Zumthor (1993, p. 286):

Os jograis, os recitantes, os menestréis, gente do verbo formam a imensa maioria daqueles para quem a poesia se insere na existência social: ela aí se insere por obra da voz, único *mass medium* existente então; e, quanto melhor o texto se presta ao efeito vocal, mais

intensamente preenche sua função; quanto mais a vocalidade que ele manifesta parece intencional, melhor ele age.

Entendemos, dessa forma, que as manifestações orais foram formadas e reconstituídas no seio da cultura das massas, diretamente das produções que emanavam dos costumes populares. O falar do povo inaugura uma poética que, pelo ineditismo e inovação vocal das performances, pode ser considerada arte em movimento, estética que transita entre o efêmero e o permanente. As poéticas orais geralmente refletem, ontologicamente, o homem e suas atitudes mais costumeiras, sentimentos e emoções cotidianas, conferindo-lhes uma estética própria.

Antes de continuarmos o passeio pelas veredas das poéticas orais afro-brasileiras, convém esclarecer em que sentido a palavra “estética”, recorrente neste estudo, foi empregada. No jargão popular e corriqueiro, “estética” está associada a múltiplos significados e basicamente nos remete à estesia sobre algo. Normalmente utilizada como adjetivo, é sinônimo de sensação positiva, perfeição ou mesmo repulsa frente a determinado objeto. O termo ainda faz menção ao estudo do belo idealizado, harmônico e equilibrado, seguindo os padrões clássicos, vinculados à arte grega. Salvo todas as subjetividades que cercam o termo, hoje entendemos que beleza é um conceito variável e pessoal. Criada originalmente no século XVIII, estética refere-se ao estudo das sensações e vem do grego “*aisthetikós*”, que por sua vez deriva de ‘*aisthanasthai*’, e quer dizer perceber, sentir” (RAMALHO; OLIVEIRA, 2009, p. 29).

Com o passar do tempo, outros conceitos incorporaram-se à “estética”, ajustando-se ao pensamento da época, por isso entendemos que é um conceito em constante revisão. Segundo Ramalho e Oliveira (2009, p. 33), Algirdas Julien Greimas

[...] dá uma espécie de nova roupagem a esta ideia, aprofundando-a, na medida em que estabelece relações recíprocas entre o que é sensível e o que é inteligível, ou seja, entre as sensações e o pensamento. Esta espécie de trânsito entre o cognitivo e as sensações é o que possibilita o acesso do sujeito ao mundo, independente da cara que este mundo tem, “bonita” ou “feia”. Isso porque Greimas se afasta de um conceito de *Estética* vinculado ao *belo* e se aproxima da *Estética* como estesia – percepção através dos sentidos, do mundo exterior, análoga ao conceito de Baugarten. Trata-se da *experiência do prazer e mesmo do desprazer, das percepções dos sentidos, da sensualidade e da sensibilidade*.

O conceito greimasiano de “estética” talvez seja o que mais se aproxima de nosso recorte, uma vez que a poética oral produzida por Yemonjá incita a experiências e percepções múltiplas e insólitas, livres do conceito normativo de beleza. Os contos orais afro-brasileiros, muitas vezes, promovem a quebra dos paradigmas clássicos e a transgressão a qualquer tipo de norma social ou literária instituída. Mãe Beata, assim como inúmeros outros autores populares, dessacraliza a arte e o inusitado pode se constituir, por si só, uma estética em construção.

Assim como definir estética, determinar o que é literatura de maneira categórica seria incorrer em um erro grosseiro e leviano, pois por não se constituir em uma ciência exata, adquire sentido diferente para cada indivíduo. A poética oral literária propõe, como manifestação discursiva, uma hermenêutica ágil e criativa. Entretanto, Marisa Lajolo (1983) pondera que algumas noções parciais, tais como o tipo de linguagem utilizada, as intenções do escritor, os temas e assunto da obra é que levam um texto a ser considerado literário. Para a autora, “é a relação que as palavras estabelecem com o contexto, com a situação de produção e leitura que instaura a natureza literária de um texto”. (LAJOLO, 1983, p. 38).

Como produto social, a literatura está vinculada à interação da tríade autor, público e obra, requerendo, a rigor da tradição⁷ clássica e helênica, o aval das instâncias de legitimação e consagração da obra literária. Tais instâncias não se limitam apenas aos leitores, mas abrangem também as editoras, as escolas, a academia, a crítica e os intelectuais que se debruçam a validar objetos literários.

Após migrarem através do Atlântico e aportarem em terras brasileiras, as práticas de literatura impressa mantiveram-se praticamente fiéis às suas matrizes europeias. A escrita continuou a integrar o alto escalão da produção literária brasileira. No entanto, paralelamente ao discurso instituído, ocorreu um processo “silencioso” de mistura e sedimentação de culturas preexistentes ou que aqui haviam se instalado, como a caucasiana, a africana e a nativa.

Na contramão desse axioma, partimos da premissa de que a Literatura surge a partir de uma visão de mundo veiculada pela linguagem, seja ela oral ou escrita. Assim, podemos inferir que as produções das minorias artísticas atuam como um projeto ideológico e transgressor. Abordamos aqui autores e autoras negras que se

⁷ Entende-se por tradição, *traditio*, *tradere*, entregar, transmitir, passar adiante, o processo divulgativo do conhecimento popular ágrafo (CASCUDO, 1984).

dedicaram, por meio da narrativa oral, a reivindicar os direitos da comunidade afro-brasileira. Debruçamo-nos, então, na construção de um raciocínio analítico sobre as narrativas orais escritas por afrodescendentes.

Inicialmente, verificamos que a fortuna crítica sobre Yemonjá está em construção. A autora, que começou a publicar recentemente, tem, no campo dos estudos literários, um acervo de análises modesto, que versa sobre artigos publicados em revistas acadêmicas e duas dissertações de mestrado, como disponibilizado pelo banco de dados da Capes. Há uma monografia de curso de Especialização em Literatura Brasileira, intitulado *Voz, poesia e cultura: hibridação nas narrativas orais de Caróço de Dendê, de Mãe Beata de Yemonjá* (ALVES, 2010). No plano das dissertações, contamos com o estudo de Glória Cecília de Souza Silva, *Os “fios de contos” de mãe Beata de Yemonjá: mitologia afro-brasileira e educação* (2008), *Tempos de griotizar a letra: em busca de uma poética da voz afrobrasileira em Caróço de Dendê, de Mãe Beata de Yemonjá*, defendida em 2012 por Alves, autora desta tese, bem como a pesquisa intitulada *30 anos do Ilé Omiojuaró: arte, educação e ativismo nas redes de Mãe Beata de Yemonjá*, escrita por Marcos Eduardo da Silva Leandro (2015).

No campo dos artigos e resenhas há também alguns textos empenhados em decifrar os meandros da produção literária de Mãe Beata, escritos por nomes expressivos do cenário acadêmico, como Eduardo de Assis Duarte, com *Literatura e afrodescendência no Brasil* (2011); Conceição Evaristo, com o artigo *Mãe Beata de Yemonjá* (2011); Silvio Ruiz Paradiso, com o trabalho *Caróço de Dendê (1997), de Beata de Yemonjá – a memória e identidade negra através das divindades iorubás* (2011); dentre outros artigos publicados em revistas acadêmicas de expressão nacional.

As pesquisas direcionadas a esta e a outros autores negros empenham um processo de retomada de valores tradicionais nas letras brasileiras. O reconhecimento da poética oral afrodescendente prenuncia uma valorização de atributos e símbolos afros representados no discurso feito pelo negro e para o negro. Jesús Martín-Barbero (2015) reflete sobre a demanda das manifestações orais, considerando-a uma literatura que esteve, durante séculos, fora das bibliotecas e livrarias, fato este que a tornou acessível às classes populares e, posteriormente, por meio do trânsito do oral para o escrito, transformou o folclórico em popular. Para Martín-Barbero, estas são

Literaturas que inauguram uma outra função para a linguagem: a daqueles que, sem saber escrever, sabem contudo ler. Escritura portanto paradoxal, escritura com estrutura oral. [...] mas também porque está sociologicamente destinada a ser *lida em voz alta*, coletivamente (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 149).

Esse repositório literário advindo da oralidade representa uma poética que vem sendo construída há séculos, concebida por meio de cantos e contos sobre a vida do povo, cujos costumes circularam da boca ao ouvido entre muitas gerações. A narrativa dos costumes populares e camponeses indica a necessidade de entendermos, em primeiro plano, o real sentido de popular, um lugar de mestiçagens e reapropriações identitárias, como bem observa Martín-Barbero (2015).

Desse modo, a cultura popular é, sistematicamente, produtora de vozes poéticas. A tradição oral, formada basicamente pela recriação de histórias contadas e ouvidas, constitui um vasto repertório de vivências do narrador e de outras tantas narrativas criadas a partir de pressupostos muito particulares ao universo do contador, baseados em critérios subjetivos e identitários, desde que inseridos em um contexto de práticas comunitárias e coletivas.

No caso das culturas oral e popular, o discurso expressa sentimentos do coletivo e a identidade do grupo precisa ser encontrada nas narrativas de forma a ratificar os valores tradicionais. No decorrer dos contos da autora em estudo, palavras como “antigamente” ou “os antigos” retomam um tempo mitológico e nostálgico. Apontam, ainda, para a sabedoria dos anciãos, própria das culturas afrodescendentes. Os enunciados que se constroem tentam validar maneiras de ser, de viver e de como agir em determinadas situações; incluem técnicas e cuidados com a natureza, normas de convivência e de comportamento.

Ao incluirmos as vozes afro-brasileiras nesse contexto de manifestações poético-orais, e se as observarmos em seu espaço de atuação, notamos além de tudo uma articulação entre o autor e a temática abordada. A coerência dessas vozes surge quando o negro é colocado no centro da diegese, em um discurso que promete enaltecer sua cultura, proferido com base em uma perspectiva do próprio sujeito e sua visão de mundo como afrodescendente. Sobre essa junção entre ponto de vista, disseminação de valores e linguagem, Eduardo de Assis Duarte, em entrevista concedida à revista *Carta Capital* (2012), assevera:

Quando você tem um ponto de vista afro identificado, isso interfere na linguagem, e a linguagem dessa literatura surge despida dos estereótipos e dos valores disseminados pelo o que a gente chama de “branquitude” hegemônica. Essa conjunção de autoria, temática, ponto de vista e linguagem – todos eles *fundados no ser e no existir do negro* – visa atingir um quinto elemento dessa construção cultural, que é a formação de um público receptor afrodescendente. Só a partir dessas cinco instâncias é possível falar de uma literatura afro-brasileira ou negra na plenitude do termo (DUARTE, 2012, s. p., grifo nosso).

Em uma perspectiva diacrônica, compreendemos que da segunda metade do século XX até os dias atuais muito mudou com relação às poéticas orais afro-brasileiras e a seus espaços de circulação. Tal fato se dá, especialmente, por conta da abertura dos canais midiáticos de divulgação e do surgimento de novos autores. Vozes que buscam recuperar histórias até então escondidas nas periferias existenciais e emudecidas no cenário literário nacional. Esse fenômeno de pluralização das temáticas produzidas na literatura brasileira, embora seja um espaço em permanente disputa, tem propiciado maior visibilidade à cultura afro-brasileira e, conseqüentemente, aos autores negros, permitindo que a tradição oral conquiste seu espaço.

Fazendo um breve retrospecto na produção literária negra, percebemos que alguns autores e autoras conseguiram romper as barreiras sociais e se sobressair no âmbito da historiografia literária nacional, tais como Luiz Gama, Cruz e Souza, Castro Alves, Solano Trindade, Maria Firmina dos Reis, entre outros. A prosa poética e autobiográfica de Carolina Maria de Jesus e de Conceição Evaristo também se destaca nesse cenário de literaturas do século XX, tendo alcançado reconhecimento da crítica e do público internacional.

Entretanto, é importante ressaltar que a cultura negra é anterior e vai além das produções escritas. A representação dos costumes africanos é delineada como mote central das narrativas orais desde muito antes da travessia do Atlântico Negro, histórias que colaboraram para a sobrevivência do negro escravizado e que, ainda hoje, ajudam a manter coesas as comunidades tradicionais do Brasil. Exemplo disso são as inúmeras manifestações de cultura oral, como danças e jogos, cordel, repente, *rap* e rodas de contação de histórias. Ecléa Bosi nos lembra que comunidades orais e mnemotécnicas são carregadas pela sensibilidade do grupo e “utilizam a rima, o ritmo, a melodia, a repetição de sons e imagens, ao sentimento para acessar recordações” (BOSI, 1986, p. 45). Essas manifestações orais ainda

sobrevivem nos espaços mais inóspitos, porém resistentes ao processo de assimilação cultural entre povos oriundos da tradição oral e da cultura escrita.

Embora alguns contratempos, como a falta de alfabetização ou condição social desfavorável, tenham contribuído para o isolamento artístico da população negra, a partir da libertação dos escravos houve uma lenta, porém crescente, construção da literatura afro-brasileira. Provida por uma arte de representação, tinha como mote a superação do passado de sofrimentos físicos e emocionais aos quais os negros tinham sido submetidos. Literaturas que abordam a subjetividade afrodescendente do ponto de vista do próprio negro. Soma-se a isso uma significativa contribuição da oralidade, pois diversos autores negros lançaram mão das histórias contadas da boca ao ouvido para escreverem seus livros.

Sobre as manifestações que ocorrem no espaço cultural do negro, é necessário elucidar alguns conceitos-chave antes de prosseguirmos. Entende-se por poética oral afro-brasileira toda a construção estética oriunda das criações populares de vertente negra. De imediato, a poética oral negra contempla narrativas como contos, causos, lendas, fábulas, histórias de magia, podendo se estender às canções, danças e jogos (maracatu, jongo, congada, coco, capoeira, embolada, entre outros) como parte integrante da tradição popular.

Dentro dessa proposta de voz poética, incluem-se as criações mitológicas e religiosas de matriz africana, que no Brasil conhecemos como candomblé e umbanda ou tambor de mina, religiões fundadas nos mitos formadores de uma cosmogonia própria e do segredo iniciático. Consideram-se, além disso, as produções surgidas no seio das favelas brasileiras, ocupadas em sua maioria pela população negra, em produções como o samba e o *rap*. Tudo isso constitui um *corpus* que, embora ainda não tenha sido assimilado totalmente pela cultura impressa, começa a dar novos passos na tentativa de uma divulgação ampliada, principalmente por meio do uso de novas ferramentas e tecnologias.

Lembramos que o “texto” oral, por meio da figura do contador ou do oralista, manifesta uma fala social que veicula valores e modos de organização social como um meio de propagar a cultura de determinados grupos. O discurso fundado na oralidade promove um apego ao passado, reverenciando a memória do grupo a que pertence, de maneira dinâmica na atualização da identidade coletiva. Zumthor (2005) reitera que voz é sinônimo de um amplo discurso a revelar um sujeito com *ethos* social, isto é, os aspectos morais e estéticos das comunidades

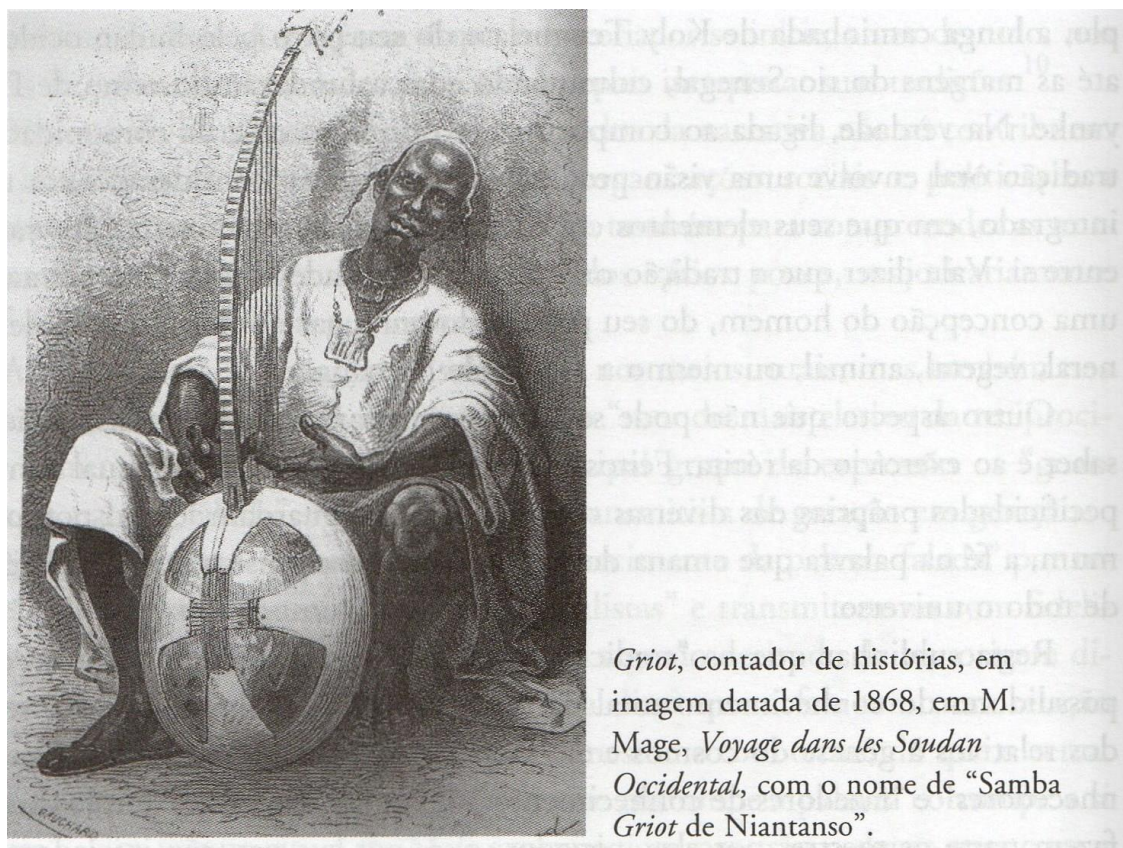
afrodescendentes, ou, como define Geertz (2008, p. 92), *ethos* “é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético, e sua disposição é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete”.

No que tange à relação entre voz, *ethos* e também ao *pathos* social, entendemos que a oralidade fomenta práticas culturais, de relações de poder com a cultura escrita e auxilia na construção de identidades. As vozes do cotidiano lidam com as palavras diante do efêmero e produzem uma imagem do real sedimentada na memória do ouvinte. Produzem uma performance instantânea, o momento único da audição reproduz os costumes e o modo de pensar da comunidade. As vozes populares ressignificam constantemente o sujeito por meio de uma poética em contínua transformação, como sublinha Paul Zumthor (1993, p. 139):

A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes – no espaço, no tempo, na consciência de si -, a voz poética está presente em toda a parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles referência permanente e segura. [...] Por isso, os modos de difusão oral conservarão um status privilegiado, para além das grandes rupturas dos séculos XVI e XVII. A voz poética é ao mesmo tempo, profecia e memória.

Face ao exposto, entendemos que a cultura popular vive em constante reelaboração, pois nela os temas se refazem, circulando entre o novo e o antigo. Nesse sentido, ao lançarem mão da oralidade latente na arte popular, os contadores reconstroem a tradição dos *griots* africanos. Fazem da figura do oralista um porta-voz da tradição e do saber africano, um representante e um perpetuador do conhecimento de sua comunidade. A título de ilustração, segue a figura do clássico contador de histórias de algumas comunidades africanas.

Figura 1 – Arquétipo representativo do *griot* africano



Fonte: Hernandez (2008, p. 30)

Os *griots* eram figuras de grande representatividade no contexto africano. Considerados como profissionais da voz, os oralistas das histórias antigas eram mestres nas representações mímica, visual e performática e formavam uma casta à parte, sendo a função de *griot* uma incumbência intergeracional. Genealogistas de primeira ordem carregavam consigo os segredos e histórias de suas tribos, como descreve Luís da Câmara Cascudo (1984, p. 152-153):

Toda África ainda mantém seus escritores verbais, oradores das crônicas antigas, cantores das glórias guerreiras e sociais, antigas e modernas, proclamadores das genealogias ilustres. São os akpalô kpatita, ologbo, griotes. Constituem castas com regras, direitos, deveres, interditos, privilégios. De geração em geração, mudando de lábios persiste a voz evocadora, ressuscitando o que não deve morrer no esquecimento. [...] Os griotes podem ser homens ou mulheres [...] deve saber muitíssimo bem a genealogia dos cidadãos mais famosos da cidade. No mínimo até sete gerações sob pena de não ter direito ao pagamento. E também estórias tradicionais e fábulas. Meio mágicos, figuram nas cerimônias religiosas e nas festas civis, primeiro a tocar no recém-nascido e último a acomodar o cadáver. Consolam, animam, entusiasmam. Dirigem o boato, reinam nas conversações do mercado e das feiras, consagram, atacam,

defendem, felicitam, ridicularizam. São conselheiros familiares ou palhaço dos chefes.

Os *griots* assumiam uma função política na África Ocidental, eram empossados como ilustres conselheiros das realezas, donos de uma casta própria que fazia da palavra seu mais nobre operador social. Em razão das virtudes vocabulares, possuíam certa imunidade no meio em que viviam. Ainda hoje esses *griots* herdeiros exercem influência em algumas comunidades mais tradicionais da África interiorana. Constantemente são solicitados para celebrar festas, nascimentos, espetáculos e momentos de reunião entre políticos ou grandes empresários, como nos assegura Zumthor (1997).

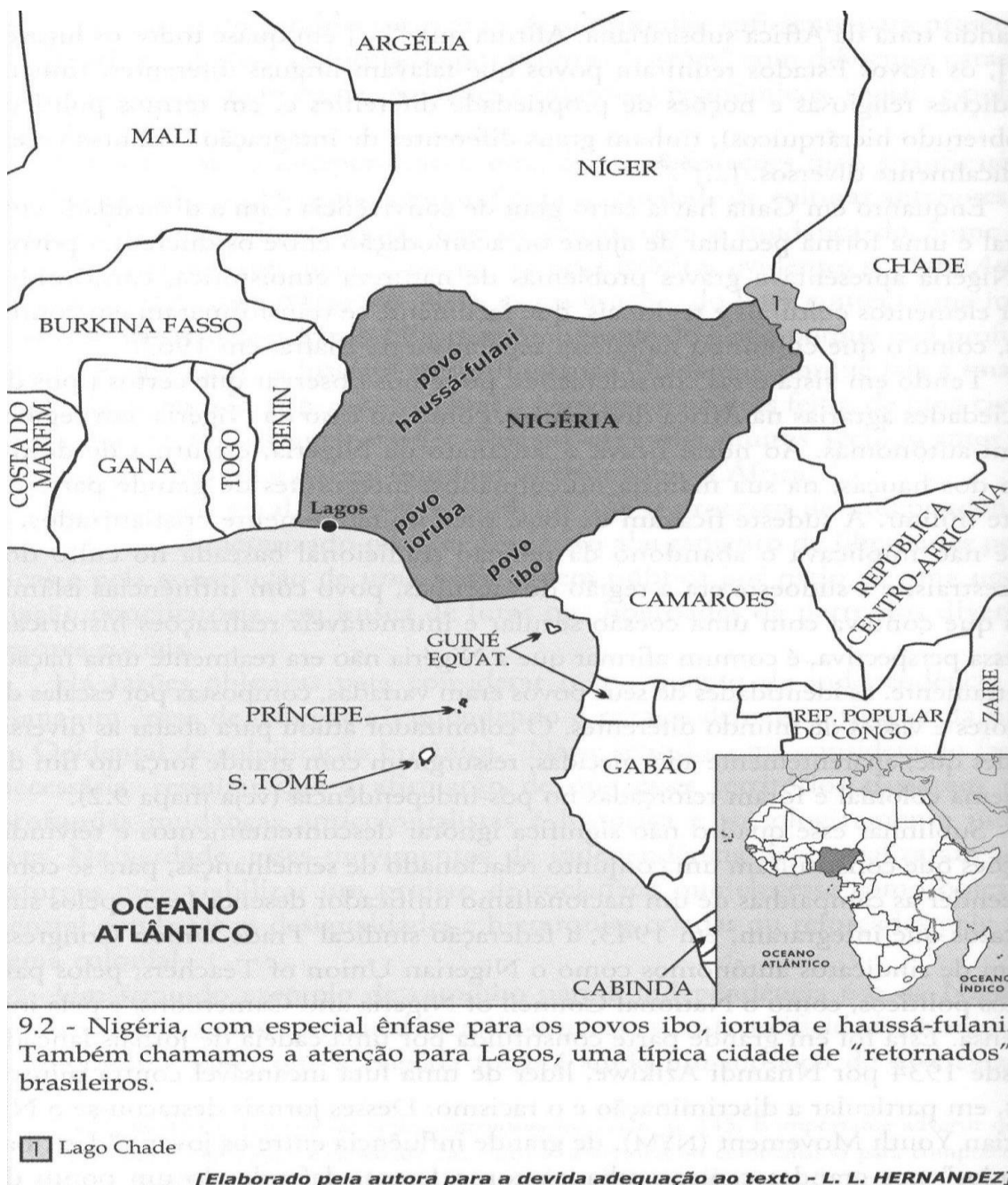
A título de exemplo desses sagrados oralistas, temos como contador correlato no Brasil a figura que Antônio Joaquim de Sousa Carneiro (1937, p. 125) denomina como o “*acalô*”. O autor sublinha que um *acalô* ou *akapaô* (variação de *akapalô*), em iorubá, era uma enciclopédia em forma de gente, sabia de cor a história de seu povo e a repetia sempre da mesma maneira, voz, gestos, ritmo, as experiências vividas ou ouvidas pelos ancestrais. Tudo era controlado em razão de sua incomparável habilidade mnemônica.

Carneiro (1937) destaca a importância em ser o “dono” da palavra e do saber ancestral, principalmente nas casas de religiosidade de matriz africana. De acordo com seu relato, os oralistas iniciados na religiosidade ketu-nagô⁸, de origem iorubá⁹, possuem memória admirável e são profundos conhecedores dos mistérios do fetichismo que cinge a religião. O imaginário coletivo perpetuado pelos *akapalôs* provém de narrativas misteriosas que visam revitalizar arquétipos ancestrais.

⁸ Religião praticada por Mãe Beata de Yemonjá no templo Ilê OmiOjúArô, em Miguel Couto, Nova Iguaçu (RJ).

⁹ Grupo étnico que compõe parte da costa ocidental do continente africano, em países como Nigéria, Benin e Togo.

Figura 2 – Mapa sobre as principais etnias da costa ocidental africana, com ênfase para os povos iorubás, na Nigéria



Fonte: Hernandez (2008, p. 200)

Ao lado da língua, da cultura iorubá e do papel do *griot*, entra em cena a religiosidade desse povo. É importante, pois, elucidarmos algumas questões sobre a crença negra e o panteão mítico que a compõe, principal mote discursivo de Yemonjá. A ritualística da fé iorubana é essencialmente politeísta e tem como objetivo central o equilíbrio entre o homem, a natureza e as divindades sagradas, conhecidas como orixás. Está atrelada aos deuses protetores da natureza, como

Yemanjá, a senhora das águas salgadas, ou Iansã, divindade regente dos ventos e tempestades, entre tantos outros que pertencem à mitologia iorubana. Reginaldo Prandi observa que os orixás são entidades míticas que receberam de Olorum (o criador, Ser supremo) a missão de cuidar do mundo, sendo cada um deles “responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana” (PRANDI, 2001, p. 20).

Desde sua origem em solo africano, passando pela diáspora negra até chegar ao Brasil colonial, a religiosidade africana sofreu inúmeras mudanças. O trânsito de escravos de diversas etnias para a colônia portuguesa das Américas implicou em algumas transformações na religião dos negros. Ao aportar no Brasil e sob o jugo do catolicismo jesuítico, os humanos escravizados tiveram seus direitos, costumes e crenças cerceados pelos senhores de engenho e pela Igreja. Tal qual ocorreu aos indígenas, os negros passaram a ser catequizados e lhes foi ensinada uma nova língua, a do colonizador.

A imposição quanto ao esquecimento das ascendências, negar a cultura, a língua e as tradições do país de origem, em prol da cultura luso-cristã, fez com que a resistência negra criasse artifícios para preservar suas raízes. Embora cedessem aparentemente às imposições da Igreja e do Estado para que assimilassem a cultura hegemônica, continuavam a cultivar, às escondidas, suas divindades e crenças afro-matriciais. Surge aí o sincretismo religioso entre o catolicismo e os cultos africanos.

Em solo brasileiro, os negros fundaram diversas religiões, variantes daquelas que praticavam em seus países africanos de origem, mas que aqui muitas vezes admitiam, por questão de imposição ou de sobrevivência, certo pareamento com o catolicismo. As manifestações religiosas de essência iorubana são resultantes da reelaboração de várias etnias africanas trazidas ao Brasil em situações de escravidão entre os séculos XVI e XVIII.

A crença tornou-se item de primeira grandeza nas produções artísticas de fundo mítico. Sobre esse assunto, Ana Margarida Fonseca assevera:

A crença não é uma alienação da realidade — a crença estrutura (*constitui*, enquanto fenômeno de percepção e comunicação) uma realidade *outra*, onde as personagens encontram a dignidade e um sentido possível para as suas existências, desumanas segundo a lógica comum. Ergue-se, assim, a ideia da resistência: resistência da cultura, das tradições, mas também da própria vida, ainda que tudo

em redor a pareça recusar (FONSECA, 2002, p. 188 apud GARCIA, 2016, p. 162).

É dessa forma que nasce a religião hoje conhecida como Candomblé, mote discursivo das narrativas de Yemonjá, a crença como a razão da existência do aparato cultural de matriz africana. Sérgio Ferretti explica que os rituais iorubanos¹⁰, assim como os de diversas outras religiões afromatriciais, incidem essencialmente “no preparo e na realização de festas de vários tipos em homenagem às divindades, com comidas, vestes, cânticos, danças, transe e obrigações próprias” (FERRETTI, 1995, p. 15).

A mistura de etnias negras oriundas de diversas partes do continente africano dá origem a religiões politeístas e sincréticas, de sorte que o sincretismo resultava da necessidade que tinham os negros de se adaptar e sobreviver às imposições da sociedade colonial, como observa Ferretti (1995, p. 17):

[...] o sincretismo está presente de forma intensa nos cultos, embora continue sendo desvalorizado por religiosos e por muitos pesquisadores. [...] Bastide falou em analogias, em correspondências e propôs o princípio da cisão, considerando que para o negro o candomblé e o catolicismo funcionam como compartimentos estanques, que não se misturam, havendo um corte ou separação entre ambos. Outros interpretam o sincretismo como estratégia de sobrevivência do negro dominado ante a sociedade branca e católica dominante.

Ora, se pressupomos que muitas expressões religiosas se constituem a partir do fenômeno do sincretismo, ou da composição de culturas, inferimos que o Candomblé brasileiro é o resultado da fusão entre a filosofia iorubana e a católica. É consenso entre estudiosos que a ritualística afro-brasileira, como tem sido praticada atualmente, em muito difere dos cultos ketu-nagôs de linguagem iorubá ou mesmo dos rituais dos povos Éwé-Fon, de nação jeje (negros vindos da região do Dahomé), ou dos bantos, de nação Angola ou Congo, com linguagem baseada no kimbundo ou kikongo¹¹. Cabe lembrar que a sacralidade afro-brasileira tem como um de seus

¹⁰ O termo iorubano(a) é sinônimo da palavra iorubá, no sentido de uma cultura que circula em torno dos costumes desta etnia africana. Aparece em escritos de Reginaldo Prandi e de outros estudiosos da temática das religiões afro-brasileiras.

¹¹ Vários autores informam que os africanos que aportaram no Brasil eram originários das seguintes regiões:

1) África Ocidental: povos sudaneses e/ou iorubás (nagôs, ketus, egbás); gegês (ewês, fons); fanti-ashanti (genericamente conhecidos como mina); povos islamizados (mandingas, haussas, peuls);
2) África Central: povos bantos: bakongos, mbundo, ovimbundos, bawoyo, wili (isto é, congos, angolas, benguelas, cabindas e loangos); 3) África Oriental: os conhecidos como moçambiques.

pilares maiores a manutenção do segredo iniciático, ao qual apenas os membros iniciados na crença têm acesso.

De toda sorte, a religião afro-brasileira de vertente nagocêntrica é praticamente toda fundada na oralidade e, em razão disso, o panteão mítico e as práticas ritualísticas foram perpetrando-se milenarmente. Ainda assim, mesmo com os usos da tradição oral, há um forte apelo dentro dos cultos afromatriciais à posse do segredo mitológico, de forma que a totalidade do entendimento do sagrado e do mistério iorubano é confiada apenas aos iniciados.

Sobre a complexa questão do segredo, Ferretti assinala que o excesso de zelo com o mistério iniciático pode ter sido o responsável pela perda de algumas tradições afrodescendentes, pois “se por um lado pode contribuir para aumentar o prestígio de um grupo, impedindo a banalização, por outro lado, [...] muitos segredos não foram transmitidos e acabaram desaparecendo [...]” (FERRETTI, 1995, p. 28). Em contrapartida, assinalamos que as perdas fazem parte do prospecto da tradição oral, aliadas às lembranças e aos esquecimentos propiciados pela memória e, antes, pela falha dela. Portanto, compreendemos que a tradição se reinventa a todo instante, e isso implica perdas e ganhos à medida que as histórias são recontadas e atualizadas.

Abrimos aqui um parêntese para lançar luz sobre algumas questões relativas ao uso da memória como elemento essencial na prática de contação oral de histórias. Memória esta que teria como função principal a de preservar fatos vividos e manter uma relativa coesão para as comunidades de natureza oral. Sempre em plena atividade, ainda que relativamente ofuscada pela expansão da escrita, a memória é a ferramenta mais presente no trabalho do oralista.

Por outro lado, sabemos que a faculdade mnemônica tem seu duplo, como acima descrito, isto é: o esquecimento. No decurso do ato narrativo, o esquecimento pode ser usado, estrategicamente, para omitir fatos, como mais uma das habilidades do contador. Considerado um ato falho, a amnésia ou omissão de dados, o famoso “branco”, pode figurar como uma ferramenta importante para produzir efeitos de

De um modo geral, os povos africanos formariam alguns padrões principais de culturas negras no Brasil:

1) A sudanesa (iorubana), aqui introduzida principalmente na Bahia, mas espalhada pelo Norte/Nordeste; teria como características o culto aos orixás, a realização de cerimônias de iniciação, a prática de ritos mágicos, música e dança/rituais, a elaboração de esculturas em madeira, em metais e outros trabalhos manuais, como instrumentos musicais. A cultura iorubana é apontada, ainda, como fonte de influência a nosso léxico (SILVÉRIO, 2013, p. 13).

sentido na narrativa da parte de quem a ouve. Para Zumthor (1993, p. 139), “[...] a memória, [...] é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la”. Dessas duas maneiras, a voz poética se constitui como memória.

Em *Armadilhas da memória*, Jerusa Pires Ferreira (1991), estudiosa e tradutora de Zumthor, defende justamente essa prerrogativa, observando que memória e esquecimento são entidades parceiras na constituição da narrativa popular. A autora salienta que a tradição seria uma espécie de reserva conceitual e, por vezes, metafórica, disposta a transmitir a memória humana pela repetição. A pesquisadora adverte que mesmo se “pensarmos na tradição como um repertório de paradigmas e de virtualidades em relação, veremos que aí se formam com muita razão os ‘buracos’ do esquecimento” (FERREIRA, 1991, p. 13).

Sobre os tipos de esquecimento que se encontram na base do discurso oral, concordamos com Ferreira (1991, p. 14) quando assegura que, durante o ato narrativo, pode ocorrer a incapacidade de se lembrar de um acontecimento, de detalhes que se perderam por um esquecimento profundo e involuntário ou, ainda, situações narrativas em que algum dado é mascarado ou propositalmente omitido das passagens discursivas. Assim se constitui a poesia oral e popular: pautada em recriações da memória e de suas falhas.

Modelo e exemplo de mulher, Mãe Beata sabe que ao colocar em prática sua capacidade mnemônica torna-se símbolo de resistência social, política e cultural. Compreende que, ao dominar a palavra, a memória e as técnicas de contação, o oralista detém o poder sobre sua comunidade. Yemonjá sabe que a memória exorta e legitima experiências do coletivo; recupera vozes silenciadas pelo tempo e esgarça as palavras como estratégia de sobrevivência. Por isso, quer se fazer ouvir, lembrar o real vivido por meio da memória, da fala e, agora, pela escrita de seus contos, o que a faz existir para o mundo. Para além da oralidade, a literatura afro-feminina, ancorada na memória individual ou coletiva, constrói, antes de qualquer outra coisa, uma poética de resistência.

Mencionamos igualmente a memória do grupo por tê-la como condição *sine qua non* conferir coerência identitária àquele que narra. Em Yemonjá, a memória factual e individual é evocada constantemente em seus contos e em sua fala, reflexo de suas experiências. A memória do coletivo, por sua vez, é o cordão que cinge o

histórico do grupo e proporciona a continuidade dos comportamentos da cultura iorubana.

No interior do projeto literário pensado pela autora, a memória individual, em associação com a memória coletiva afrodescendente, é nitidamente utilizada como escopo. Parece indispensável que a memória coletiva exista dentro de um contexto espacial e temporal, uma vez que a retomada do passado seria inviável se o ambiente que circunda a escritora não estivesse contaminado por esse histórico espacial-mnemônico. Maurice Halbwachs (2006) esclarece que a memória coletiva sempre está inserida em um contexto espacial, pois o espaço é uma realidade duradoura, onde nossas experiências e impressões se sucedem umas às outras.

A respeito da necessidade em se preservar a lembrança, Walter Benjamin (1994) postula que a experiência vivida ou ouvida, uma vez recriada pela faculdade mnemônica, torna-se matéria-prima para o narrador de contos orais. Sobre a ação da memória no momento do ato criador, outra estudiosa das “escrevivências”¹², Gizêlda Melo do Nascimento, faz uma observação importante:

A memória, faculdade tantas vezes negada aos escravos e seus descendentes (lembremo-nos que eram considerados sem alma, portanto sem humanidade, conseqüentemente, sem memória – cadeias de subtrações a forjá-los pelo signo da falta), a memória, repetimos, será a mola impulsionadora dos textos das escritoras afro-brasileiras. Recuperação de reminiscências relegadas ao avesso do afresco histórico das representações brasileiras (NASCIMENTO, 2006, p.78).

Às considerações de Nascimento (2006), acrescentamos: para que a memória se constitua como ferramenta narrativa e criadora, é necessário que haja, em contraparte, o esquecimento, como condição inerente ao ato de lembrar. Contudo, esquecer pode representar até mesmo autopreservação, um ato de resistência ao sistema ou como arrimo de lembranças indesejadas sobre fatos que deveriam desaparecer da memória por razões muito particulares a cada indivíduo, dentro de seu contexto de interação coletiva.

Lembrar e esquecer faz parte, intuitivamente, do processo de manutenção tanto da história pessoal quanto coletiva. Há, no entanto, uma diferença entre

¹² Termo emprestado da escritora Conceição Evaristo que preconiza uma escrita comprometida com a vivência e com o resgate da memória negra como um lugar de fala, representante da tradição oral afrodescendente.

memória internalizada e aquela apreendida como parte das interações sociais, como enfatiza Chartier (2014, p. 225):

Um primeiro passo é marcar a diferença entre a memória apreendida pelo olhar interior e a memória entendida como processo coletivo inscrito dentro do contexto social compartilhado por um grupo ou uma sociedade. Logo, de um lado há a memória individual, intimamente associada com a interioridade, a mente consciente e o autoconhecimento; do outro, há uma denúncia da atribuição ilusória da memória ao singular “eu” e uma ênfase sobre as representações coletivas.

Entender a memória como um dos pilares da oralidade e como um recurso que visa recuperar bens simbólicos nos faz percebê-la não como mero acessório, mas como item basilar na manutenção de costumes populares no deslocamento espaço-temporal. Constitui-se como elemento de coesão e coerência em meio às mudanças sociais no que diz respeito à preservação de costumes seculares. Todo intérprete utiliza a memória para criar um repertório mental particular, emprestado do acervo da comunidade e que o individualiza frente aos demais oralistas.

De toda sorte, a feição africana, principalmente no Nordeste brasileiro, tingiu a população de brancos e índios com muitas de suas crenças, rezas, mesinhas e práticas corriqueiras, em detrimento da cultura clássica. Tudo isso ocorreu, como já mencionado, em razão da voz dos *griots* ou *akpalôs*, propagadores das histórias nas senzalas, terreiros ou vilarejos nos quais se encontravam instalados; histórias carregadas de simbologias, rimas, ritmo e linguagem próprios do universo afrocêntrico.

A malemolência e a alegria que caracterizam a cultura afro, ou como assegura Carneiro (1937, p. 130), “a expressão, a naturalidade, o ritmo, alguma coisa que o ameríndio não tem e que o português não sonha criar”, foi o esqueleto que estruturou as mudanças na cultura europeia aqui presente, influenciando a música, como a poética dos afro-sambas, a dança, a linguagem e muitas outras áreas da arte, expressão da alma brasileira.

Fechamos o parêntese sobre a relação mnemônica e retomamos a questão do *griot* africano e de seus correspondentes brasileiros, os *akpalôs*. Da boca ao ouvido, sabemos que as histórias europeias sofreram significativas alterações na voz das negras velhas e daquelas que cuidavam dos filhos dos senhores desde o aleitamento, sem falar na figura dos pretos velhos, disseminadores de histórias no Brasil Colônia. Ressaltamos que as experiências relatadas pelos anciãos é parte

integrante de uma arte poética, uma vez que a “arte reside é na experiência. E não na experiência de alguns homens especiais, os artistas-gênios, mas mesmo na do homem mais humilde que sabe narrar ou cantar ou entalhar a madeira”. (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 44).

Gilberto Freyre (2003), no decurso de sua empreitada ensaística mais conhecida, *Casa-grande e senzala*, corrobora essa noção dos negros contistas e assegura que alguns deles faziam da arte de contar sua profissão, indo de um lugar a outro recitando histórias. Em consonância com o entendimento de Carneiro (1937) e Cascudo (1984), Freyre enfatiza a verdadeira função do *akpalô*, desta vez diferenciando-o do *arokin*:

Há o *akpalô* fazedor de *alô* ou conto; e há o *arokin*, que é o narrador das crônicas do passado. O *akpalô* é uma instituição africana que floresceu no Brasil na pessoa de velhas negras que só faziam contar histórias. Negras que andavam de engenho em engenho contando histórias às outras pretas, amas dos meninos brancos (FREYRE, 2003, p. 413).

Em razão dessas figuras emblemáticas, representantes diretas dos *griots*, é que as narrativas africanas, principalmente as animistas e totêmicas, de bichos conversando entre si ou com pessoas, misturaram-se às histórias da tradição europeia, dos príncipes, princesas, monstros, mouros e helênicos, imagens pungentes no inconsciente caucasiano. Os *akpalôs* faziam uso da linguagem negro-brasileira e da memória prodigiosa para dar sequência a narrativas fantásticas ou reais.

De toda maneira, a visibilidade da produção oral e literária negra no Brasil de hoje, passa, sem sombra de dúvidas, por uma tentativa de recuperar traços da memória, da tradição e do homem afrodescendente. Portanto, faz-se necessário um mergulho profundo nas raízes culturais que se articulam ao redor das criações artísticas pertencentes ao macrocosmo da literatura afro-brasileira. Dentro dessa conjuntura, enxergamos em Mãe Beata de Yemonjá o correlato das velhas negras tradicionais, “fazedora” e, ao mesmo tempo, contadora de causos, uma espécie de mistura de *akpalô* e *arokin*, segundo as definições de Freyre (2003).

Ao corroborarmos a tese defendida por Zilá Bernd (1987), de que a literatura negra se dá como uma forma de resistência ao sistema de valores hegemônicos, visando desconstruir a tradição helênica para reconstruir uma cosmogonia negra própria, podemos pensar em um sujeito que extrapola as fronteiras do mítico e do

folclórico, uma vez que “o negro não está confinado ao folclore e pode dominar as técnicas do branco, chegando a um nível máximo de excelência” (BERND, 1987, p. 20). A literatura produzida por negros tem como critério básico a aspiração de renomear e reordenar o mundo institucionalizado pelo branco e, por meio da escrita, tornar visível o universo negro suprimido.

Partindo dessa premissa, o negro escritor fala de si, recria sua história e vivências e institui um discurso inovador e formador de um novo pensamento. O uso da linguagem afromatricial, quando impregnado de literalidade, também auxilia no processo de empoderamento do sujeito. Tais prerrogativas validam a poética negra enquanto instrumento de visibilidade e preservação dos traços identitários, daí então lançarmos mão da expressão “literatura afro-brasileira”.

O discurso poético que emana das letras negro-brasileiras expõe a tomada de consciência do indivíduo em cada período histórico-social e as mudanças na ideologia inerente ao sujeito negro. Ao recuperarem a autoestima, como agentes de sua própria história, e ao criarem uma imagem positiva de si mesmos, os autores negros lançam mão de seu aparato religioso e linguístico. Além disso, têm a oportunidade de reconstruírem parte do panteão mítico africano suprimido pelo colonialismo, itens que vão auxiliar no embasamento do discurso. Portanto, é imprescindível que, ao debatermos sobre a narrativa oral afro-brasileira e seus desdobramentos estéticos na literatura nacional, consideremos igualmente os critérios etnológicos e raciais.

O escritor que deseja representar uma escrita marcadamente negra precisa ultrapassar os limites da temática e vincular ao discurso uma linguagem e uma cosmovisão de mundo particularmente negros. Dessa forma, o autor foge das estereotipias linguísticas valendo-se de uma manifestação legitimamente negra, na qual o sujeito da enunciação se coloca não mais como objeto da fala do branco, mas como “revelador de um processo de conscientização de ser negro entre brancos” (BERND, 1988, p. 48). Ao se manifestar, o enunciador utilizará a linguagem para desconstruir conceitos eurocêntricos já enraizados e retomar a história e as vozes que foram silenciadas durante as várias tentativas de embranquecimento do povo brasileiro. Nesse caso, face ao texto afroidentificado, o leitor poderá romper ou ampliar seu horizonte de expectativas, valendo-se do leitor implícito que atuará sobre o leitor real, conceitos inaugurados por Hans Robert Jauss (1994) e que são esmiuçados ao longo desta tese.

Por outro lado, a representatividade negra se expressa na literatura por meio do termo chave: “negritude”. Bernd (1987) salienta que o termo está aberto a interpretações polissêmicas e indica um movimento combativo para reassumir a identidade reprimida em função dos problemas decorrentes do processo escravocrata. Estabelece uma dialética com a cultura branca, uma espécie de legítima defesa contra o racismo, em busca da subjetividade negra.

Assim, ao pensarmos no peso semântico do termo “negritude”, somos levados a pensar em seu contraponto. O que viria a ser “branquitude”? Para os estudos de literatura afro-brasileira, pensar a dualidade desses conceitos faz parte da matéria-prima teórica e crítica. Os opostos, nesse caso, podem ser complementares, se pensarmos que, sem o conceito sobre o que é ser branco em um país cuja maioria da população é mestiça, não haveria necessidade de discutirmos o que é ser negro, ou mesmo qual arte representa o afrodescendente. Discussões de apropriação cultural ou valorização da cultura negra ganhariam outros contornos se não houvesse a antítese sobre o reinado da cultura branca e hegemônica. Em contraponto ao conceito de negritude, Liv Sovik define “branquitude” como uma qualidade do sujeito que está no topo da pirâmide, “é uma prática social e o exercício de uma função que reforça e reproduz instituições, é um lugar de fala para o qual uma certa aparência é condição suficiente” (SOVIK, 2009 apud DUARTE, 2011, p. 25).

A ideia de negritude não pode ser vista apenas como antônimo de branquitude, pois, como pontua Sovik, no cerne dessa questão reside a construção de estereótipos e preconceitos arraigados no imaginário popular, que vão de encontro ao combatido mito da democracia racial, elaborado por Gilberto Freyre em *Casa-grande e senzala*. O sociólogo Florestan Fernandes (2007) tenta elucidar alguns pontos do mito que Freyre procura inserir no imaginário coletivo desde o início do século XX. Segundo Fernandes (2007), no Brasil temos, no máximo, uma tolerância racial, mas longe de sermos democráticos, uma vez que democracia implica em igualdade social, política e econômica.

A discriminação praticada no país é, sem dúvida, herança da sociedade escravocrata. No período pós-abolição, os ex-escravos foram relegados à própria sorte e esquecidos à margem de uma sociedade que se aburguesava e visava ao branqueamento e as políticas higienistas, espelhando-se no modelo de sociedade europeia. Ao negro restou subir os morros, viver na periferia, formando as favelas,

relegados a uma segregação sutil. Além de tudo, é notável que nossa nação está longe de ser receptiva ao diferente. Exemplo disso são os inúmeros casos diários de preconceito de cor, classe, credo, orientação sexual ou mesmo opinião política, além das estatísticas que confirmam o genocídio negro, principalmente entre a população mais humilde.

Após esse movimento de valorização do negro, em busca de uma negritude, passa a ocorrer uma inversão de papéis na escrita literária desses sujeitos. Retomando os signos da africanidade, o negro começa a falar sobre seu lugar no mundo, sobre suas questões e mazelas. O sentimento de pertencimento estimula o surgimento de uma tradição literária de resistência negra, fomentada pela criação de movimentos sociais e artísticos, a exemplo do Movimento Negro e de coletivos de escritores de prosa e poesia, como *Quilombhoje* e *Cadernos Negros*, além de inúmeros autores, sejam escritores reconhecidos, sejam contadores de histórias orais, que ajudam a perpetuar a história de seu povo no Brasil.

Para além da cor da pele, a “corrente” literária afro-brasileira, respaldada por escritores e críticos em defesa da causa racial, preza por estudar o discurso poético e literário em que o sujeito da enunciação se quer e se apresenta como negro. A função da poética negra, seguindo a concepção de Bernd (1987), seria a de conscientizar, de falar sobre o sentimento negro, pois, como atitude de resistência, a literatura visa recuperar e afirmar a identidade do sujeito, construir consciência e valores e desconstruir estereótipos e pré-conceitos. A escrita, nesse caso, torna-se porta-voz de um grupo minorizado, conferindo-lhe visibilidade.

Esse reconhecimento em face da tradição literária europeia se faz muito importante e está inextricavelmente ligado à noção de identidade. A busca pela autodefinição e pelo direito à diferença, em um contexto cultural que se quer predominantemente branco e europeu, acaba fomentando o desejo de reconhecimento e de autoafirmação do sujeito negro como um retorno à raiz cultural afrocêntrica.

Processo dinâmico, com conceito aberto e plurissignificativo, é importante entendermos que identidade se constrói no percurso da vida e só existe em razão da consciência de que somos diferentes uns dos outros. “Identidade que nega o olhar do outro não é identidade, é espelho”, pondera Zilá Bernd (1987, p. 39). Para a pesquisadora, identidade se constrói simbolicamente no cotidiano, pois “ela é dada

ao mesmo tempo pela visão que temos de nós mesmos acrescida da visão que o outro tem de nós” (BERND, 1987, p. 39-40).

Assim sendo, a escrita negra, ancorada no desejo de recuperação do elo identitário fragmentado, passa a ser viabilizada pelo poeta que, ao ter consciência de suas origens africanas, sai em busca desses chãos simbólicos que foram sendo gradativamente fagocitados pelos processos de embranquecimento. Nesse contexto, a luta pela reconstrução do ser negro se dá por meio do discurso. Auxiliada pelas práticas de contação de histórias orais, a memória coletiva torna-se um elemento aglutinador e condutor da identidade. Para o negro, relembrar o passado possibilita uma retomada da tradição africana capaz de promover uma releitura dos fatos históricos do ponto de vista de quem antes não podia falar, tampouco escrever. No entanto, o processo mnemônico implica também em transformação na tradição:

Não se pode, porém, pensar o processo de rememoração como sendo estático, a tradição nunca é mantida integralmente. O estudo dos cultos afro-brasileiros mostra a existência dos fenômenos de aculturação e sincretismo que indicam precisamente o aspecto das mutações culturais. [...] Um exemplo disso é o sincretismo dos deuses africanos com os santos católicos. A associação entre Iansã e Santa Bárbara, Iemanjá e Nossa Senhora, Oxalá e Jesus, e várias outras, não são arbitrárias (ORTIZ, 1994, p. 132).

À semelhança do que ocorre em outras esferas do conhecimento, como os Estudos Culturais, por exemplo, que buscam pensar a cultura de forma mais ampla, em conformidade com o simbólico, o real e o social, os conceitos de afrodescendência e multiculturalidade buscam, em seu cerne, encontrar as fendas para restaurar no inconsciente coletivo traços culturais que foram se perdendo no processo diaspórico. Descrever os aspectos multiculturais das populações significa considerar os problemas e as características em comum de diferentes comunidades, ao mesmo tempo em que se preservam suas raízes. Já as ações e políticas instituídas para gerenciar problemas oriundos da diversidade de culturas são caracterizadas pelo multiculturalismo, defendido por Stuart Hall (2003).

Com base no jogo entre diferentes personas e culturas, com formação naturalmente hibridizada, Hall (2003) postula que a identidade é um lugar simbólico, onde o sujeito assume uma posição única dentro de um contexto de vivências e costumes, baseada nos mitos fundadores de cada sociedade. O autor assegura que assumir uma “identidade cultural” significa entrar “em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando passado, presente e futuro numa única linha. A esse

cordão dá-se o nome de 'tradição', cujo teste é o de sua fidelidade às origens" (HALL, 2003, p. 29).

Enquanto a cultura, em seu sentido *lato sensu*, indica a soma de todas as práticas sociais ao redor do mundo e vive em uma constante zona de contato e interação com grupos étnicos diversos, algo que Hall (2003) vai nomear "transculturação", a cultura popular, referente a cada comunidade ou clã social, implica em um sentido mais particular. A cultura dita do povo, em sentido amplo, reverencia uma tradição das massas, associada ao folclore rural e mitológico que embasam as práticas culturais populares. Buscando definir cultura popular em termos mais tradicionais, Hall salienta que,

A cultura popular carrega essa ressonância afirmativa por causa do peso da palavra "popular". E, em certo sentido, a cultura popular tem sempre sua base em experiências, prazeres, memórias e tradições do povo. Ela tem ligações com as esperanças e aspirações locais que são práticas e experiências cotidianas de pessoas comuns. Daí, ela se liga aquilo que Bakhtin chama de "vulgar" – o popular, o informal, o lado inferior, o grotesco – eis porque sempre foi contraposta à alta cultura ou cultura de elite (HALL, 2003, p. 40).

As vivências e os temas da cultura do povo estão em constante reformulação. O popular compreende um universo simbólico de representações, em paralelo às práticas cultas aceitas pela sociedade letrada. Novos e antigos costumes se misturam. Os contadores de histórias reinventam enredos para revigorar a tradição oral e atualizar o folclore que, aliás, nesse processo, deixa de ser folclore, ao se adaptar à realidade das comunidades que o atualizam. Zumthor (1997) observa que o termo "folclore" aqui utilizado remete, *lato sensu*, ao saber que vem do povo; um conjunto de costumes e tradições praticadas de maneira simples e autêntica. Este termo, porém, vem sofrendo algumas modificações e o conceito de "folclore" continua vago, a ponto de alguns teóricos negar seus artefatos como produtos de um fazer científico ou, ainda, entendê-los como algo inferior.

Os oralistas tradicionais, encarregados de revitalizar a cultura local, acabam por adaptar as velhas e conhecidas histórias à realidade que os cerca e ao universo axiológico de seus ouvintes, de modo que tais histórias que antes pertenciam a um cabedal folclórico perdem esta característica alusiva ou alegórica, pois passam a ter uma função para a comunidade que as ouve:

Atualmente, a tendência dominante consiste em atribuir à palavra a acepção mais larga, na perspectiva sociológica de um “folclore-em-situação”, o qual é, em sua essência, um processo de comunicação. Seja ou não um objeto de tradição, esse é um caráter contingente, embora o fato folclórico se manifeste, na maioria das vezes, como repetitivo, e o seus componentes possam manter-se estáveis durante longos períodos (ZUMTHOR, 1997, p. 22).

O que conhecemos por poética oral é também considerada, pela grande maioria do público, como arte popular, o que remete de forma errônea à noção de folclore. Todavia, essa é uma acepção perigosa se considerarmos que o folclórico remete à obra que perdeu sua função sensibilizadora e estética no limiar do tempo, de algo que já foi significativo para a manutenção da cultura em um dado tempo e espaço, mas que na configuração atual perdeu seu sentido. Ora, se uma manifestação poético-oral existe, ela deve necessariamente preencher algum sentido ou função para o público, logo a noção de poesia oral atrelada ao conceito de folclore não tem razão de ser, apresentando-se como um conceito errôneo, deturpado e preconceituoso.

É de primeira ordem, portanto, que sejamos cautelosos para não incorrermos no erro de folclorização das manifestações orais afro-brasileiras, sob pena de desprezarmos seus atributos estéticos. Não podemos consentir com a idealização de uma cultura negra como se estivéssemos falando tão somente de África, esquecendo-nos das raízes brasileiras que auxiliaram na formação da cultura entendida hoje como afrodescendente.

No que diz respeito à ideia de folclore associada às poéticas orais, compartilhamos dos pressupostos de Zumthor (2005). O medievalista assegura que a noção de folclore é quase inútil quando queremos falar de poesia oral ou de uma poética marcada pela oralidade. Uma canção ou um poema até podem ser considerados folclóricos, mas entre aspas, salienta Zumthor (2005, p. 79-80),

é preciso despojar esta expressão da pressuposição que ela implica, da ideia de uma grande distância no tempo, no espaço ou nas configurações culturais. Esta ideia é tão profundamente enraizada nos nossos julgamentos que se dizemos, por exemplo, que uma obra se folclorizou, queremos dizer que ela perdeu sua função. Porém, o que não cumpre nenhuma função não existe mais. A partir do fato de um poema existir, ele preenche necessariamente uma função, que é importante definir. Se queremos classificar e comparar fatos de cultura e especialmente de poesia, e de poesia oral, convém definir cada um deles no nível de sua função.

Dentro dessa perspectiva, entramos no processo de “desfolclorização” das poéticas orais, até porque se convencionou chamar folclore todas as culturas dos colonizados, como uma forma de o colonizador minimizar a importância e reconhecer as práticas religiosas e seus rituais como cultura, algo que urgia ser feito pelo fato de que o colonizador, “civilizado” e católico, pretendia impor seu domínio e sua fé.

Vem juntar-se a isso o fato de que a cultura popular, especialmente a de vertente negra, instituiu-se nos países colonizados e com formação escravista como forma de contestação ao sistema cultural estabelecido. Instalada nesses locais como uma contracultura, tudo o que provém da cultura afrodescendente (literatura, dança, música, alimentação, vestimentas etc.) se posiciona na contramão das práticas impostas pelos colonizadores aos negros escravizados.

Na ânsia por desconstruir determinados estereótipos sobre o negro, elaborados discursivamente por um cânone eminentemente branco, a narrativa oriunda dessa outra face brasileira busca não apenas revelar a herança cultural, mas também recuperar o *modus vivendi* dos afro-brasileiros por meio de textos que ressaltem os vínculos e traços culturais com a África-mãe. Escritores e escritoras afrodescendentes têm em comum os traços discursivos voltados para os valores contrários aos das elites brancas, os quais são transformados em linguagem literária. Eduardo de Assis Duarte (2011) e demais pesquisadores da área afirmam que na arte negra o ponto de vista afro-identificado é balizado pelo pertencimento étnico. A literatura negro-brasileira é formada por “vozes que revelam o ponto de vista estético e lírico da literatura e o sentimento de indignação e denúncia das mazelas do povo afrodescendente” (DUARTE, 2011, p. 40). Geralmente coloca em contraposição à visão do homem branco, habituado a narrar o cotidiano do negro em terceira pessoa.

De caráter transgressor, a literatura afro-brasileira situa-se na contramão do discurso estabelecido pelo mercado de bens simbólicos, o que muitos nomeiam de “contraliteratura”. O sistema responsável por validar os discursos diz respeito à tríade autor, público e obra, como veremos adiante, e sinaliza para uma nova vertente literária, oriunda de uma cultura até então marginal, que quer ser vista.

A inferiorização das literaturas afro-brasileiras ocorre por razões históricas e sociais. Culturalmente, o Brasil ainda é um país onde o colonizador dita as regras. Os costumes europeus costumam se impor frente às outras culturas minorizadas

pela imposição histórica do colonizador. Infelizmente, os mecanismos de validação social, como as universidades, ainda são espaços de resistência para a quebra de paradigmas tão arraigados no inconsciente coletivo. A ala mais conservadora dos estudos literários nas universidades resiste àqueles que tentam incluir as narrativas oral e popular como manifestações da literatura brasileira, o que ocorre, como aponta Frederico Fernandes e Eudes Fernando Leite (2007), como uma tentativa sub-reptícia de deslegitimar a pesquisa sobre poéticas orais, uma vez que

não sendo tomado como “literatura escrita”, é inferido, automaticamente, um valor depreciativo ao texto, e negam - lhe seu valor poético. Daí decorrem denominações pejorativas tais como: “paraliteratura”, “subliteratura”, “literatura de analfabetos”, entre outras. Tal perversidade ratifica o mito da supremacia do escrito sobre o oral (LEITE; FERNANDES, 2007, p. XII).

Sabemos por certo que, até alcançar a “consagração” literária, uma produção escrita pode enfrentar muitas barreiras, ideológicas ou sistêmicas, que a manterão à margem do modelo consagrado pela indústria cultural de massa. Para alguns pensadores das instâncias legitimadoras, “dar voz” às minorias estéticas implicaria deitar a prêmio a boa literatura e colocar em risco a estética da escrita hegemônica. Em contrapartida, Renato Ortiz (1988) afirma que a relação entre produção cultural e mercado de bens simbólicos está estreitamente ligada. Em *A moderna tradição brasileira*, o autor defende uma unificação da cultura popular e da cultura de massas com o erudito, provocando uma expansão de bens culturais transformados em livros, materiais impressos, visuais e audiofonográficos.

Na contramão do discurso instituído, Zilá Bernd assevera que

os textos literários podem situar-se, basicamente, em dois planos distintos: o primeiro, constituído por uma vertente que se mantém dentro de uma tradição que consolida o suporte ideológico da prática literária; o segundo, formado pelos que irão situar-se como contradição, pondo em circulação estilos novos que subvertem o campo literário estabelecido (BERND, 1987, p. 76).

Em busca da legitimação de sua escrita e da reapropriação do território estético reprimido, os narradores negros recorrem a recursos linguísticos, lexicais, semânticos e estilísticos para descrever a real situação vivida pelo afrodescendente em âmbito social. A prática da contação de histórias como uma poética oral de resistência visa, entre outras funções, restaurar o coletivo, a identidade negra, além da noção de grupo e de pertencimento. O *eu*, no discurso, se investe de um *nós* –

identidade comunitária (BERND, 1987) e utiliza o espaço do etéreo e do sagrado iorubano não apenas como temática, mas elemento de validação da *poiesis* negra. Em seu discurso, o narrador questiona a validade do discurso clássico e hegemônico, além de projetar o eu enunciator de objeto para sujeito. Assim reflete Cavignac (2015, p. 89-90):

O espaço sagrado segue de perto os limites do mundo habitado pelos homens: a influência do sobrenatural se faz sentir na fronteira da cidade, ao entrar no cemitério ou em uma casa abandonada. Ao atravessar qualquer zona deserta, os homens devem proteger-se contra as agressões dos agentes do mundo extra-humano ou, ainda, procurar ganhar os seus favores, realizando rezas, práticas mágicas, oferendas e, no caso das aparições de Nossa Senhora, súplicas. Essa representação da natureza como lugar do sagrado, associada a um passado longínquo, pode também ser vista como resultado de uma resistência, de uma memória oprimida por vários séculos de dominação de todo tipo. [...] Essa representação do mundo natural-sagrado se apresenta, de um modo metafórico, como sendo o resultado do processo colonizador. [...] essas narrativas nos mostram que a elaboração da autoctonia passa necessariamente por uma reinterpretação singular da história.

A narrativa afro-brasileira estabelece, ainda, uma nova ordem de símbolos já sacralizados ao criar outras abordagens para a relação “casa grande x senzala”, além da valorização da culinária, das vestimentas, das danças e dos instrumentos musicais. O negro, antes observado, passa a ser observador da realidade que o circunda. Ao se reapropriarem da palavra, alguns autores negros constroem um discurso com elementos emprestados do panteão mítico afrocêntrico¹³, como procurou fazer Mãe Beata de Yemonjá, com seus livros de histórias orais, representante da emblemática figura do *griot* ou mesmo do *akpalô* e do *arokin*, como já mencionamos. Na mesma esteira, Câmara Cascudo (1984, 2002, 2006, 2010a, 2010b, 2014) e Silvio Romero (1885) também promoveram uma recolha sistemática de contos orais pelo Brasil, entretanto ambos os pesquisadores não são afrodescendentes e suas obras figuram mais como pesquisa de cunho etnográfico do que como produção literária.

A oralidade que persiste nos contos, adivinhações, provérbios, ditos populares, rezas e cantos afro-brasileiros passa a habitar outros espaços de divulgação e ganha públicos cujo contato com a literatura oral passa a ser

¹³ Ao panteão mítico afrocêntrico incluem-se os mitos, lendas e crenças cultuadas nos países africanos da costa ocidental. Isso se explica em razão de tais países terem formado o maior contingente de seres humanos escravizados pelos portugueses e transportados para o Brasil.

secundário, isto é, uma oralidade residual nas linhas do texto ou, ainda, uma oralidade “arquivada” pela tecnologia. Tudo começa com o surgimento do livro manuscrito e impresso, seguido pela revolução digital e o forte apelo das mídias tecnológicas, novos meios de circulação de uma literatura popular antes estritamente vinculada à voz e divulgada apenas oralmente, como veremos no capítulo quatro.

Mesmo que tenham surgido novos meios de circulação das práticas culturais da voz, Câmara Cascudo enfatiza que a literatura oral,

bem velha e popular, age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas, nas noites de “novenas”, nas festas tradicionais do ciclo do gado, nos bailes do fim das safras de açúcar, nas salinas, festa dos “padroeiros”, potirum, ajudas, bebidas nos barracões amazônicos [...] (CASCUDO, 1984, p. 27).

A insistência em preservar a tradição nas manifestações artístico-populares nos dá uma pequena ideia da admiração dos intérpretes que conseguiam discorrer sobre a cultura local apenas por meio da memória e da voz. As religiões negras, por sua vez, ainda hoje reconhecem na figura dos mestres e sacerdotes uma cultura verbal sigilosa, vinculadas ao segredo iniciático cosmogônico. Todos esses elementos e fórmulas literárias da tradição falada recorrem aos valores morais, espirituais e intelectuais para formar uma psique comum em torno de uma cultura etnográfica. Desse modo, a voz do coletivo assume sua função literária e poética.

Donas de uma representação poderosa e diversificada, as manifestações orais alcançam um imensurável público-ouvinte. A disseminação dos costumes ultrapassa as fronteiras da autoria, tal qual a conhecemos, e se insere no inconsciente coletivo de maneira a tornar os mitos os mais conhecidos possíveis. Convém destacar que a questão da autoria no contexto oral difere, em parte, da noção de autoria instrumental, definida pelos pensadores ocidentais como um conceito inerente aos processos da escrita.

Sobre as relações entre contador e ouvinte, é fato que ocupam espaços distintos na trama narrativa, porém não muito limitado nas comunidades que fazem uso da voz, pois as fronteiras situadas entre aquele que conta e aquele que ouve são muito tênues. Entretanto, no que tange à escrita fundada em textos orais, o ouvinte figura também como leitor, possibilitando-o interagir diretamente sobre a

narrativa no momento de sua atualização/leitura. Nesse caso, o leitor-ouvinte interage de outras maneiras com a cultura oral que está estampada no livro.

Por outro lado, é importante levar em consideração que o enredo, em si, ocupa o centro das atenções no momento de divulgação das histórias, com variações que preservam o mais importante daquilo que está sendo narrado: o assunto, enquanto que a cada atualização oral mudam-se gestos, entonação, ritmo e o desempenho do intérprete. Em meio a tudo isso, a tradição oral continua promovendo atualizações culturais, além de se inserir em uma perspectiva diageracional.

Segundo Francisco Cláudio Alves Marques, na região Nordeste do Brasil as histórias, os causos e as moralidades eram transmitidas com o auxílio da voz, “veiculadas por cantadores ambulantes, que iam de fazenda em fazenda, de feira em feira, transmitindo notícias de um lugar para o outro” (MARQUES, 2014, p. 59). A cultura oral afro-brasileira, portanto, remodela, assim como a cultura popular nordestina, suas bases criadoras e as coloca em circulação pelo artifício vocal, além de contradizer estruturas ideológicas fossilizadas pelo universo da escrita. Marques corrobora ainda a noção de que a oralidade ditava modelos de conduta, ao afirmar que “para que tais valores e moralidades fossem fixados na memória, a tradição oral os preservou por meio de provérbios, ditos e versos” (MARQUES, 2014, p. 60).

Na tradição oral a palavra carrega, no seu cerne, o senso estético. As sensações positivas ou negativas podem ser assimiladas por meio da transmissão de conhecimento e de práticas comuns ao cotidiano das comunidades tradicionais. Os temas escolhidos por Yemonjá abarcam a religiosidade afrodescendente e têm no etéreo outra dimensão do poético, sendo a crença nas entidades um elemento de interrelação da memória e da identidade do narrador. O elemento do sagrado despertaria outros espectros de encanto e sensações na construção discursiva da autora em análise.

A invocação do popular, em oposição ao culto e ao erudito, auxilia no processo de legitimação das manifestações poético-orais em contextos delineados pela crítica, os quais não incluíam até pouco tempo as estruturas estético-literárias de caráter marginal ou dos grupos minorizados.

1.2 CORPO, VOZ E RITMO: A POÉTICA PERFORMÁTICA DA PALAVRA¹⁴

Há, dentro dos conceitos norteadores de poética oral, um importante tópico acessório à criação oral, definida como o desempenho ou manifestação do contador, poeta ou prosador, no momento de sua fala. Trata-se do que Paul Zumthor (2005) e outros teóricos denominam de “performance”. Em seu sentido *stricto*, entendemos o termo como “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).

São somadas à interação face a face alguns “recursos não-verbais ou paralinguísticos, tais como o olhar, o riso, os meneios da cabeça, a gesticulação”, completa Luiz Antônio Marcuschi (1986, p. 63). Pesquisador na área de estudos da linguagem, o autor revela que tais recursos “estabelecem, mantêm e regulam o contato: uma palmadinha com a mão durante um turno, um olhar incisivo ou um locutor que nunca enfrenta seu parceiro significam muito” (MARCUSCHI, 1986, p. 63). Além disso, as pausas e o tom de voz, nomeados de suprasegmentais, indicam fatores linguísticos importantes para a significação final do texto.

Entendemos que a voz tem em sua carga estética uma competência emancipatória, pelo fato de oferecer ao leitor “novos padrões ou possibilidades de suplantar a norma vigente”, como aponta Eliane Galvão Ribeiro Ferreira (2009, p. 32). O poder emancipatório da poética oral em meio escrito leva o leitor à reflexão de outras culturas, origens e etnias, com *modus vivendis* diferente dos costumes ocidentais e cristãos. Por esta via, entendemos que a leitura de contos orais pode existir como leitura de fruição, isto é, um tipo de leitura que “fosse prazerosa devido a um trabalho de criação no qual se busca a significação e do qual se sai acrescido, emancipado, porque se defronta com outras visões” (FERREIRA, 2009, p. 70).

A literatura de fruição, apesar do prazer que se pensa embutido nesse conceito, ao ser elaborada retira o interlocutor da zona de conforto cognitiva e, por meio da interação discursiva, pode ampliar o horizonte de expectativa de quem ouve ou lê as narrativas da cultura oral. Seria esta independência interpretativa um dos principais pilares que sustentam a função estética da oralidade.

¹⁴ Parte deste subcapítulo integrou o artigo apresentado na Universidade do Oeste do Paraná – Unioeste –, em Cascavel, Paraná, em novembro de 2017.

No que se refere à relação entre leitura prazerosa e emancipatória, temos em Ferreira a noção de que

a qualidade de uma obra não pode ser medida pelas ilustrações, nem pelo número de páginas que a constitui; a competência para leitura pode ser construída e conquistada; alguns livros, sob a promessa de divertimento, apresentam um discurso ideológico que pretende submeter o leitor à visão do autor; a leitura de uma obra pode ser agradável, mas precisa, sobretudo, ser emancipatória, propor reflexões, questionamentos; é possível construir de forma coletiva um instrumento – “passaporte do leitor” –, que permita emergir o repertório de leitura de cada indivíduo; o conhecimento construído por um sujeito é patrimônio de sua conduta; e toda leitura é comparativa porque a compreensão do que se lê ocorre na forma de uma articulação no interior de uma *biblioteca vivida* (FERREIRA, 2009, p. 377-378).

O valor emancipatório encontrado nos textos de Yemonjá reside no fato de apresentarem de forma alegórica os principais pilares que sustentam a cultura negra: religiosidade, oralidade, ancestralidade e tradição. Os contos são também capazes de ilustrar sentimentos e emoções, características de qualquer indivíduo, humanizando deuses e natureza de maneira simbólica e promovendo reflexões ao leitor sobre o espectro da formação da personalidade humana.

Sobre a competência performática, capaz de promover o intercâmbio da manifestação oral (texto, entonação, voz, ritmo) e do público, configura-se como um artifício importante para a compreensão do que é dito. Assim, alguns elementos extralinguísticos e extrassensoriais, próprios da palavra falada, associam-se à voz para lhe conferir maior materialidade; isso inclui os movimentos corporais, a entonação, as pausas na fala e as reações faciais. Na acepção de Zumthor, a performance “livre” é comum a qualquer pessoa que se propõe a uma intervenção poética (ZUMTHOR, 1997, p. 222). O sujeito é capaz de cantar, recitar ou falar sobre algo que ele mesmo compôs ou que recriou de outras passagens ouvidas e ser responsável pelas emoções que despertará no público.

O desempenho do oralista deve considerar o corpo e a voz dentro de uma mesma dimensão estética no decorrer de seu processo de concepção poética. No decurso da criação literária, o contexto cultural é um elemento acessório, porém importante para a interpretação do público. Em perspectiva, desempenhar, recitar, cantar, falar sobre um fato vivido sugere que o intérprete conheça sua plateia ou o

público que o ouve, ou mesmo que admita para si os sentimentos que pretende suscitar por meio de sua performance.

Entretanto, no século corrente e com o advento das novas tecnologias, após o período de ascensão do livro, o texto poético oral tem ganhado novos suportes. A expansão da tradição oral por mídias impressas e eletrônicas tem motivado muitos debates entre estudiosos da cultura oral e popular. A questão versa em torno do desempenho do intérprete que, ao contrário da performance narrativa, não se atualiza mais *in loco* e na presença do ouvinte. Ao longo dos processos de transcrição ou gravação de poéticas performatizadas, podem ocorrer algumas perdas sensíveis ao entendimento completo da narrativa oral. No entendimento de Doralice Xavier Alcoforado, as atitudes corporais do intérprete, apesar de emprestarem mais realismo ao discurso, “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. 4-5)

Assim, é fácil entendermos que um texto oral perde muito em sentido quando muda de suporte, pois, na presença da letra, a performance se encolhe e cede lugar a uma comunicação incompleta em sua essência. No momento em que o conteúdo poético de origem verbal migra para outro meio, em especial o escrito, ocorre uma espécie de “fossilização” da letra que tem como consequência imediata a perda da interação pessoal, do ato performático. Estudiosos da temática já assumiram as dificuldades em preservar ao menos o “aroma” do desempenho do intérprete na modalidade escrita da poética oral, esta já apartada da corporeidade do narrador. Paul Zumthor (1993) novamente nos lembra de que a ação da voz no meio escrito revela uma libertação de normas linguísticas, trazendo à tona as marcas de um “saber selvagem”, oriundo da própria faculdade da linguagem:

Ao texto oralizado - na medida em que, pela voz que o traz, ele engaja um corpo - repugna mais que ao texto escrito toda percepção que o diferencie de sua função social e do lugar que ela lhe confere na comunidade real; da tradição que talvez ele alegue, explícita ou implicitamente; das circunstâncias, enfim, nas quais se faz escutar. O texto escrito comporta um duplo efeito de comunicação diferida; um, intrínseco, devido às polivalências geradas pela formalização poética; outro, extrínseco, causado pelo afastamento de tempos e de contextos entre o momento em que é produzida a mensagem e aquele em que esta é recebida. [...] Donde a autoridade específica de que se reveste o texto *performatizado*: o escrito nomeia; dito mostra e, por isso, prova (ZUMTHOR, 1993, p. 160).

Embora a narrativa escrita possa assumir uma performance indireta ou imaginária, boa parte do desempenho original ficou pelo caminho, antes da solidificação da voz pela escrita. A mensagem passa a ser expressa por meio de uma comunicação não verbal secundária, sujeitando-se, dessa maneira, à imaginação do leitor. Não obstante, na intenção de preservar a competência performática, no caso das histórias orais publicadas em livro, as narrativas ensinam uma performance visual e individual para cada leitor, que poderá imaginar o desempenho do contador, na medida em que desejar, durante a leitura. Zumthor afiança a existência de três tipos de performance:

A performance “completa”, quando a presença corporal do ouvinte e do intérprete é uma presença plena. Envolve “a audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação”, ou seja, engloba todos os sentidos das pessoas envolvidas no processo de comunicação. [...] A performance intermediária, quando a intensidade da presença é parcialmente plena. Embora se concretize pela voz, “falta nessa mediação o elemento visual”, como na performance feita por meio do rádio ou do disco, em que ocorre a audição sem a visualização. [...] A performance em grau “próximo do zero”, que consiste na “leitura solitária e puramente visual”. Neste caso, a presença é colocada entre parênteses, subsistindo – de modo invisível – na palavra escrita (ZUMTHOR, 2007, p. 69).

Se a performance em seu “grau zero” ratifica a presença de um desempenho individual a cada leitor durante a interação com a obra escrita, temos nos contos orais publicados a noção de uma performance imagética e imaginária, uma vez que, para Zumthor, performance seria os “[...] fatos que compreendem a palavra recepção relacionada ao momento em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial, um engajamento do corpo, pois toda literatura é fundamentalmente teatro” (ZUMTHOR, 2007, p. 18).

Ainda que nos contos de Mãe Beata haja um esvaziamento da capacidade de atuação performática, por estarem estampados em livro, ensaiam uma leitura que acaba por motivar uma performance imaginária durante o ato de leitura, transformando o leitor em ouvinte e a leitura, em si, um ato performático. É fato que a performance original será perdida no processo de transcrição para o livro. Entretanto, apesar de não garantido, alguns efeitos sensoriais e sinestésicos do ato enunciativo podem vir à tona. Lendo, pode-se perceber o “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” (ALVES, 2012, p. 77).

O texto oral, quando fixado pela escrita, torna parte de um “esfarelamento” cultural e performático, bem como de uma fragmentação estilística, em decorrência dos processos de transcrição e transcriação do enredo original. Cunhado inicialmente por Haroldo de Campos, o conceito de transcriação significa recriar de maneira criativa as ficções pessoais ou coletivas e traduzi-las do meio oral para o escrito. “O processo de escrita da narrativa oral é uma transcriação, ‘inclusive no sentido poético’” (QUEIROZ, 2004, p. 102). No decorrer desse processo, os mitos são atualizados ao revés do estilo original, ou seja, da voz para a letra.

As histórias contadas em roda, ao pé da fogueira, dotadas de uma carga maior de realidade pelo fato de emanarem da boca do narrador e se dirigirem inteiramente ao ouvido do interlocutor, sofrem modificações intrínsecas ao sentido da diegese. O leitor não iniciado na sacralidade iorubana que entra em contato com a escrita permanece com uma ilusão do real, a cargo da verossimilhança empregada no livro. A escrita mobiliza sentidos e intenções primárias do processo de criação e leva o leitor a estabelecer novos pactos narrativos com o escritor, como veremos adiante, no capítulo três.

No caso de Mãe Beata de Yemonjá, seu projeto literário emprega, para além de uma estética livre e subjetiva, algumas instâncias da narrativa clássica, como narrador, personagens, tempo e espaço narrativo. Em termos de narratologia, encontramos elementos constitutivos variáveis para cada uma das histórias de Yemonjá.

No foco narrativo, a contadora-autora explora os tipos de narrador a depender do enredo escolhido. Dotada de uma maneira plural e diversificada de contar histórias, Mãe Beata lança mão da autodiegese em alguns contos, ou seja, busca narrar a própria história da perspectiva do narrador personagem. Em outros momentos, a autora narra histórias das quais não participa, apenas observa os fatos narrados, trazendo à tona a figura do narrador observador. Há ainda contos cujo narrador, heterodiegético, não faz parte da história, mas tudo sabe por meio da onisciência discursiva. Tais fatos evidenciam novamente uma pluralidade intuitiva de técnicas narrativas, em que pese o pouco acesso ao letramento escolar da autora.

Por meio dos contos re(criados) para compor suas obras, Yemonjá veste-se de narradora, ora em primeira, ora em terceira pessoa, e até mesmo narrador-

testemunho, interagindo com outras personagens das histórias: “Houve três dias de festa no lugar, com fogos de artifício e muita comida. Até *eu* compareci à festa e fiquei muito feliz” (YEMONJÁ, 2008, p. 47, grifos nossos). Nesse trecho, visualizamos uma estratégia muito comum do conto popular: a presença do narrador que participa do enredo. Revive sua história, sua cultura e sua crença, além das experiências cotidianas mais triviais, transformando-as em instrumento poético, à medida que estabelece uma relação afetiva com a história.

Como elemento comparativo, vale comentar o ponto de intersecção da história “A rainha mãe e o príncipe lagarto” (YEMONJÁ, 2008, p. 45-47) e o conto “A princesa de Bambuluá” (CASCUDO, 2014, s. p.). Em ambas as narrativas, a inclusão do narrador ao final da trama explica a coincidência ou mesmo a utilização da mesma “fórmula narrativa” entre elas:

Todos os convidados bateram palmas e o Rei e a Rainha abençoaram o casamento que se realizou no outro dia, com tanta festa que não teve fim.

Eu estava lá e vi tudo e trouxe um boião de doce, mas na ladeira do Escorrega escorreguei, caí e quebrou-se tudo...

Francisco Ildefonso (Chico Preto),

Praia de Areia Preta, Natal, Rio G. do Norte (CASCUDO, 2014, s. p., grifos nossos).

O discurso habitual que forma as narrativas de Yemonjá se revela de forma direta, cuja fala das personagens são retratadas na íntegra e o diálogo se materializa com a ajuda de verbos de elocução (dizer, retrucar, gritar, afirmar) ou pela via do discurso indireto, quando a narradora se encarrega de representar de maneira descritiva as falas, ações e emoções das personagens por meio das próprias palavras:

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 eles passavam todos o saudavam. Assim como ele, também Ojonilé, que fez a oferenda para Egun, começou a ser respeitado pelas pessoas (YEMONJÁ, 2008, p. 112).

Notemos que as personagens narradas pela voz da autora pertencem ao universo mítico da religiosidade iorubana. Refletem a sacralidade e a crença nos deuses, que, na maioria das vezes, dão nome às personagens das histórias (Exu,

Iyá Mi, Ogun, Xangô, Yemanjá, Oxé, entre outros), ou, ainda, recebem nomes de animais e plantas (cágados, corujas, bem-te-vis, lagartixas, pés de baobás etc.), representando a natureza anímica da cultura oral afrodescendente.

Geralmente, a diegese coloca em cena personagens densos, imbuídos de diferenças no caráter e nas experiências, envolvidos pela complexidade com que representam seus conflitos internos e a maneira como interagem com o ambiente, motivados ou não pelos acontecimentos ao redor. As personagens criadas por Mãe Beata transcendem o humano, representam o cosmos, as forças da natureza e os sentimentos do indivíduo. Normalmente são imprevisíveis, surpreendem não só as demais personagens do enredo como também os leitores atentos ao desfecho da trama.

A cada acontecimento apresentado nos diferentes contos, o tempo é variável e pode se apresentar tanto pelo tempo cronológico, marcado pela duração efetiva e sequencial dos fatos, por meio da descrição de meses, dias ou horas, como pelo tempo psicológico, marcado pela duração interna dos fatos externados pela memória e emoções das personagens. O conto “Exu¹⁵ e os dois irmãos” adverte sobre o tempo cronológico das narrativas:

Os dois irmãos, todo *dia 19 de março*, plantavam feijão e milho, pois eles diziam que se plantassem *nesse dia, que era de São José, no dia de São João eles colhiam*. Eles arrumavam a terra, araram tudo e um plantou uma caixa de milho e o outro, uma de feijão. O que Exu fez? Chegou na roça e tirou as sementes e trocou tudo. Onde era feijão ele plantou milho, onde era milho ele plantou feijão. E ficou esperando nascer. Os irmãos só diziam:
- *Esse ano vamos ter boa safra. Eu de milho, você de feijão* (YEMONJÁ, 2008, p. 99, grifos nossos).

Nesse trecho, a narradora expõe a data de forma quase precisa, apenas sem mencionar o ano que estava em andamento. Seguiu o calendário juliano, que utilizamos atualmente na organização temporal. Valeu-se ainda do sistema de datação baseado no calendário festivo cristão-católico ao mencionar os dias de São José e São João, costumes tradicionais e pertencentes à religiosidade europeia utilizados para planejar as épocas de plantio e colheita no campo. No último parágrafo, o período */esse anos vamos ter boa safra/* confirma a participação da

¹⁵ Exu é a energia sempre presente, pois o culto de cada um dos demais deuses depende de seu papel de mensageiro. Sem ele, divindades e humanos não podem se comunicar. Também chamado Legbá, Bará e Eleguá, sem sua participação não existe movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis, nem fecundação biológica (PRANDI, 2001).

narradora na história e o uso do tempo como elemento narrativo, apesar de o pronome demonstrativo /esse/ causar sensação de indefinição semântica.

Como exemplo de tempo psicológico na narrativa de Yemonjá, aquele tempo condicionado pelas vivências subjetivas da narradora, apresenta-se o enredo de “As comadres”:

Existiam 2 mulheres muito briganas, uma era comadre da outra, pois uma batizou a filha que a outra teve. *Um dia* começaram a discutir e chegaram às vias de fato, e *desde este dia* não mais se falaram. Acontece que as duas *adoeceram e morreram ao mesmo tempo* (YEMONJÁ, 2004, p. 19, grifos nossos).

O primeiro parágrafo é formado por vários sintagmas de indefinição, a começar pelo uso do verbo /existiam/. Posteriormente, observa-se o emprego do artigo indefinido /um/, seguido do substantivo /dia/. Na sequência, o enunciador lança mão da preposição /desde/ e do pronome demonstrativo /este/ antes de repetir o substantivo /dia/. Todos esses vocábulos determinam de maneira vaga e bastante imprecisa o momento em que os fatos ocorreram, confirmando a noção de tempo psicológico no excerto. Para finalizar, o período /as duas adoeceram e morreram ao mesmo tempo/ ainda revela indefinição para o período em que o enredo ocorreu. Além disso, o recurso de tempo psicológico na narrativa corrobora a ficcionalidade do discurso. À parte a questão temporal, notamos um problema de revisão por parte do corpo editorial, pois a grafia do numeral feminino /duas/ aparece em forma de número /2/ e não grafado por extenso, como determina a norma padrão da língua portuguesa.

No quesito espacial, geralmente os contos retratam o espaço físico. A ambientação ocorre na esfera do real, na maioria das histórias. Normalmente são descritos o local, a cidade, o vilarejo, a floresta, a casa, o rio ou mesmo a aldeia onde o conto ocorreu. A narrativa “O avaro” é um dos exemplos, como no trecho a seguir:

Uma noite João estava dormindo *ao lado da sua mãe*, nisto os dois acordaram com o ruído da porta do *quarto* se abrindo e o seu pai, que já tinha vários dias de morto, *entrou no quarto e lhe puxou da cama*, e com o cinto que segurava sua calça, deu uma surra em João, deixando-o *caído no chão* (YEMONJÁ, 2004, p. 30, grifos nossos).

Nota-se o emprego de macro e microespaços, com narrativas dotadas de uma ambientação física e outras psicológicas, fato que propicia possíveis problematizações do ambiente sociocultural do qual a autora faz parte. O conto “Ayná” exhibe uma macro espacialidade não revelada objetivamente. Trechos como /Onde ela passava/, /Ali perto/, /a levou para casa/, /viajar para outra cidade/, /estava fora/ demonstram a imprecisão dos locais onde o enredo ocorreu. Apenas sugerem ao leitor que a história se desenvolveu em alguma aldeia africana, pois indica nomes de deuses e costumes iorubanos (Ayná, Ologum, ferreiro, caçador), sem, contudo, precisar o espaço. No mesmo conto, porém, há a descrição de lugares físicos precisamente definidos, como /a negra só ficava na janela ou embaixo de uma palmeira/ e o /cemitério/ (Ilê Iku – casa da morte), para onde a negra Ayná correu em pedido de socorro e /se escondeu atrás de uma sepultura/. Vejamos o exemplo:

Ayná era muito sábia e bonita, mas tinha um grande problema. *Onde ela passava*, ia atrás dela uma legião de homens, o que lhe causava grandes problemas com as outras mulheres, que não a viam com bons olhos. Os comentários sobre ela iam longe. *Ali perto* morava um destemido ferreiro que era chamado de Ologum, e, toda vez que ela passava por ele, Ologum sempre dava suas olhadelas atravessadas. [...].

Ele pegou Ayná e *a levou para casa*. [...].

O agarramento era danado, mas, um dia, o ferreiro teve que *viajar para outra cidade* para vender suas ferramentas, que eram muito procuradas. Enquanto ele *estava fora*, a negra só *ficava na janela ou embaixo de uma palmeira*, sentada, à vontade.

[...] Nesta noite, o ferreiro não chegou, e eles dormiram juntos. Sempre que o ferreiro viajava, o negro da coroa o cetro encostava.

[...] 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 Iku!

E se escondeu *atrás de uma sepultura*.[...] O ferreiro *voltou para casa* e não quis saber mais dela. [...]

Ayná não quis saber dos filhos, que voltaram para morar *no cemitério*, e ela os desprezou (YEMONJÁ, 2008, p. 61-63, grifos nossos).

Além da questão espacial, o trabalho com a memória ajuda a fomentar o projeto literário da autora, que busca reminiscências e recrudescências de vozes ancestrais, com a finalidade, consciente ou não, de recompor a identidade de uma parcela da população negra brasileira. Suas obras são coerentes com essa linha de raciocínio e contam com uma estética da cultura negra que visa perdurar no tempo. Os contos revelam um misto de fatos, em uma síntese das narrativas ouvidas na

infância com circunstâncias vividas por Yemonjá ao longo de sua formação religiosa, além das ocorrências cotidianas divididas com sua família de santo. Tal projeto literário, além da apreensão estética encontrada na oralidade, também lança a autora como guardiã da memória de seus pares.

Chamamos aqui especial atenção para o ambiente onde as histórias são construídas: o terreiro. Encontramos nesse espaço uma expansão ou reconfiguração dos antigos quilombos como locais de resistência, onde ocorria e ainda ocorre a reafirmação da identidade negra. Além disso, torna-se a atmosfera ideal de conexão com o sagrado iorubano. Na obra *O terreiro e a cidade*, Sodré (1988, p. 50) defende que

O espaço do terreiro vai ser o lugar de reterritorialização de uma cultura fragmentada, de uma cultura de exílio. É ali que o indivíduo vai reviver, vai tentar refazer a sua família, e o seu clã, que tal como na África, são formados independentemente de laços sanguíneos. No espaço do terreiro, o indivíduo buscará o sentido de pertencimento a uma coletividade e ritualisticamente vai reencontrar a sua nação.

É então, nesse *locus amoenus*, espaço onde os úteros mítico e cultural encontram-se preservados, que a identidade negra será construída ou mesmo reconfigurada. A permanência no ambiente religioso propiciará, por meio, não apenas das práticas ritualísticas, mas da convivência e das trocas de experiências, a efetiva identificação com o grupo. Com base nas lembranças, recordações e ensinamentos que permeiam a lida diária das casas religiosas, procura-se preservar a tradição a cada história recontada.

Perceber essa vocalidade residual é como raspar as letras e entender que o texto, embora se apresente por escrito, possa ter se originado da experiência vocal. É preciso sensibilidade interpretativa para ouvir a voz que vibra por trás do discurso impresso, mesmo que os traços de oralidade tenham sido reduzidos ou apagados, como veremos oportunamente. Zumthor observa que todo texto comporta seus “índices de oralidade”, isto é, tudo o que inserido no discurso “informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou [...] e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos” (ZUMTHOR, 1993, p. 35).

A literatura ficcional de expressão oral constitui-se como poética, e interpretação do indivíduo, do mundo e dos costumes por meio da voz. Por outro

lado, a consciência do contador-autor empregada nas histórias já transcritas pode provocar sensações diversas, uma espécie de “gestualização fantasia” do texto. O conto “As patacas malditas”, de Mãe Beata, evidencia alguns traços dessa oralidade performática suprimida pelo trabalho editorial, além de expressões pertencentes ao jargão popular e ao modo oral de contar histórias:

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.

Passado um tempo, as pessoas que passavam embaixo do pé da gameleira começaram a ouvir choro e corrente arrastando. Viam gato correr e cachorro também. Aí 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. [...] (YEMONJÁ, 2008, p. 38, grifos nossos).

O uso de advérbios ou locuções adverbiais de tempo (antigamente, quando, passado um tempo), de verbos no pretérito perfeito e imperfeito do modo indicativo (chamavam, mandavam, tinham, começavam, aconteceu, passavam, começaram, viam, começou), associado a pronomes possessivos (minha) e demonstrativos (aqueles), remetem ao cenário tradicional de contação de histórias. Outros itens lexicais pertencentes ao jargão popular e oral (ia, e aí, dando ataque e tudo, pois foi, passado um tempo, aí, ali tinha isso, ali tinha aquilo), também se somam aos índices linguísticos da oralidade presentes no trecho desse conto e assinalam uma herança prosódica ao texto escrito por Yemonjá.

No conto acima é possível perceber, também, a inserção da figura da narradora em partes do discurso, como no fragmento “*Na minha terra mesmo*”. Yemonjá coloca-se algumas vezes dentro da narrativa, de maneira discreta e, por vezes, até mesmo involuntária, imersa que está na cultura oral, em que muitas vezes o narrador participa da ação em conjunto com os moradores da localidade onde o fato narrado ocorre.

A experiência literária pressupõe que o leitor recrie e, a partir daí, ouça a voz desse outro (narrador) que se configura como prosador performático, e que atua não na presença do público, mas nas entrelinhas do texto. O discurso oral tem como uma das premissas básicas a interação entre narrador e ouvinte, pois “o emprego da

dicotomia dizer-ouvir tem por função manifesta promover (mesmo ficticiamente) o texto ao estatuto do falante e de designar sua comunicação como uma situação de discurso *in praesentia*” (ZUMTHOR, 1993, p. 39). No caso das poéticas orais impressas, embora o livro esteja despido da energia cênica comum à gestualidade da prosa falada, compete ao leitor imaginar, conforme lhe interessar, a capacidade performática do contador. A experiência literária materializa a voz daquele que fala, ainda que internamente, na imaginação do leitor.

1.3 A NARRATIVA ORAL AFRO-BRASILEIRA E SUA CONTRIBUIÇÃO NA FORMAÇÃO DO COMPLEXO CULTURAL BRASILEIRO

Para entendermos mais detalhadamente como estão posicionados os pilares de sustentação do discurso negro-brasileiro, precisamos estabelecer algumas elucidações acerca da oralidade que circunda essa seara artística. Sabemos que a literatura afro-brasileira se perfaz de inúmeros índices estéticos e culturais, entretanto lembramos que a palavra falada, herdada da África-mãe, é base marcante e fundadora no contexto sociocultural e histórico de produção literária dos negros brasileiros.

Ora, se assentimos que a adaptação de histórias orais é inerente a todos os povos, devemos reconhecer que a África, em sua mística, foi solo materno dos grandes segredos iniciáticos, da projeção do mundo animista e totêmico, dos mistérios e da origem da Terra, da criação de entidades religiosas e de falas poéticas reproduzidas no cotidiano. Exemplo disso são os contos etiológicos que explicam as características físicas de animais ou qualquer ente natural por meio das histórias populares. Câmara Cascudo sugere a história do peixe aramaçá, colhida por ele no Amazonas:

A Aramaça e Nossa Senhora

Um dia Nossa Senhora estava passeando nas margens do Amazonas onde a maré se faz sentir até grande distância da sua foz. No seu passeio, a santa Virgem encontrou o peixe Aramaça e lhe disse, amavelmente:

- Aramaça, a maré enche ou vaza?

Nossa Senhora era então já velha e tinha a voz um pouco trêmula. O peixe em vez de responder, ousou faltar-lhe com o respeito. Arremedou a voz de Nossa Senhora, e torcendo a boa horrendamente, para ridicularizá-la, repetiu a frase da Virgem em tom Zombeteiro:

- Aramaça, a maré enche ou vaza?

Então Nossa Senhora amaldiçoou-a, e é desde esse tempo que o peixe ficou com a boca de um lado como qualquer pessoa poderá constatar ainda hoje (CASCUDO, 1984, p. 314).

Longe de nos preocuparmos com a “origem” dos contos, propondo uma abordagem diacrônica e, conseqüentemente, anacrônica da obra oral, como pontua Frederico Augusto Garcia Fernandes (2003), cabe-nos entender algumas raízes mitológicas das narrativas. Do ponto de vista transversal e sincrônico da poética oral, consideramos a abordagem, a intensidade e o alcance do discurso oral no momento de cada atualização. Contudo, não se pode ignorar o paralelo poético a que certas histórias nos remetem, seja na condição de leitores ou ouvintes. Identificamos, dessa forma, o valor da memória na reconstrução de identidades; signos de uma poética pautada na anamnese do narrador.

Ressaltamos que os elementos linguísticos documentados na pesquisa de Cascudo, que ocorreram ao longo do século XX, dão conta de um vocabulário e de uma mística que se compõem, em especial, com itens lexicais pertencentes ao jargão indígena, como o peixe aramaçá, uma espécie de linguado, conforme sublinha Cascudo (1984, p. 314), e elementos da cultura caucasiana. A história é misturada ao léxico europeu e aos preceitos católicos, como a fé em Nossa Senhora. No entanto, o mesmo conto pode ser ouvido em outras partes do Brasil, prova de que as histórias orais ultrapassam fronteiras regionais. Este conto é uma variação do mesmo conto estampado nas duas obras publicadas por Mãe Beata de Yemonjá, já no século XXI.

Em *Histórias que a minha avó contava*, o conto preserva a mesma raiz etiológica, porém com algumas variações de cunho religioso.

Aramaçam

Iemanjá estava na beira do mar penteando seus lindos cabelos e ajeitando suas vestes de algas verdes e fluorescentes quando olhou para o lado e viu um lindo peixe prateado nadando perto dela, esse peixe se chama aramaçam, percebendo que a maré estava subindo ela perguntou ao peixe:

- Aramaçam, aramaçam, a maré enche ou vaza?

O peixe fazendo uma careta muito feia para Iemanjá repetiu a pergunta com a boca torta:

- Aramaçam, aramaçam, a maré enche ou vaza?

Iemanjá vendo seu desdém disse:

- Peixe você não me conhece, eu sou a dona de tudo isto, e de agora em diante você vai ficar com a cara torta.

Esse peixe é uma grande quizila¹⁶ dos filhos de Iemanjá, não devendo nunca ser comido por eles (YEMONJÁ, 2004, p. 38).

Já em *Caroço de dendê*, o mesmo conto é narrado mantendo a raiz etiológica, porém de um prisma diferente, inclusive com acréscimos de novos símbolos míticos, como podemos verificar no excerto a seguir.

Aramaçá

Esta história eu dediquei a aramaçã, 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 aramaçã ficou contente, pois ela era louca por peixe.

- Ah! Graças à Deus! Graças à Olorum! Hoje eu vou comer peixe.

Ela sabia que este peixe quem é de Yemanjá não come, mas por teimosia fez uma moqueca com bastante azeite-de-dendê e azeite-doce. Ela fez a moqueca e deixou em cima do fogão para esfriar, e foi lavar a roupa enquanto o arroz e o feijão cozinhavam. Ela, então, comentou com a vizinha:

- Olha, eu não lhe disse que esse negócio de euó é invenção, é ilusão? Eu fiz a moqueca, limpei o peixe, temperei... tá é cheirando. Você tá vendo o cheiro?

A vizinha disse:

- Tô. Tá é me cativando. Eu acho que eu vou comer com você.

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 isso para 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. 93-94).

Ao atualizar essa e outras histórias presentes no inconsciente coletivo, Yemonjá projeta-se diante de um público leitor/ouvinte revestida da autoridade de quem conta. Como narradora, explora não apenas os universos criativo e ficcional, mas acrescenta pitadas da realidade a qual está exposta, fato que possibilita a criação de diversos mundos e situações dentro da temática da religiosidade iorubana.

No caso das histórias de Mãe Beata de Yemonjá, as duas narrativas compartilham da mesma origem descrita por Cascudo (1984), entretanto há uma transposição de elementos do teocentrismo para os correspondentes de religiões

¹⁶ Conforme o *Dicionário Unesp do Português Contemporâneo* (2011, p. 1161): “antipatia; inimizade; pendência; briga; aversão; horror”.

afrocêntricas, comprovado pelo vocabulário e pela presença da cosmogonia iorubana. A nomação do peixe aramaçá sofre variações lexicais entre as histórias (Aramaça, Aramaçam, Aramaçá, na sequência descrita), mas outros componentes vão além: Nossa Senhora, do conto de Cascudo (1984), torna-se Iemanjá no primeiro relato de Mãe Beata, e Yemanjá, no segundo. A diferença de grafia lexical talvez tenha ocorrido em razão da mudança de editora, pois o primeiro conto, de Mãe Beata, foi publicado pela Editora Terceira Margem e a segunda versão, pela Editora Pallas. Entretanto, as duas grafias podem ser verificadas em outros textos anteriores a esses.

Além disso, a versão de Yemonjá adota novas palavras de etimologia africana como *quizila*, *euó* e *orixá*. Observamos que na terceira versão há algumas inovações no conteúdo da trama. A narradora não apenas conta a lenda do peixe aramaçá com a boca torta e sua briga com Nossa Senhora ou Yemanjá, mas inclui novas personagens ao enredo, como uma espécie de continuação da sua primeira versão. Surge uma mulher, filha de Yemanjá, segundo a cosmogonia candomblecista, e que, portanto, não pode comer o aramaçá em razão da aversão que sua divindade regente tem ao alimento; o marido, que pescou o peixe mesmo sabendo que sua esposa tinha restrições religiosas com essa comida; e, por último, a presença da vizinha, que testemunha a vingança de Yemanjá contra sua filha que desobedecera às imposições, zombando da lenda que ajuda a sustentar os fundamentos do preceito.

O conto ainda traz uma lição ao final, na tentativa de moralizar e catequizar os fiéis que não respeitam integralmente os preceitos da crença iorubana. Com isso, lembramos que nas culturas de matriz africana as narrativas eram de cunho didático-moralizante e de natureza exemplar. Os contos africanos visavam transmitir conhecimento, impor a disciplina e manter a ordem no interior do grupo, além de deixar bem definidos os papéis a serem desempenhados por cada membro da comunidade, pontuando as hierarquias locais.

Como já mencionado, as manifestações orais que hoje conhecemos são tributárias da memória afiada de portugueses, africanos e indígenas, culturas tradicionais cuja admiração e reverência eram voltadas aos homens que sabiam falar, entoar e cantar. A oralidade do negro rendeu à linguagem brasileira um vocabulário variado com ritmo e pronúncia bem característicos, certa malemolência e cadência linguística oriundas das danças e cantos africanos. No decorrer da

prática narrativa estavam associadas não apenas o processo lúdico de narrar, mas também a transmissão de preceitos morais, éticos e religiosos.

Zumthor (2015), em seu artigo “A escrita e a voz (de uma literatura popular brasileira)”, traduzido por Idelette Muzart, faz uma clara alusão à tradição oral africana como forte colaboradora na formação cultural brasileira. Segundo o autor, no mosaico de costumes que aqui se construiu,

Um único fato permanece indubitável: a existência de tradições orais entre os colonos portugueses que, nos séculos XVI e XVII, povoaram o litoral do Brasil, tanto quanto entre os negros que foram trazidos da África. Seria inverossímil que, entre essas tradições, não tivessem sido mantidas algumas formas poéticas oriundas do velho folclore europeu, quiçá africano, senão da prática letrada (ZUMTHOR, 2015, s. p.).

A legitimação da cultura negra, contribuinte de elementos formadores de valores morais, intelectuais e da psique nacional parte de um processo de retomada da identidade local, bem como de reconhecimento do negro no país. Uma vez que a participação do negro na constituição literária e cultural brasileira é difícil de ser demarcada, as histórias orais vagaram no inconsciente coletivo e constituíram uma função literária em si e por si. Sobre o predomínio negro nas histórias populares, Cascudo atribui o fato à “solidariedade do narrador, seu interesse supremo no enredo, a gesticulação insuperada e a mobilidade fisionômica, encarnando, personalizando os sucessivos personagens, gente e bicho [...]” (CASCUDO, 1984, p. 162).

Em razão das grandes transformações políticas, econômicas e sociais após 13 de maio de 1888, com o fim do Império e o surgimento das políticas higienistas e de embranquecimento do século XX, houve grande cerceamento dos afrodescendentes. Como boa parte da população negra que coabitava as grandes fazendas e depois os morros era analfabeta e com baixa instrução política, a contação de histórias tornou-se também uma forma de sobrevivência cultural. Era a maneira que os negros encontravam de entender todas as mudanças pelas quais passava o Brasil. As manifestações orais representavam, em muitos momentos, uma ferramenta inteligente para manter em circulação a voz do negro brasileiro.

O aparato discursivo e simbólico representado pela oralidade afro-brasileira coloca em evidência o inconsciente coletivo ligado aos valores afro-matriciais e à ancestralidade. As histórias recriadas em coletânea por Mãe Beata acionam a

percepção do leitor para a realidade sociocultural dos afrodescendentes e promovem, com maior ênfase, a religiosidade e os costumes dos candomblecistas. Além disso, os textos contemplam questões étnico-raciais, apresentando conteúdos recheados de ironia e crítica moral.

Em face das circunstâncias pelas quais foram criados, e em razão do contexto em que circulam, tanto no terreiro quanto no âmbito da indústria editorial, os contos afro-brasileiros debatem arquétipos e preconceitos há muito arraigados no inconsciente coletivo. O discurso de outros autores negros entra em cena para desconstruir estereótipos associados não apenas ao seu fenótipo ou à religiosidade iorubana. Antes, pressupomos que contribuam para a construção do ser negro no mundo contemporâneo sem, contudo, abrir mão da matriz ancestral.

O mecanismo discursivo que serve de suporte aos enredos auxilia na recuperação da mística, da identidade, do simbólico e desempenham ainda uma função pedagogizante. Em linhas gerais, imprime noções básicas dos valores antes pertencentes a tribos milenares da África ocidental. Baseados na fala de Yemonjá, entendemos que a matéria-prima dos narradores afro-brasileiros torna-se paradigmática, à medida que reproduz arquétipos consolidados no inconsciente coletivo, conforme aponta Meletínski (2015).

Geralmente, a narrativa de autores afro-brasileiros é atemporal e denunciadora. A arquitetura do discurso poético-oral afro-brasileiro, em geral, aborda o sujeito negro com a naturalidade e a sacralidade que a mística requer. Yemonjá, por seu turno, concebe uma obra de expressão pessoal, composta por elementos da mitologia afro e pelo lirismo de vozes adormecidas, dispostas a despertar sentimentos e emoções no receptor, justamente por reviver mitos antigos. No que diz respeito ao aspecto mitológico da narrativa, Martín-Barbero argumenta que, ao atender às expectativas do interlocutor, a mitologia apazigua interrogações e vazios não preenchidos de uma demanda coletiva, de maneira que “nem o racionalismo na ordem dos saberes nem o progresso na dos haveres têm conseguido extirpar ou satisfazer” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 91).

Assim, é ponto pacífico que os porões dos navios, as senzalas ou mesmo as cozinhas das casas-grandes testemunharam, no que lhes concerne, grandes histórias, contadas oralmente e repassadas por gerações pouco ou nada alfabetizadas. Sujeitos capazes de criar, imaginar e eternizar sua cultura matricial que, então, se remodelava no Brasil pós-diáspora, à guisa de uma nova tradição

híbrida: a afro-brasileira, uma admirável vertente da produção literária brasileira contemporânea.

Ao concordarmos que a oralidade pode ser considerada o cerne da cultura e da narrativa afro-brasileiros, alimentamos o ideário nacional de que, sem a fala, a espinha dorsal de muitas comunidades não se manteria rígida até o século XXI, pois concorre com recursos de grande apelo sensorial e midiático, como a indústria editorial e as mídias televisiva e virtual. Entretanto, há ainda uma faísca acesa de tradição oral no seio de grupos mais enraizados, alimentada pela sabedoria ancestral.

Dessa maneira, sabemos que a diáspora sofrida pelo povo negro em muito contribuiu para a formação literária nacional, uma vez que trouxe consigo práticas milenares de contação de histórias e de manutenção cultural. É importante pontuar as alterações na cultura oral africana, pois isso pode explicar muito do que é praticado no Brasil de hoje em termos de narrativas orais. Tanto as tradições como as práticas culturais comuns às nacionalidades iorubanas, ao se fundirem aos costumes europeus e indígenas aqui no Brasil, ganharam novas dimensões e significados. A rigor dos processos de assimilação promovidos pela diáspora, a transformação cultural dos africanos que vieram para o Brasil é chamada por Angel Rama de “transculturação”. O autor explica que toda transformação cultural

necessariamente envolve também a perda ou a erradicação de uma cultura anterior, o que podemos dizer uma desculturação parcial, e também significa a criação conseguinte de novos fenômenos culturais que poderia ser chamado de neo-culturação (RAMA, 2004, p. 33, tradução nossa).¹⁷

Naturalmente identificável em quase todas as sociedades que passaram por fenômenos de trânsito e mistura entre culturas, Ana Beatriz Gonçalves expõe a situação do negro fora do país de origem e afirma que “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). Não se pode mensurar, no entanto, quanto ou como os cidadãos comuns concebem essa

¹⁷ [...] implica tambien necesariamente la perdida 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* (RAMA, 2004, p. 33).

condição de sujeitos diaspóricos e miscigenados, o que se pode deduzir é que a hibridação entre culturas é condição efetiva para a convivência social.

Em termos de oralidade, os africanos são mestres em moldar a cultura pela palavra. Exemplos de sabedoria, aqueles sujeitos que descendem de uma linhagem negra acabam reproduzindo, mesmo que inconsciente ou aleatoriamente, parte de uma tradição milenar. A respeito da energia da voz nas sociedades africanas, Hampâté Bâ acentua que

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).

Seria simplista demais reduzir a capacidade de comunicação oral apenas a uma faculdade biológico-funcional do indivíduo, uma vez que, revestido dessa capacidade fisiológica, o ser humano construiu sociedades inteiras dotadas de cultura, história, sistemas de produção e subsistência, como é o caso das culturas da idade antiga e parte da Idade Média, antes do aparecimento do manuscrito e da escrita impressa.

Para efeitos de um estudo sistemático, nesta tese priorizamos uma nacionalidade africana que sobrevive no Brasil contemporâneo, sem deixarmos de lembrar as muitas vertentes aqui aportadas. Como recorte temático, priorizamos a influência da poética oral na cultura keto-nagô, especificamente a de origem iorubá ou ketu¹⁸, do qual faz parte a escritora de *Caroço de dendê* e *Histórias que a minha avó contava*. Os exemplares de narrativas orais afro-brasileiras que aqui vamos tentar elucidar têm características estruturais dos contos clássicos, mas se sustentam por um léxico e estilo pertencentes à mística negra.

O culto aos deuses e entidades da natureza é um dos motes discursivos que permeiam as narrativas orais afro-brasileiras sedimentadas no imaginário coletivo.

¹⁸ Os povos de etnia iorubá, ou nagôs, são originários de países como Nigéria, Benim ou, ainda, do Togo e foram instalados no Brasil, em maior escala, em regiões como Salvador e Recôncavo Baiano. Justifica-se este recorte pelo fato de Mãe Beata de Yemonjá ser descendente de iorubanos, de uma aldeia nigeriana, o que explicaria o mote discursivo por ela escolhido para modelar sua narrativa.

Os animais representam arquétipos muito recorrentes nas histórias, pois são exemplo de astúcia e esperteza, além de representarem o realismo animista herdado das tradições ancestrais.

Na sequência, a mitologia iorubana devota à figura do planeta Terra o ícone matricial, responsável por toda a criação dos seres vivos, devendo, portanto, ser venerada em sua essência. Materializa seus deuses e ídolos em totens representados por entes do mundo anímico. Alves disserta sobre a crença 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 (ALVES, 2012, p. 15).

Capitaneados pela sedução que a palavra falada exerce na composição das histórias de origem popular, reforçamos o fato de que a narrativa oral produzida por Mãe Beata de Yemonjá nada mais é que um simulacro da vida vivida no cotidiano dos terreiros. Por meio da interação e criação de seus contos, lendas, fábulas e histórias que replicam o imaginário popular e do povo de santo, Yemonjá encarrega-se de manter acesa a chama da tradição de seus ancestrais, guardiões do saber. O mote narrativo varia em cada enredo e conta com uma diversidade de personagens reais e etéreos, como animais sagazes, tartarugas, coelhos, pássaros e macacos, que ganham atributos de seres humanos inescrupulosos ou com moral duvidosa.

A quintessência, isto é, a parte mais pura, ilustre e fluida do discurso oral materializado em escrita fica por conta do sagrado iorubano e da energia dinâmica que é movida pela voz em circulação. Nos relatos também aparecem situações de transfigurações, referindo-se às divindades e suas possibilidades de se metamorfosear em humanos.

Todo o contexto de recriação proposto pelo projeto narrativo de Yemonjá, seja em meio oral, seja escrito, traz em seu bojo uma carga de verossimilhança, uma vez que seu acervo literário se baseia em experiências particulares de “ausculta” narrativa. Em sua poética oral encerram-se mistérios de vozes múltiplas que constituíram sua jornada. De maneira simbiótica, a autora se traveste de oralidade e também de escrita, inserida que está no contexto hodierno. Suas obras condicionam-se como simulacro das narrativas de uma vida inteira, quiçá de civilizações inteiras, propostas na aglutinação de suas obras literárias.

A crença é substancialmente importante na divulgação da cultura oral afro-brasileira até os dias atuais. Além da nação iorubana e sua influente oralidade matricial que se faz presente nas casas religiosas Brasil adentro, Câmara Cascudo lembra que

As religiões negras, bantus e sudanesas, com sua riqueza coral e solista, seus “pontos”, suas “linhas”, seus cantos propiciatórios e votivos, transmitiram-se oralmente, pelo ensino auditivo, pela orelha, pelos babalaôs, babalorixás e pais de terreiro, machos e fêmeas de respeitosa ciência velha na Bahia e Rio de Janeiro, como no catimbó nordestino e pajelança amazônica, na cultura secreta e verbal dos “mestres” (CASCUDO, 1984, p. 155).

Com base nessa premissa, imaginamos a existência de uma função poética resistente nas vozes de terreiro. Na função poética, a criação de histórias orais insere a noção de identidade e pertencimento ao grupo com o qual convive, no caso de Yemonjá, sua família de santo. Em termos de critérios estéticos, nas narrativas orais afro-brasileiras a beleza se revela por meio 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” (ALVES, 2012, p. 17).

Refletir a estética da poética afro-brasileira por meio das narrativas orais significa escavar reverências à cultura nagocêntrica, que tem na voz uma práxis movente e viva. Dona de um repertório dinâmico, a oralidade afro-brasileira tem a capacidade de se reinventar, ao mesmo tempo que não abre mão de sua tradição. Os narradores da voz se preocupam em manter a originalidade de seus discursos, alimentando-os com uma estética criativa intencional e consciente que os afasta do perfil daqueles simples reprodutores de histórias antigas, e os lança à patente de guardiões da memória e do saber ancestral.

Remontada por vozes secundárias ao discurso oficial, a voz do narrador encontra-se, no tempo do ato discursivo, com ensinamentos transmitidos por seus ancestrais e que foram se sedimentando no inconsciente coletivo ao longo dos séculos. Reforçando a noção de enraizamento e pertencimento a determinado grupo, Eduardo de Assis Duarte salienta que há “discursos que elevam os vínculos étnicos e culturais com a matriz africana. Revelam a herança cultural” (DUARTE, 2011, p. 33) e o modo de vida dos afro-brasileiros.

Ainda sobre as “atribuições” do narrador, o pesquisador Frederico Fernandes observa que

O narrador, ao atualizar o arquétipo, desempenha uma 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 lhe contam; e 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. 34).

Utilizando modelos presentes nas culturas oral e popular afro-brasileira, Mãe Beata de Yemonjá lança mão de uma voz que salta diretamente da linha sucessória da oralidade africana, época em que os *griots* exerciam, com muita propriedade, seu papel de detentores do saber, experientes na arte de contar histórias e perpetuar a tradição. Nas atuais histórias orais contadas por afro-brasileiros, persiste uma herança dos ancestrais contadores de histórias, conforme aponta Laura Padilha (2007), uma voz “griotizada”, ou seja, uma voz que se vale de técnicas de rememoração e de construção discursiva próprias dos modelos cultivados nas narrativas da cultura iorubana.

Salta aos olhos a importância que a palavra tem para aquelas sociedades cujo tema fundador está pautado na religiosidade, nas quais a fala conduz o sagrado. Nestas, a oralidade religa o indivíduo ao cosmos e, portanto, é parte indispensável nos ritos e comemorações sagradas. Em diálogo com Sérgio Paulo Adolfo (2003, p. 74), concordamos com o fato que o verbo representa o *ethos* de toda uma comunidade narrativa descendente de africanos cativos. Alicerce do sagrado e do profano, a voz tem na anamnese seu maior veículo condutor, capaz de conferir legitimidade aos mais velhos de cada comunidade e ao discurso proferido por eles, além de trazer identidade ao grupo.

1.4 POÉTICA ORAL NOS ESCRITOS DE MÃE BEATA DE YEMONJÁ

O ato narrativo nos escritos de Mãe Beata de Yemonjá é nitidamente de matriz afrodescendente. Tanto suas duas obras publicadas, *Caroço de Dendê* e *Histórias que a minha avó contava*, tem feição iorubana como seu *ethos* discursivo fundado no cotidiano corroboram esta afirmativa. Além dos contos publicados, a prática diária da autora afunila para um contexto de contação de histórias voltadas para a comunidade com a qual convive e para os demais filhos de santo ou negros que se identifiquem com o discurso da autora.

Partindo dessa premissa, identificamos na leitura das histórias de Mãe Beata contos de extensão instrutiva, de feição moral e caráter fabular. A autora alude aos grandes mitos fundadores e “a-históricos” de origem do mundo, de criação do panteão mítico dos povos iorubás, das histórias contadas por *griots*, *akpalôs* e *arokins*. Faz clara reverência às divindades da religião que se moldou no Brasil sob a batuta dos escravos, com anuência da cultura indígena e sob o rigoroso olhar da casa-grande.

A escrita tatuada pela voz de Mãe Beata revela crenças e valores cingidos em um sujeito híbrido da voz e da letra, da tradição e da contemporaneidade. Representa a fusão do poeta romântico e tradicional com o contador clássico e oral da Grécia antiga. O arquétipo de poetisa, inventora de histórias, desconstrói estereótipos ao recuperar o sentido da poesia oral e mitológica, mas representativa; fusão do real e do imaginado, longe da redução folclórica a que muitos a significam, uma vez que, conforme Carneiro (1937, p. 158), “folclore é um teatro de *totens* e de *tabus*, na maioria decaídos, meras tradições que renascem e morrem na inconsciência dos criadores e propagadores de peças populares”.

A reconstituição da mitologia afrocêntrica faz parte de um projeto de revitalização do passado e valorização das identidades em convergência na contemporaneidade. Nas narrativas produzidas por Mãe Beata e, posteriormente, “tratadas” editorialmente, identificamos macrocategorias discursivas que se dividem entre histórias de vida, de cunho mítico-religioso, e outras de caráter fabular e anímico, normalmente acompanhadas pela moral da história a expor valores sociais. Embora a intenção não seja a de colocar os contos em caixinhas teóricas ou uma segmentação simplista, haja vista a amplitude da literatura na relação com o interlocutor, elencar as principais categorias presentes nas coletâneas significa afirmar que os contos apresentam macrotemas ou um assunto mais evidente em cada história.

Diante disso, trazemos a lume alguns mitos e lendas flagrantes no imaginário candomblecista e que se materializam nos livros de Yemonjá. Como pontuamos anteriormente a respeito da presença de animais na tradição oral afro-brasileira, citamos este conto, que alegoriza a esperteza do cágado:

O cágado enganador

O Cágado sempre teve mania de malandro. De certa feita, ele arquitetou um plano. Vendo que a floresta estava muito calma ele disse:

- Eu vou fazer um rebuliço, e vou deixar todo mundo de orelha em pé e assustado. Vou dizer que está aparecendo por aqui egun, espírito de morto, e que eu já vi várias vezes.

Como existia por ali um pé de ajobi com um buraco feito pelos roedores, ele passou a ficar ali dentro, e todos que passavam ouviam uma voz fanhosa a dizer:

- Emiku, emilopa! Eu sou a morte, eu mato!

As pessoas saíam correndo amedrontadas e se trancavam em casa. Depois de uma certa hora o povoado ficava deserto. Até que isso chegou ao ouvido de Ossâim. Ele era o responsável por todo aquele lugar, e as pessoas procuravam por suas mezinhas para todos os problemas que tinham. Ossâim pensou e disse:

- Isso não está certo, pois Iku¹⁹ não ia se dar ao trabalho de ficar escondido em uma árvore para assombrar ninguém. Existe alguma coisa errada!

Ossâim ficou calado, fingiu que não ligou, e disse para as pessoas:

- Sabe o que é? Os tempos mudaram, até Iku está vindo brincar com vocês.

No outro dia ele foi na casa de Ajapá, o cágado e disse:

- Você sabe de uma coisa, Ajapá? Com este problema de assombração, eu consultei um oluô²⁰, e ele me disse que Iku está aborrecido com todos desta floresta. É por isso que ele está assim.

O Ajapá, quando ouviu estas palavras de Ossâim, ficou muito feliz e até sorriu.

Há! Já vi que está todo mundo com medo, ninguém sai mais de casa, pensou Ajapá.

Depois de falar com o cágado, Ossâim foi para casa, se vestiu todo de folha, e se escondeu atrás do pé de ajobi. Então veio o cágado, pé ante pé, entrou no buraco da árvore e ficou lá dentro quieto. Ossâim, então, fez um laço e colocou na boca do buraco. Quando o cágado colocou a cabeça de fora e começou a gritar: "Emiku, emilopá!", Ossâim puxou o laço, apertou o pescoço dele, e puxou o malandro para fora. Então, chegou toda a aldeia, meteu o cacete nele, e o arrebitou em vários pedaços. Assim, todos ficaram sabendo que era Ajapá quem infernizava a aldeia (YEMONJÁ, 2008, p. 87-88).

Na história do cágado, sobressai-se a imagem de um animal astuto e ardiloso. Segundo a mitologia iorubana, sua mente capciosa é capaz das maiores maquinações, sem pensar em quem pode afetar com suas mentiras e fofocas. Assim, a personagem central da diegese se mete em uma trama de intrigas por puro prazer e satisfação em mentir, mas ao final é descoberto pelo chefe espiritual do grupo que, desconfiado das trapaças do cágado, apronta uma armadilha para desmascará-lo. Com isso, sua imagem fica desmoralizada mais uma vez frente à

¹⁹ Figura da morte, segundo glossário de *Caroço de dendê*, 2008.

²⁰ *Oluô*, na mitologia iorubana, significa olhador, adivinho, dono do segredo de Ifá, deus dos oráculos, conforme glossário do livro *Caroço de dendê* (2008).

comunidade local, reforçando sua fama de encenqueiro, além de estabelecer uma moral ao conto, à maneira das fábulas.

A contadora de histórias reflete, no ato narrativo, as reminiscências do passado histórico e social vivenciado pelos ancestrais negros. Imprime em seu discurso a métrica cultural e mitológica que auxiliou na formação da cosmogonia afrodescendente, esta bem diferente da religiosidade praticada em países da África, cujos símbolos, apesar de fortes semelhanças, são empregados de maneira diferente da brasileira.

1.5 POLIFONIA, CARNAVALIZAÇÃO E DIALOGISMO: CATEGORIAS BAKHTINIANAS NA NARRATIVA ORAL AFRO-BRASILEIRA²¹

A voz dos contadores de histórias confere à cultura oral a transcendência da vida por meio da palavra, laço que mantém a tradição e os costumes de um povo cuja identidade se encontra em constante reconstrução. O diálogo representa vivências ao mesmo tempo em que inscreve as pessoas no mundo das coisas e das ideias. Assim, nas comunidades orais, existir/ser significa comunicar-se pela palavra. Sabemos que, em uma mesma comunidade narrativa, as histórias são formadas por uma miscelânea de acontecimentos e ensinamentos variados, propiciados pela experiência de todos os membros constituintes daquele espaço, com pensamentos e vozes diferenciadas que se articulam na constituição de suas memórias.

Partindo dessa premissa e ancorados nos conceitos bakhtiniano de polifonia, carnavalização e dialogismo, pretendemos analisar neste subcapítulo as histórias contadas por Mãe Beata de Yemonjá, à luz dos preceitos acima elencados. Característica fundamental das narrativas orais, a multiplicidade de vozes e consciências diversas é fator marcante na formação dos diálogos usados na contação de histórias. Em boa parte das histórias, a interlocução coloca em evidência a presença de vozes ancestrais, antepassadas, que ajudam a compor o mote do diálogo narrado.

Apoiando-se no conceito bakhtiniano de polifonia, essa prerrogativa se torna evidente nos permitindo identificar nas narrativas orais uma diversidade de vozes e

²¹ O presente tópico é baseado no trabalho “O discurso polifônico e a carnavalização de Bakhtin na narrativa oral afro-brasileira”, apresentado como comunicação oral por ocasião do V Colóquio de Pós-Graduação em Letras da Unesp/Assis e publicado nos Anais do evento no ano de 2015.

consciências independentes e plenivalentes, ou seja, o autor emprega, por meio da voz do narrador, vozes diferentes, porém plenas de valor e significado, igualando-se a outras vozes do discurso, de maneira que se equiparam na transmissão de conhecimento.

É fator desencadeante desse conceito a prerrogativa defendida por Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2008), obra que versa sobre a multiplicidade de vozes e consciências independentes e vozes completas de valor e de igualdade com as demais vozes do discurso. Isso nos leva a pensar no fenômeno polifônico presente nas histórias da tradição oral.

Para Bakhtin, nas narrativas orais as personagens são estruturadas muito mais como sujeito e menos como objeto do discurso. No caso dos contadores orais que escrevem seus próprios contos, a personagem desponta como uma voz que se estrutura em pé de igualdade com a voz autoral. Conforme a observação bakhtiniana, “a voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor” (BAKHTIN, 2008, p. 3). Não está subordinada, não é objeto, e sim como se soasse ao lado da voz do autor. Isso ocorre uma vez que as personagens das histórias orais desempenham uma função prática, exemplo a ser ou não seguido pela comunidade de recepção. Os valores as acompanham na forma de adjetivos que as caracterizam e determinam seu papel na narrativa, como nas histórias “A mulher que sabia demais”, “O pescador teimoso”, “O cágado enganador”, entre muitas outras que integram o repertório de Yemonjá (2008).

De acordo com Vera Lúcia Pires e Fátima Andréia Tamanini-Adames (2010), as consciências do autor e das personagens não estão acabadas, são infinitas e inconclusas. As vozes surgem de maneira pareadas no texto, seja na voz do narrador, seja na fala das personagens, ideia que se ajusta ao pressuposto de Bakhtin sobre a polifonia no romance de Dostoiévski.

A voz do narrador não coloca as outras sob seu comando, mas requisita a voz do leitor para o diálogo e para entrar no entrevero dos vários planos ideológicos que são chamados para o romance, que é comparado a uma arena, com todos os pontos de vista em disputa e em igualdade de condição (PIRES; TAMANINI-ADAMES, 2010, p. 69).

Em paralelo, nas comunidades orais, a palavra é o instrumento que carrega o sopro da vida. O verbo é pleno de sentido e confere ao diálogo a força que agrega, ensina e fortalece o sujeito. Por meio do discurso, que representa o indivíduo, é que

se mantém viva e acesa a chama da tradição, dos costumes e das crenças. Sem o diálogo que baseia as histórias narradas, uma comunidade oral perderia sua tradição e, conseqüentemente, seu sentido.

Amálgama de referências culturais e históricas, a voz polifônica remete o ouvinte ou o leitor ao universo vivido pelo autor em momentos diferenciados. A narração no universo de vozes equipolentes constrói sujeitos com plenos direitos e não como mero objeto discursivo. As personagens se representam na narração e expõe a própria visão de mundo.

De acordo com a cosmovisão bakhtiniana, a personalidade de cada personagem é única, o que reflete na independência interior de cada um. Ao representar o homem interior, as narrativas orais criam um diálogo dinâmico entre as personagens, o que, no caso das histórias de vertente candomblecista, se dá não apenas com os indivíduos, mas com a personificação de animais e elementos da natureza em seres humanos, dotados de consciência e desejos, como ocorre em *Caroço de dendê*. Essa representação é típica das narrativas fabulativas ocidentais, porém emprega muito do panteão mítico iorubano.

Na sua essência, as narrativas orais afro-brasileiras simulam o transcendente e o etéreo, os sentimentos que coexistem na psique humana, que, por sua vez, se representa na e pela linguagem. As vozes que se desenvolvem ao longo dos enredos refletem os pontos de vista dos sujeitos independentes que compõem a interlocução. As diferentes nuances do pensamento humano implicam em diálogos heterogêneos e promovem aquilo que Bakhtin (2008) chama de relações dialógicas.

Em *Caroço de dendê*, a polifonia e o dialogismo são traços recorrentes em algumas passagens, como no conto “Mais uma história de Xangô e o quiabo”:

Existe uma qualidade de Xangô, chamada Baru, que não pode comer quiabo. Ele era muito brigão. Só vivia em atrito com os outros. Ele é que era o valente. Quem resolvia tudo era ele. Xangô Baru era muito destemido, mas quando ele comia quiabo, *que ele gostava muito, lhe dava muita lombeira*²². Dormia o tempo todo! E por isso perdeu muitas contendidas, pois quando ele acordava seus adversários já tinham voltado da guerra. Ele ficava indignado. Então resolveu consultar um oluô, que lhe disse:

- Se é assim, deixa de comer quiabo.
- Eu deixar de comer o que eu mais gosto? – respondeu Xangô Baru.
- Então fique por sua conta. Não me incomode mais! Será que sua gula vai vencê-lo? – perguntou o oluô.

²² Substantivo feminino do jargão popular. “Pouca disposição para a atividade, preguiça” (AULETE, 2011, p. 866).

Xangô Baru foi para casa e pensou:

- Eu não vou me deixar vencer pela boca. Vou voltar lá e perguntar a ele o que eu faço, pois o quiabo é meu prato predileto.

E saiu no caminho da casa de oluô, que já sabia que ele voltaria. Lá chegando, disse:

- Aqui estou. *Me diz* o que eu vou comer no lugar do quiabo.

- Aqui neste mocó tem o que você tem que comer. São estas folhas. Você temperando como quiabo, mata sua fome – lhe mostrou o oluô.

- Folha?! – perguntou Xangô Baru.

- Sim – respondeu o oluô. – tem duas qualidades, uma se chama oyó e a outra, xanã. São tão boas e gostosas quanto o quiabo.

Xangô Baru foi para casa e preparou o refogado, e fez um angu de farinha e comeu. Gostou tanto, e se sentiu tão bem e tão fortalecido, e não teve mais aquele sono profundo. Aliás, ele se sentiu bem mais jovem e com mais força. E não ficou com a lombeira que o quiabo lhe dava. *Aí ele disse:*

- A partir de hoje eu não como mais quiabo.

Daí a sua quizila com o mesmo. É como eu disse no começo: “Todo caso é um caso.” Esse caso me foi contado pelas minhas mais velhas; assim, agora, quem quiser dar quiabo a Baru, que dê! (YEMONJÁ, 2008, p. 107-108, grifos meus).

Nesse enredo, o uso de jargões, expressões e o emprego de coloquialismos do português popular remete o leitor ao fabulário afrotricial, sugerindo a oralidade imanente ao discurso. A autora expõe seu raciocínio particular e criativo em consonância com um sistema homogêneo de ideias que está presente no imaginário do povo de santo, especialmente os ketu-nagôs. Seu discurso interior articula-se por meio de citações, ou seja, de palavras dos outros, dos seus ancestrais. O ato narrativo conjuga e extrapola os pensamentos de diferentes “eus”, conscientes de si e de sua atuação no mundo que encontram na linguagem uma representação de sua existência. Conforme aponta Fiorin (2006, p. 58 apud PIRES; TAMANINI-ADAMES, 2010, p. 70), “o mundo interior é a dialogização da heterogeneidade de vozes sociais”, então os sujeitos constroem enunciados ideológicos que funcionam como uma resposta ativa às vozes interiorizadas.

O discurso se constitui, então, como linguagem e ideologia. Pelas mãos do autor, diferentes personas expõem seus pontos de vista e se comunicam com o leitor por meio da trama narrativa, em um entremeado de vozes múltiplas e equipolentes. A diversidade de personagens e enredos de uma coleção de histórias descentraliza o foco no narrador, na medida em que interage com vozes plurais e diversificadas. O dialogismo propõe a interação verbal do enunciador e do enunciatário, além da intertextualidade presente no cerne do texto.

Para Bakhtin, o interesse pela personagem no processo de narrar se dá “enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesmo, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante” (BAKHTIN, 2008, p. 39). Ao explorar um campo diversificado de personagens entrementes os relatos que compõem a obra, o autor revela traços importantes das múltiplas consciências equipolentes que formam a narrativa. Todavia, a voz única de cada personagem precisa ser representada no texto evitando ser confundida com a voz do autor, assim como faz Yemonjá, ao dar espaço para múltiplas personagens coexistirem em suas histórias.

Claramente, tanto a narradora quanto as personagens criadas por Yemonjá são instituições ideológicas. Em suas narrativas, conforme defende Bakhtin, a autoconsciência e a ideologia são produtos de representação, com ideias que conversam entre si enquanto expressão de consciências múltiplas. Promove uma relação essencialmente dialógica entre as vozes, na medida em que ausculta os diálogos de terceiros e os recria em imagens vivas por meio da palavra.

Como um “corpo sistêmico”, formado por vários membros narrativos, a obra é a representante maior entre as ideologias e os princípios representativos do autor, do narrador e das personagens, que sempre estão em construção, não são fechadas ou acabadas, como apontado anteriormente. Segundo Bakhtin (2008), o discurso bivocalizado, no qual as ideias do autor são realizadas por meio das palavras das personagens, promove o enfoque dialógico da obra, possível a qualquer enunciado, desde que ouçamos nele a voz do outro e a fusão de vozes do autor, do narrador, do herói e das demais personagens.

No caso da narrativa afro-brasileira, o enredo ou a forma de relatos tradicionais acabam conservando ou ressignificando costumes dos mais antigos possíveis. O Brasil, país com um grande percentual de analfabetos, onde a educação era restrita aos mais abastados até pouco tempo atrás, por muitos anos estruturou sua cultura e identidade sob as bases da palavra falada. As histórias contadas pelos mais velhos sempre retrataram o aspecto da vida nas comunidades mais simples e afastadas dos grandes centros urbanos.

Nesse sentido, o ato de contar histórias e transmiti-las entre gerações tem importante papel no desenvolvimento da cultura nacional. A construção do brasileiro deve e muito ao imaginário e ao perdulário das vozes ancestrais. São histórias com forte apelo poético no âmbito da criação literária e que carregam um importante

símbolo da experiência narrativa defendida por Bakhtin: o fenômeno da carnavalização na literatura, que provém das festas de carnaval do baixo medievo. Segundo Bakhtin (2008), a literatura carnalizada está ligada ou sofreu a influência de diferentes modalidades do folclore carnavalesco medieval.

Tal processo de carnavalização diz respeito não apenas ao escárnio propositalmente provocado na sociedade, mas sugere situações em que o riso propõe um desafio ao mundo oficial e às regras preestabelecidas, de forma que provoca reflexão acerca dos princípios impostos pela moral, pelo poder ou mesmo pela religião oficialmente aceita.

No ideário europeu, carnaval faz parte de uma grandiosa cosmovisão popular dos séculos passados. Segundo Bakhtin, o ideário carnalizado “liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem [...] com o seu contentamento das mudanças e sua alegre relatividade” (BAKHTIN, 2008, p. 138), opondo-se ao tom sério e cerimonioso das regras vigentes. Para ele, carnaval “não é um fenômeno literário, é uma forma de espetáculo de caráter ritual e varia conforme a época, povos e festejos” (BAKHTIN, 2008, p. 105). No contexto rabelaisiano, o riso assume posição estética e uma forte influência na literatura. Há uma transposição desses costumes para a linguagem simbólica das festas populares e que embala os enredos das narrativas tradicionais europeias, o que resulta no conceito de carnavalização de alguns itens presentes na literatura universal.

A visão carnavalesca bakhtiniana revela um “mundo às avessas”, um mundo onde tudo que é controverso e socialmente escamoteado se revela por meio das dualidades: morte e vida, sublime e grotesco, sagrado e profano. A imagem e a palavra criam especial afinidade com a realidade circundante e revelam a vida em seu limiar, na fronteira com o contrário, previamente estabelecido e aceito.

No que tange à utopia carnavalesca, no carnaval não há proibições e os homens são postos em igualdade. Os discursos contemplam as ambiguidades por meio da profanação e da transgressão dos costumes e promovem paródias dos textos sagrados e costumes cristãos. O riso e a ação de destronamento e das trocas de trajes impõem ambivalência ao cotidiano popular. Há uma inversão da ordem habitual quando as regras sociais e as proibições são suspensas.

Para além do tom moralizante das histórias afro-brasileiras, há uma espécie de literatura paralela – em alguns casos, até mesmo paródica – da literatura canônica de inspiração medieval e europeia, para influência da cultura e tradição de

origem africana. A inversão de papéis, crenças e atitudes na literatura carnalizada oferecia ao leitor a dualidade na percepção das coisas ao redor, uma visão do mundo paralela à realidade oficial, uma espécie de segunda via não oficial, alheia à realidade da igreja ou do Estado feudal, como reforça Bakhtin (1987).

Transpondo essa realidade para o contexto brasileiro, é possível visualizar alguns resquícios da cultura carnalizada que foram transmitidos para as narrativas orais e populares de mote afro-brasileiro. A experiência estética carnalizada revivida pela oralidade afro-brasileira se sustenta sobre três pilares: a narrativa como um jogo lúdico, como simbologia e como sacralidade. O traço lúdico-festivo que compõe a identidade cultural, fruto da mistura da ancestralidade negra e da tradição luso-europeia com a versão carnalizada que herdamos, rompe com linguagens estéticas pré-estipuladas ou canonizadas. O princípio da festa e da alegria rompe com a centralidade dos papéis distribuídos socialmente. Assim, o fenômeno de carnalização na literatura surge como práxis e auxilia na composição da identidade cultural brasileira. Retomando os pressupostos de Miranda, temos que,

Na festa brasileira, são várias as ocorrências do “mundo ao revés”: troca-se o dia pela noite, a vida do bairro pelo centro da cidade, o território do trabalho e da fadiga dá lugar para o território da dança e do prazer. Trocam-se os papéis sexuais e sociais – homens machistas vestem-se de mulher, adultos usam fraldas e chupetas, cantam “mamãe eu quero mamar”; homens graves fantasiam-se de malandro; negros e brancos fantasiam-se de índios; pobres vestem-se de aristocratas; pessoas da classe média vestem-se de “sujos”; animados foliões cobrem-se com mortalhas (MIRANDA, 1997, p. 134).

Para além da visão carnalizada do “mundo às avessas”, em que os costumes mais aceitos são transgredidos ou postos em xeque, há uma recriação das personagens míticas da cultura candomblecista, humanizadas e transformadas em *leitmotiv* pelos contadores nos relatos afro-brasileiros. A simbologia e a sacralidade estão presentes na mistura de crenças e no emprego da religiosidade candomblecista com forte influência do cristianismo, que acaba por ocupar um lugar de relevo nas histórias.

A cosmogonia africana é fartamente representada na trama narrativa de Yemonjá. O enredo dos contos revelam ritos de passagem ou ritos festivos que exacerbam a carnalização literária, a ambivalência representada pela sacralidade iorubana *versus* a cristã e o dialogismo entre ambas as crenças. O conto descrito a

seguir, intitulado “O samba na casa de Exu”, revela um pouco do espaço mítico carnavalizado e polifônico explorado pela contação de histórias de Yemonjá (2008, p. 28, grifos nossos):

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 mandava*, não podia ouvir um barulho da viola “tim...tim...tim...”, e do pandeiro “batakum... batakum... batakum...”. 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 Paixão*. *Antigamente, esse era um dia de grande respeito*. Ela ficou de dentro para 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*.

Ela foi se deitar contrariada e começou a ouvir o som da viola e do pandeiro. Ela se levantou, pé ante pé, e saiu, pensando: “Está vendo, tem sempre um que não acredita nessas coisas”. Ela entrou em beco e saiu de beco, e chegou ao fim de uma rua, numa casa aberta, *onde o samba estava comendo*. Ela entrou.

- Agô? Licença? – pediu ela.

- Agô yá! – responderam todos.

No canto, tinha um *rapazola de chapéu panamá, roupa de linho bem engomada, que a espiava muito*. Ela entrou na roda e sambou, dizendo:

- Você aí, o que está esperando? Não samba? Estou esperando você dar umbigada. Embora a casa não seja sua, venha sambar comigo.

Ele respondeu:

- *E quem lhe disse que a casa não é minha? Você não disse que hoje você sambava nem que fosse com Exu?*

Ele começou a sambar e deu um estouro bem no meio do samba e sumiu. A mulher caiu ali mesmo, desmaiada. De manhã o marido não achou a mulher na cama e saiu à sua procura. Ele achou a mulher *caída numa encruzilhada* falando bobagens. Ela nunca mais ficou perfeita nem pôde mais sambar.

Nesse conto, o leitor tem sua atenção chamada para os recursos do coloquialismo, do sentido conotativo e do uso da linguagem popular, que remete à prosaica dos contos orais. Trechos como /*Pegava uma garrafa de cachaça e mandava*/; /*não é você que vai fazer eu deixar meu samba com Deus e o Diabo*/; /*Que troço besta acreditar em dia santificado*/ ou /*onde o samba estava comendo*/ exploram a linguagem informal do cotidiano, com inversões sintáticas e uso de figuras de estilo, de forma que haja mais fluidez no discurso, algo mais próximo do

universo da cultura oral do que da linguagem padrão que se espera em uma obra escrita.

Em “O samba na casa de Exu”, Yemonjá utiliza-se igualmente de recursos estilísticos, como a onomatopeia para expressar o som dos instrumentos de samba: barulho da viola /“tim...tim...tim...”, e do pandeiro “batakum... batakum... batakum...”. Outro trecho referente ao uso de figura de linguagem está expresso em /onde o samba estava comendo/, referendando a prosopopeia no enredo, em que o samba, ritmo musical brasileiro, é personificado, ganha atividade e emoção, a ponto de ser ilustrado como um ser humano comendo, mas que na verdade significa que a festa de samba estava muito animada.

A autora retoma o fenômeno de carnavalização na literatura ao apresentar Exu, divindade iorubana, como a figura demoníaca que surge no contexto da festa santa católica, precedente à Páscoa cristã. No conto, a figura do deus das encruzilhadas simboliza a dualidade entre sagrado e profano, sublime e grotesco, bem e mal, noção típica da representação sígnica do “mundo às avessas”, da inversão de papéis socialmente instituídos e da dualidade proposta por Bakhtin (2008).

A sacralidade cristã herdada do período medieval aparece aqui em oposição à crença candomblecista, julgada pelo olhar eurocêntrico como pagã e sendo, por isso, considerada como crença do diabo, como tudo que fugia à racionalidade cristã. Nesse sentido, a descrição de Exu está em consonância com o imaginário europeu sobre essa divindade iorubana. Algumas características de Exu, como a traquinagem, a malandragem e a realização de feitos impossíveis, logo permitiram que o colonizador, católico, enxergasse em Exu a figura do demônio presente nos relatos eclesiásticos e na iconografia medieval. Reginaldo Prandi acentua a origem dessa alegoria quando afirma que “Na época dos primeiros contatos de missionários cristãos com os iorubás na África, Exu foi grosseiramente identificado pelos europeus como o diabo e ele carrega esse fardo até os dias de hoje” (PRANDI, 2001, p. 21).

No Brasil, as lendas e credences em torno de Lúcifer chegaram com as caravelas, nos moldes com que se apresentavam na cultura ibérica, especificamente em Portugal, conforme destaca Câmara Cascudo (2012). Aqui a figura demoníaca foi se moldando e transpondo suas características de acordo com o imaginário de outras etnias, de forma que, mesmo assim, sempre era vencida por orações

poderosíssimas, exorcismos, rezas e mezinhas de religiosos e também de cantadores espertos do sertão. Assumiu, então, características físicas que foram universalizadas pelo cristianismo: “O diabo negro, magro, chifrudo, com rabo, é ainda o tipo tradicional. [...] Foge naturalmente dos cruzeiros, sinal da cruz, água benta, preferindo conversar à meia noite nas encruzilhadas, com seus devotos” (CASCUDO, 2012, p. 264). E talvez venha destas características a aproximação com o deus iorubano, também negro, magro e que administra as encruzilhadas.

Na acepção de Mário Souto Maior (1975), o diabo aparece praticamente como aquele descrito por Cascudo. O autor o define como uma entidade de fama e respeito, mitificado na figura de animais ou pessoas e personagem central em lendas e histórias ao redor do mundo.

[...] Cada um respeitava e temia o diabo conforme o uso de sua província. No entanto, era generalizada a crendice de que se alguém pronunciasse o nome do Diabo ele poderia aparecer e fazer das suas. E para que tal não acontecesse, os portugueses começaram a inventar apelidos do Diabo que constituíram uma maneira de lográ-lo. [...] Os apelativos do Diabo chegaram ao Nordeste na bagagem sócio-religiosa do colonizador. A fim de evitar que os homens pecassem tanto, especialmente contra a carne, quando a luxúria dominou as primeiras décadas da colonização, os missionários usavam na catequese, o Diabo como arma poderosíssima. Pintavam seu retrato empregando as cores mais fortes para que o impacto fosse ainda maior. Assim, *o Diabo era preto, usava chifres, tinha o nariz adunco por onde expelia fogo e fumaça, os pés eram de pato, a cauda terminava como se fosse uma seta, parecia um morcego, sua presença era sentida por causa do cheiro de enxofre que exalava e só andava com um espeto na mão* (SOUTO MAIOR, 1975, p. 16-17, grifos nossos).

Essa descrição do diabo ainda subsiste no imaginário popular, especialmente no cristão. O inconsciente coletivo, marcadamente influenciado pelas culturas europeia e cristã, tem uma imagem preconcebida dessa entidade religiosa como a representação do mal e a imagem de coisas ruins e negativas.

Em razão da política expansionista e de dominação de países europeus em continentes pouco explorados, como a África, houve também uma cruel dominação religiosa, em que o cristianismo era imposto para suplantar a fé do explorado. Assim também ocorreu com as crenças da costa ocidental africana, que teve suas entidades demonizadas sob pena de os colonizadores não conseguirem impor a cultura romana aos nativos. Na religiosidade afro-brasileira, a adaptação da figura mitificada como maligna ou diabólica foi sincretizada na entidade Exu. Geralmente, a

divindade é materializada pelo cristianismo como uma figura animalesca, dotada de chifres, rabo, patas e cara de animal, lembrado pela cor preta e vermelha, com odores fétidos.

Embora pelas vistas da literatura oral o diabo seja inevitavelmente a personagem lograda e vencida ao final da história, nos contos de Yemonjá isso nem sempre acontece. No caso do conto ilustrado logo acima, Exu (que é a própria personificação do demônio no caso da transposição do cristianismo para as religiões de matriz africana), acaba não sendo enganado, mas vingando-se da personagem que gostava muito de sambar e havia sido proibida por seu marido a sair de casa na sexta-feira da Paixão (crença esta associada à sacralidade católica). Ao desafiar o esposo, a mulher lança-se de ressentimentos e desafia a entidade a sambar com ela em um dia considerado santo e importante para os católicos: “Hoje eu sambo nem que seja com *Exu*! *Que troço besta acreditar em dia santificado*” (YEMONJÁ, 2008, p. 28, grifos nossos).

A divindade que, segundo a crença iorubana, é muito astuta e não admite ser provocada, logo se disfarça e finge ser um rapaz bonito na roda de samba: “No canto, tinha um *rapazola de chapéu panamá, roupa de linho bem engomada, que a espiava muito*” (YEMONJÁ, 2008, p. 28, grifos nossos). Exu, então, lança uma provocação à mulher ao convidá-la para entrar na roda e dançar, e assim ele a surpreende com a revelação de sua verdadeira identidade: “*E quem lhe disse que a casa não é minha? Você não disse que hoje você sambava nem que fosse com Exu?*” (YEMONJÁ, 2008, p. 28, grifos nossos), justificando o sumiço e a posterior loucura da mulher. Notem que esse desfecho é altamente moralizante, do ponto de vista da crença iorubana. Visa, de forma clara, ensinar aos praticantes que sua divindade não deve ser provocada, sob pena de o desafiante sofrer algum castigo severo, como expressão do poder que ele representa na cosmogonia nagocêntrica.

As histórias contadas por Mãe Beata representam diversos elementos que compõem a narrativa oral afro-brasileira contemporânea, sendo os festejos, as comemorações e o panteão mítico negro, por ela abordados, um dos pilares que sustentam sua prosa poética. As festas elencadas nas histórias, para além de uma visão sacralizada, são ainda resquícios de uma tradição do fenômeno da carnavalização da Idade Média europeia, proposto pela fortuna crítica bakhtiniana, sob o ideário do “mundo às avessas”.

Pelo exposto, podemos observar que as coletâneas de contos orais criados por Mãe Beata de Yemonjá representam uma multiplicidade de vozes que se completam no jogo semiótico. A autora cria discursos permeados pela polifonia, com a sobreposição de personagens. Além disso, no momento do ato criativo, a autora expõe parte da ideologia carnavalizada e da subversão da ordem das coisas postas. Sua obra também apresenta uma dialogia constante entre personagens, mundo real e sobrenatural, oralidade e escrita, antigo e moderno.

2 ARQUITETURA LITERÁRIA: FUNÇÕES DO AUTOR, PÚBLICO E OBRA NA TRADIÇÃO ORAL

Os livros entregavam-me vozes como se fossem
sombras em pleno deserto.

Mia Couto, A confissão da Leoa.

A conexão entre autor, público e obra indica pontos de intersecções nas produções literárias e nos ajuda a entender os processos de construção, circulação e recepção do texto oral, especialmente quando proposto em meio escrito. A literatura, como um sistema signífico, estético e independente, aponta para o fato de que o texto faz parte de uma realidade autônoma do pensamento diretamente ligada às outras duas pontas do triângulo: escritor e leitor. Assim, os três elementos que compõem a tríade estabelecem uma relação de dependência e em constante construção de sentido.

Na perspectiva de Antonio Candido (2006), a arte baseia-se fundamentalmente na circularidade inerente à relação autor, público e obra. Perceber como a sociedade lida com esses itens formadores da estética literária é de capital relevância no cenário artístico brasileiro. O crítico sublinha ainda que “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 [...]” (CANDIDO, 2006, p. 47).

Norteados por essa premissa, buscamos apreender e delinear qual o papel da autoria no que diz respeito à figura do contador/escritor. Nesta tese, a autoria é representada pela figura de Mãe Beata de Yemonjá, artista da voz e da memória e

que, no decurso da vida, tornou-se também escritora. Decifrar os meandros que fizeram da contadora de histórias uma escritora em potencial incide principalmente à luz do método recepcional, preconizado por Hans Robert Jauss (1994).

Sob esse prisma ressaltamos que, no caso das manifestações poético-orais tradicionais, temos a figura do narrador-autor que evoca a literatura do povo, produzida pela coletividade, no agrupamento e no silenciamento de diversas vozes no tempo-espaço. Francisco C. A. Marques, em seu livro *Um pau com formiga ou o mundo às avessas* (2014), comenta, a partir da observação de Tavares Junior que, nas produções tipicamente orais,

O autor já não será o emissor, possuidor de uma biografia, de uma psicologia, de uma ideologia, da qual a obra seria a expressão. Ele passa a ser apenas o espaço de uma conexão de “textos”, que entram na produção daquele de que se escreve em função e em oposição a tantos outros (TAVARES JUNIOR, 1980, p. 11-12 apud MARQUES, 2014, p. 73).

No caso do narrador tradicional, sua função é a de emprestar a voz para atribuir significado à cultura local, por meio das histórias de sua tribo ou povoado. Benjamin disserta sobre o arquétipo do narrador clássico e afirma que a sabedoria ancestral é uma das principais características daquele que sabe contar. Vale lembrar que a narrativa oral normalmente vem acompanhada de caracteres utilitários e pragmáticos, com tom de aconselhamento para quem conta e de aprendizado para quem a ouve. Dessa forma, “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).

Já 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 por meio das histórias reunidas em sua coletânea. A sabedoria ancestral é algo que já fora apontado por Benjamin como uma das características dos verdadeiros narradores. Assim como Yemonjá, o narrador de Benjamin retira das próprias experiências aquilo que narra e também usa as experiências de terceiros para incorporar às suas histórias.

Nos moldes do narrador benjaminiano, Yemonjá é a artesã que borda suas histórias em um tecido que não é apenas seu, mas pertence a toda uma comunidade narrativa, e onde cada integrante, ao aventurar-se na contação de histórias, pode inserir seu retalho, de maneira que a colcha de histórias sempre

esteja em expansão. Para Benjamin (1994), há dois tipos de narradores anônimos: o camponês, guardião da memória coletiva, aquele que nunca saiu de sua terra, conhece todas as experiências e histórias locais e, por isso, pode contá-la com propriedade; e o segundo, marinheiro viajante, que, por conhecer muitos lugares, tem muito a contar sobre as experiências de outros povos.

Do postulado de Benjamin (1994) para o autor contemporâneo há uma considerável distância. O teórico defende o desaparecimento do narrador tradicional em detrimento da cultura contemporânea e das práticas tecnológicas surgidas desde a invenção da imprensa. Entretanto, em muitos narradores tradicionais que coabitam na modernidade, nota-se ainda um apego às raízes de seu grupo de origem. Yemonjá reforça esse arquétipo, pois mistura a sabedoria ancestral e a contação de histórias à moda tradicional com a escrita de contos de ficção.

Como autora, Mãe Beata configura em sua prosa ficcional um exercício contrário aos contos clássicos, do ponto de vista europeu. Tomando de empréstimo as palavras do pesquisador Flávio Garcia, apoiamos o raciocínio de que

o autor exercitava, em sua prosa de ficção “as condições de modelização do real em literaturas que se encontra[va]m nas margens dos espaços culturalmente hegemônicos” (FONSECA, 2002, p.14), configurando, dessa maneira, uma via discursiva contra-hegemônica frente aos modelos do cânone europeu, do qual se valia para o combater à sua margem (GARCIA, 2016, p. 152).

A escritora rompe com conceitos preestabelecidos, insere-se como uma contadora-autora, muito embora a noção de autor como “criador” de uma obra literária nos moldes como conhecemos hoje tenha começado a ganhar força no século XIX, com a era industrial, quando os textos escritos passaram a ser produzidos em escala comercial, para atender a uma demanda cada vez mais crescente da burguesia ascendente. A respeito dos narradores orais, Benjamin (1994) os identifica pela sabedoria e praticidade com que aconselham e reproduzem os valores morais da comunidade a qual pertencem. Assim, Yemonjá lança mão de uma sabedoria ancestral ao narrar, fato este que lhe confere legitimidade e autoridade no decorrer da construção discursiva.

Diante do exposto, percebemos que a função da obra procedente de costumes orais e circunscrita a um meio diferente do original, ao circular pelos balcões de livrarias, bibliotecas, universidades, espaços antes ocupados majoritariamente por livros do cânone ocidental, é justamente o de uma estética

inovadora.

De pronto, precisamos compreender os impactos causados por uma publicação escrita oriunda de histórias tradicionalmente orais. Geralmente, referem-se à psicologia coletiva e indicam costumes e crenças até então considerados “menores” por serem parte de uma cultura popular e iletrada. Interessa-nos saber se o livro rubrica ou não a tradição oral afro-brasileira como parte formadora da cultura nacional. Tal validação implica não apenas no reconhecimento artístico de uma “nova categoria” literária, a de uma poética oral afro-brasileira, mas nos leva a refletir sobre a chancela que reconhece autores/contadores como sujeitos sociais, bem como valida a cultura popular, até então inferiorizada, como tradição complementar à identidade vernácula.

Na tentativa de preencher os espaços deixados pela circularidade entre autor, obra e público, tomamos de empréstimo a teoria proposta por Hans Robert Jauss acerca da “estética da recepção”. Entendemos que o método recepcional trata basicamente da criação, pelo leitor, de sentidos diversos no texto e de como as identidades são construídas por influência da literatura. Pelo método recepcional, o leitor é considerado um agente ativo na produção do conhecimento pela leitura. No entendimento de Jauss (1994), o receptor é um coprodutor dos significados imanentes ao discurso. Para o pesquisador, a tríade autor, público e obra funciona em sintonia, pois indica “um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (JAUSS, 1994, p. 25).

Ora, se a literatura como fenômeno, no conceito de Jauss (1994), acontece segundo o horizonte de expectativas dos leitores, autores e seus críticos ao experimentar a obra, então o juízo de valor sobre a obra de arte, ainda que subjetivo, pode ser atribuído pelo leitor de acordo com a quebra ou concordância da expectativa projetada pelo autor, assumindo uma receptividade positiva ou negativa do leitor frente à obra, como afirma o próprio Jauss (1994, p. 32):

Se, inversamente, trata-se de avaliar o caráter artístico de uma obra pela distância estética que a opõe à expectativa de seu público inicial, segue-se daí que tal distância – experimentada de início com prazer ou estranhamento, na qualidade de uma nova forma de percepção – poderá desaparecer para leitores posteriores, quando a negatividade original da obra houver se transformado em obviedade

e, daí em diante, adentrado ela própria, na qualidade de uma expectativa familiar, o horizonte da experiência estética futura.

Outra ideia defendida pelo crítico alemão (JAUSS, 1994) é a de que somado à interpretação do leitor real temos a atuação do leitor implícito, que, carregado de subjetividades, memórias, sentimentos e vivências particulares, pode expandir a interpretação textual. A autora deixa rastros no decorrer do texto que auxiliarão o interlocutor a preencher possíveis lacunas no processo de leitura, promovendo a quebra ou a ampliação das expectativas prévias do leitor no processo de significação do discurso.

Encontramos aqui duas situações distintas, haja vista a diferenciação de público que pode entrar em contato com as coletâneas de Mãe Beata. Para o leitor iniciado e, portanto, conhecedor dos costumes e das práticas ritualísticas constantes nas histórias, possivelmente haverá uma sensação de conforto, auxiliada pelo narrador, que opera nos três níveis narrativos (heterodiegético, homodiegético e autodiegético) e pela temática familiar, segundo revela Eliane Ferreira (2009). Isso significa que o conhecimento promovido pela obra não é emancipatório, uma vez que o texto não consegue oferecer “ao leitor novos padrões ou possibilidades de suplantar a norma vigente” (FERREIRA, 2009, p. 32), apenas o enquadra em uma realidade familiar, tornando-se essencialmente um discurso monológico na interação narrador/leitor.

Por outro lado, entendemos que, ao mergulhar na leitura da obra, o leitor, especialmente aquele não iniciado na religiosidade iorubana, deve realizar exercícios de dedução e inferência dos elementos apresentados. Por meio de uma síntese de informações, o leitor projeta em seu imaginário informações que não estão explícitas no texto. Nesse ponto, temos na figura do narrador um auxiliar categórico para a interpretação final do texto, que de posse de um discurso polifônico, apresenta ao interlocutor vozes independentes e polivalentes de sentido. Tal movimento leva à comunicabilidade entre discurso e público, provocando estranhamento, na medida em que rompe ou amplia o horizonte de expectativas do leitor que extrapola sua zona de conforto.

Porém, em se tratando do universo de contos escritos para abarcar um público multifacetado, ou seja, tanto aquelas pessoas inseridas nas práticas religiosas afrocêntricas quanto para fidelizar novos leitores que não conhecem a temática iorubana, diferentes atividades intelectuais podem ser propiciadas ao leitor

por intermédio da figura do narrador. Ao despontar como um narrador polifônico que ora coloca-se como observador, ora como personagem, Yemonjá demonstra sua onisciência participativa nas histórias. A intromissão do narrador que, em alguns contos, interpreta, comenta e julga as atitudes e pensamentos das personagens pode levar o leitor, inserido na mítica afro ancestral, a uma sensação de conforto ou mesmo de consolo, o que implicaria em uma leitura que não provoca o rompimento do horizonte de expectativas, apenas a sedimentação dos processos cognitivos já familiares, uma espécie de analgesia diante dos fatos lidos. Assim confirma a tese de Eliane Ferreira (2009, p. 31-32):

[...] o prazer obtido [...] era proveniente da sensação de conforto, provocada pelo discurso de um narrador que interpretava e comentava todas as ações das personagens ao mesmo tempo em que as julgava, e de consolo, porque graças a esse narrador, as personagens tornavam-se compreensíveis.

Nesse caso, ao corroborar o conhecimento prévio do leitor, a obra não se efetiva como emancipatória, justamente pela incapacidade em proporcionar “ao leitor novos padrões ou possibilidades de suplantar a norma vigente” (FERREIRA, 2009, p. 32), apenas de harmonizar o conteúdo do discurso ao sistema previamente estabelecido. Ao leitor já familiarizado com a temática explorada por Yemonjá, resta a apreciação cômoda e lenitiva das histórias.

Baseados em prerrogativas dessa natureza, entendemos que, no caso dos contos escritos por Mãe Beata, há dois processos possíveis de leitura: aquele realizado pelo leitor prototípico, que participa do universo temático dos contos e a ele se coaduna. Esse público ciente da temática enquadra-se na proposta discursiva previamente pensada pelo autor. Além dele, há um segundo processo de leitura, formulado pelo leitor leigo, que evocará a quebra de expectativas e experiências prévias. Nesse duplo emaranhado de enunciatário, podemos afirmar que há o emprego da fantasia para o leitor leigo e da religiosidade para o iniciado.

O rompimento, a ampliação ou a sedimentação do horizonte de expectativas é o termômetro para balizar o valor estético da obra, ou seja, sua grandeza artística está vinculada à adequação ou à quebra das expectativas do interlocutor. Sobre tais expectativas, Jauss enfatiza que “[...] há um saber prévio, ele próprio um momento dessa experiência, com base no qual o novo de que tomamos conhecimento faz-se

experenciável, ou seja, legível, por assim dizer, num contexto experienciável” (JAUSS, 1994, p. 28).

Ora, se partimos do pressuposto que o sujeito em contato com a obra é um indivíduo real e dono de uma bagagem internalizada e subjetiva, entendemos então que o horizonte de expectativa é motivado individualmente, levando o interlocutor a novos contatos e experiências. A expectativa rompida ou reafirmada pelo leitor depende ainda da distância estética a que este está da obra, como afirma Jauss (1994, p. 31):

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar o seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova – cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma mudança de horizontes –, tal distância estética deixa se objetivar historicamente no espectro das relações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia).

Entendemos que a teoria defendida por Jauss (1994) reflete sobre as maneiras como o leitor pode interpretar o discurso dentro de um contexto de produção e circulação da obra de arte literária. A compreensão do texto e as múltiplas reações que podem ser provocadas no leitor dão conta daquilo que o autor germânico nomeia como “horizonte de expectativas”, ou aquilo que o leitor compreende como o futuro esperado em relação à obra que lê. Reconhecemos, portanto, o horizonte de expectativas como uma via de mão dupla. Aqui o leitor pode indicar aquilo que espera em relação à leitura de uma obra, como também seu autor pode projetar uma expectativa em relação à maneira como o consumidor aceitará o texto. O interlocutor pode seguir o conhecimento que tem internalizado, sua bagagem cultural ou aquilo que Umberto Eco (1986, p. 37) chama de “enciclopédia” do leitor, baseado em movimentos cooperativos que partem da ação interpretativa do destinatário da mensagem.

Logo, cremos que a obra literária proveniente da tradição oral pode, por meio de uma configuração diferente da comum, quebrar paradigmas estéticos e, conseqüentemente, refazer as esperanças do leitor frente a novos modelos de produção textual. As inovações de obras com o perfil de *Caroço de dendê* ou

Histórias que a minha avó contava podem ser de várias ordens, a começar pelo rompimento de expectativas com relação à forma discursiva, à temática afrocêntrica, aos costumes ou à religiosidade, que entram em confronto com horizontes de expectativas acostumados às obras canônicas. É dessa maneira que a poética oral afro-brasileira pode dissolver perspectivas estanques, suscitar novas perguntas e respostas ao leitor e apresentá-lo a outras culturas e realidades possíveis.

Como toda experiência autêntica e legítima, o ato de ler requer do leitor um conhecimento precedente, anterior ao momento da leitura, ou seja, consideramos que o público aplica às leituras de textos literários uma sabedoria nativa da vida e do mundo ao redor, fazendo com que as novas informações adquiridas possam, então, tornar-se reconhecidas. Ainda na esteira de Jauss, entendemos que a obra literária não é apenas uma “[...] novidade absoluta num espaço vazio, mas por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida” (JAUSS, 1994, p. 28). A compreensão do discurso inicia-se quando o leitor acessa suas lembranças de algo já lido e de situações vividas. Essa postura reminiscente é que conduz o leitor ao que esperar do livro e desperta nele as emoções iniciais.

Para definirmos o valor estético de uma obra, muito embora seja uma relação causal e subjetiva, variante de acordo com a sensibilidade e “bagagem” de cada leitor, é preciso adotar como critério inicial a forma pela qual essa obra atende, extrapola ou frustra as expectativas de seu leitor inicial. Delimitar os caracteres que imputam a uma obra um valor estético pode ser arriscado e nos levar a incorrer em um erro crasso de *ranking* artístico, uma vez que, como aponta Frederico Fernandes (2003, p. 15), “a função estética, qualquer que seja o texto poético no qual ela se manifesta, não prescinde de um posicionamento ideológico-discursivo”.

Em termos ainda mais subjetivos com relação à estética literária, Jauss preconiza que o leitor assume certa distância da obra. Esse espaço entre o horizonte de expectativas particular do leitor e a obra, as diferenças entre a experiência estética prévia “e a ‘mudança de horizonte’ exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária” (JAUSS, 1994, p. 31).

Importante para a efetivação do processo de recepção é entender o significado do texto literário não de maneira isolada, isto é, a obra pela obra, mas percebê-la em seus múltiplos aspectos de construção, seja pela realidade que cerca

o autor no momento da criação, seja pelo ambiente em que a obra circula depois de pronta. Retomando Stierle (2002), ressaltamos que todo texto simula muito além do que as letras ali representadas supunham dizer, pois interage com o contexto e a realidade de vida daquele que o lê.

O jogo semântico da obra pode transformar-se a cada leitura, dependendo do meio em que atua ou do modo como o texto é operado pelo seu leitor, o qual tem o poder de converter a representação mimética ou fictícia em uma reprodução realista ou minimamente verossímil. No caso de Yemonjá, os contos por ela reunidos em livro sinalizam para um contramovimento do leitor que manipula a obra. O ato mimético e alegórico executado pela autora nas entrelinhas do discurso pode até converter-se em ação performática por parte de quem lê a obra. Obviamente, tal fato não substitui a performance original da narrativa oral, como exposto no capítulo primeiro, no entanto possibilita que o texto escrito possa também ser movente a cada leitura e em diferentes contextos de atualização.

Presente nas manifestações populares, a poética oral é uma das muitas maneiras de representar a cultura afro-brasileira por meio da representação mimética do autor. A reprodução da realidade ocorre por intermédio de uma interpretação dialética variável, de maneira que o meio social poderá atuar na obra, bem como, em dado momento, a obra exercerá sua influência sobre o meio.

Como já dito alhures, sabemos que as narrativas criadas por Mãe Beata de Yemonjá são baseadas em mitos fundadores pertencentes às três principais etnias que ajudaram a formar o Brasil: o europeu, o negro e o índio. Em razão disso, as alegorias mitológicas pertencem a uma ficção pública, presente no imaginário coletivo, não pertencente apenas ao inconsciente de determinado autor. Isso indica que, como patrimônio ficcional público, as histórias podem atender, romper ou até mesmo ampliar o horizonte de expectativas do interlocutor, assim como motivar e plasmar as expectativas de uma cultura popular coletiva. Ressaltamos que, em termos de letramento literário, a maior contribuição de uma obra na formação do leitor é expandir seu horizonte de expectativas.

2.1 INVENTAR, IMAGINAR, ESCREVER: O AUTOR COMO ARTICULADOR DAS FUNÇÕES CRIATIVAS

Pensar o autor e seus processos de criação nos leva a refletir sobre a

origem e a evolução desse sujeito. Historicamente, o artista ou poeta traduzia as emoções do povo, perpetuava os mitos e as tradições populares por meio da voz. Era o responsável por divulgar epopeias, histórias e acontecimentos durante as recitações em praça pública. Com o passar do tempo, e principalmente após a era industrial, a noção primária de artista cede lugar a de autor-criador. Edgar Morin (1997) postula que após a industrialização das manufaturas e a evolução da tipografia e das técnicas de impressão, o autor e sua obra passaram a mediar a mercantilização dos produtos. Por conseguinte, os livros passaram a integrar uma cadeia de produção em massa.

O “criador”, isto é, o autor, criador da substância e da forma de sua obra, emergiu tardiamente na história da cultura: é o artista do século XIX. Ele se afirma precisamente no momento em que começa a era industrial. Tende a se desagregar com a introdução das técnicas industriais na cultura. A criação tende a se tornar produção (MORIN, 1997, p. 29).

Neste estudo lidamos com dois arquétipos representativos de autoria. Há em análise o perfil híbrido, representado por Mãe Beata, do artista-intérprete do coletivo, concebido à luz das teorias sobre tradição oral, mas também encontramos na figura de Yemonjá o arquétipo do narrador-escritor, aos moldes da noção de autoria preementes no universo literário clássico. Do ponto de vista de Paul Zumthor (1997), diferenciar autor e intérprete é basilar para entendermos as manifestações orais e populares, uma vez que é através do intérprete que sentimos a voz e o gesto da performance artística. Há, por parte do grande público, uma confusão entre os dois representantes, uma vez que “a lembrança e o título de uma canção se prendem ao nome de um dos seus cantores que a propagam, a ponto de parecer como coisa sua” (ZUMTHOR, 1997, p. 225).

No mesmo diapasão, Doralice Xavier Alcoforado (1986), explica a importância do narrador na construção do texto narrativo oral, bem como as influências por ele exercidas quando da passagem para a escrita. Consoante às palavras da estudiosa sobre o papel do narrador, “os gêneros narrativos orais encerram uma mistura do épico com o dramático. O narrador do conto popular, por exemplo, superpõe em uma só pessoa as funções do narrador, de ator e de criador” (ALCOFORADO, 1986, p. 88).

De toda forma, pensar o autor em sua completude significa concebê-lo ancorado nos outros dois eixos – público e obra – que os mantêm em órbita.

Entretanto, é preciso dissecar a figura autoral e entender os processos de formação do intérprete-criador da arte literária em sua completude. Como linha essencial para a realização completa da obra, o autor efetiva-se no jogo semiótico como aquele que sabe e vê mais do que todas as personagens, processo que Bakhtin (2007) nomeará de exotopia do autor, isto é, a visão que o próprio autor tem do outro a partir do lugar que ele ocupa.

Representado pela metáfora daquele que escreve e publica, o autor está inserido não apenas no texto como também no extratexto. Além de ser uma pessoa real, com papéis sociais definidos, o autor também se inscreve como inventor de um discurso, aquele que, dentro da obra, tudo sabe e tudo vê. Ele é a onipresença criadora, pois, de acordo com a concepção bakhtiniana, “o autor não só conhece e enxerga tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas [...]” (BAKHTIN, 2007, p. 10-11).

Por meio de um processo cultural constante, porém inacabado, o autor é a voz essencial, fonte e nascente da literatura que produz. Ele é o principal condutor das ideias e das formas que irá se consolidar na obra literária. Ao moldar uma personalidade na obra, o autor projeta, por meio de sua consciência, o raciocínio, os sentimentos e as características da personagem que se quer representar mimeticamente.

Imbuído de sentido estético, o autor inicia suas atividades de escrita com o propósito de moldar e dar acabamento aos sentimentos e à personalidade de cada personagem escolhida para integrar a obra. Dessa forma, sua participação na tríade aqui em debate é de caráter essencial e indissociável dos demais eixos de representação. No papel de inventor das personagens, Bakhtin descreve o autor como dotado de lírica imaginativa, pois “cria a forma espacial da personagem e de seu mundo com material verbal: por via estética assimila e justifica de dentro o vazio de sentido e de fora a riqueza factual cognitiva dessa imagem dando-lhe significação artística” (BAKHTIN, 2007, p. 87).

Entendemos que a criação de Yemonjá e outros tantos narradores orais está nitidamente atrelada ao popular. A preocupação com o atributo estético não está em primeiro plano na criação de seus relatos em prosa, mas figura como uma consequência vinculada à escrita destes contos. Para André Jolles (1976), o conto popular tem como escopo os costumes e crenças de grupos diversos em linguagem

verbal. As formas simples resumem-se por

[...] Formas que não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela “escrita”, talvez; que não se tornam verdadeiramente obras de arte, embora façam parte da arte; que não constituem poemas, embora sejam poesia; em suma, aquelas formas a que se dão comumente o nome de Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto ou chiste (JOLLES, 1976, p. 20).

Partindo dessa premissa, o crítico define o conto popular como uma forma simples de narratividade, pois “apresenta uma linguagem que permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante” (JOLLES, 1976, p. 195). Difere, portanto, das formas artísticas ou formas cultas, justamente definidas pela presença de um autor e suas características particulares que são mais acentuadas em cada obra. Nas formas artísticas, o poeta interfere na narrativa que deve ser inédita, dotadas de um esquema fixo, “que já não são o lugar onde algo se cristaliza e se cria na linguagem mas o lugar onde a coesão interna se realiza ao máximo numa atividade artística não repetível” (JOLLES, 1976, p.153).

Como guardião de uma memória cultural que transcende o tempo-espaço, Mãe Beata esboça um projeto literário que retrata a tradição oral afrodescendente. Suas poucas obras publicadas em associação com sua história de vida e práticas cotidianas mostram-se coerentes com esse projeto literário, em que a prioridade é retratar e recuperar a cultura negra ancestral, conferindo conhecimento, identidade, resgate e pertencimento aos afrodescendentes e mesmo ao público em geral.

Como não há destinatário específico para as coletâneas de Yemonjá, compreendemos que o mérito da escritora não está necessariamente vinculado a alta ou baixa vendagem de seus livros, mas talvez a uma possível “sobrevivência” no mercado editorial, pautada pela aceitação do conteúdo que a autora escrevia.

Segundo a concepção de autoria estabelecida pela cultura escrita moderna, autor é aquela pessoa que realmente escreveu o texto e, para tanto, só é preciso que o “dono” do discurso tome para si a responsabilidade em transmitir suas missivas e conceitos no círculo de leitores ou em determinada comunidade narrativa. Muito embora Mãe Beata de Yemonjá esteja inserida no círculo de contadores de histórias oriundos da tradição popular, cujo conceito de autoria é coletivo, a partir do momento em que suas histórias são impressas, ela se insere também como autora na acepção moderna do termo. À parte isso, os autores elaboram um jogo de

representações com o texto e o leitor.

O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente [...]. Assim, o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações (ISER, 2002, p. 107).

Ao propor-se escrever um texto, o autor se responsabiliza por recordar o vivido através da atividade mimética da obra, além de despertar emoções as mais diversas possíveis e alimentar o imaginário do público. O autor é dono da verdade que empresta ao texto como parte de sua visão de mundo e de suas vivências pessoais, inconsciente ou conscientemente afloradas para dar vida à obra. Assim, é possível conceder à figura autoral uma posição privilegiada, estabelecida culturalmente em razão dos fatos verossímeis empregados no discurso e do papel que o escritor terá diante da sociedade a partir da obra de arte criada por ele.

O escritor, como função social, depende intrinsecamente do público, desempenha atividades relativas a seu grupo profissional e adquire *status* em relação a outras posições sociais quando tem o trabalho reconhecido pela mídia. Eventualmente, pode atender às demandas do público leitor ou, ainda, extrapolar os limites das expectativas a seu redor. No entanto, “a matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público” (CANDIDO, 2006, p. 83).

Ora, se todo autor depende do público para interagir com a obra criadora, devemos lembrar que, no caso das narrativas orais e populares, a autoria configura-se primeiramente como anônima e coletiva, em contato com um público ouvinte. Ainda assim, mesmo nas histórias difundidas oralmente, a figura do contador de histórias prefigura-se como emissário/representante de um autor global: a tradição que o precedeu. Paul Zumtor refere-se ao caso como sendo:

As noções de autor, de propriedade literária, de autenticidade, de plágio, continuam desconhecidas ou muito vagas, para o público não letrado da literatura de cordel... porque na verdade tais noções resultam, não da simples existência da escritura, mas de sua

absoluta dominação sobre a própria economia do pensamento (ZUMTHOR, 2015, s. p.).

A partir do século XII, a civilização letrada atribuiu certa erudição àquele que sabia escrever e registrar as ideias em seus manuscritos. Alfabetização era sinônimo de *status* social e econômico. Com isso, criamos a falsa noção de que a literatura escrita seria o modelo ideal para uma sociedade educada e evoluída. Esquecemos, no entanto, de que as manifestações poético-orais, por mais anônimas que pudessem parecer, sempre tiveram um intérprete presente no momento das performances e apresentações. Tal indício caracteriza uma arte que, por mais que não soubesse sua origem, tinha no ato performático um representante para isentá-la do anonimato absoluto.

Nas sociedades tradicionais, não temos como precisar o autor de determinado fato narrativo, entretanto sabemos que em algum momento a história criada partiu de um narrador mestre, testemunha do fato narrado ou imaginado. Nesses casos, decifrar o autor ou a origem dos fatos importa menos que a verossimilhança contida nas histórias e a capacidade de despertar emoções que cada intérprete pode proporcionar ao auditório que o assiste, sendo o *performer* o artista imbuído de autoridade narrativa frente ao público, como acentua Zumthor (1997).

Para além das questões estéticas e linguísticas atribuídas à figura do autor, é relevante pensarmos nas instâncias que regulam a atividade autoral e auxiliam no estabelecimento do pacto de leitura. No conceito ocidental e moderno do termo, autoria remete à posse de direitos legalmente conquistados sobre a obra produzida. A partir do momento que o autor pode comercializar seu patrimônio cognitivo patentado em formato de livro, ele adquire não apenas a legalidade, mas, principalmente, segundo Lejeune (2008, p. 124), “o direito moral e intelectual, a propriedade literária (e os direitos financeiros a ela vinculados) e a assinatura que, simultaneamente, remete ao problema jurídico e faz parte de um dispositivo textual (capa, título, prefácio etc.)”.

Enquanto a discussão sobre intérprete e autor pode ser muito mais aprofundada até mesmo da perspectiva de outros teóricos, temos em pauta uma autoria mista, resultado do híbrido entre uma intérprete da performance oral e escritora de livros. Mãe Beata de Yemonjá representa o arquétipo ambíguo, do ser e do não ser. É escritora ao mesmo tempo em que é contadora de histórias. Portanto,

imaginamos inseri-la em uma categoria intermediária, contadora-autora, como destaca Sônia Queiroz (2004).

No caso de *Caroço de dendê* e *Histórias que a minha avó contava*, a autora narra causos antigos e reinventa as histórias de seus livros por intermédio da recriação dos fatos experienciados por ela ao longo de sua trajetória de vida. Yemonjá projeta-se à condição de escritora, ao passo que mantém a tradição oral em circulação, algumas vezes por via da palavra falada, das práticas religiosas, cumprindo, desse modo, a função de sacerdotisa e, em outros momentos, por meio da história escrita. Seu ofício é um constante (re)criar de fatos. Quanto às recriações, Sônia Queiroz nos lembra que elas

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).

Esse conceito liga-se perfeitamente àquilo que procuramos desvendar na pessoa de Yemonjá. Uma mulher que ouve e conta histórias, na mesma medida que tem a capacidade de escrevê-las e publicá-las em livro. Tal prática destoa, de certa forma, daquela cultivada pelos narradores orais seculares, que tinham na voz seu único instrumento capaz de transformar os fatos da vida em arte. Ao assumir suas vivências, experiências míticas e particulares, e imprimi-las no papel, Yemonjá reflete o desejo de muitos escritores negros: sair do anonimato, uma vez que publicar suas criações poderá sugerir “um ato de ascensão social e de integração à cultura dominante, mesmo se isso for feito no âmbito de luta militante destinada a suscitar uma consciência de classe” (LEJEUNE, 2008, p. 133). A promoção do nome e da persona do autor após a publicação de seus livros o levará a ultrapassar a invisibilidade social destinada a maioria dos contadores orais.

O narrador proposto por Mãe Beata ou por tantos outros contadores de histórias orais estabelece um poderoso vínculo com o ouvinte. Não nos esqueçamos de que, inseridos na cultura de base oral, o contador de histórias desempenhou também um dia o papel de ouvinte. Aspectos do cotidiano do povo de santo atualmente descrito pelo narrador, ele ouviu de seus anciãos no passado, fato este

que estabelece um cordão umbilical quase que inseparável entre essas duas “categorias” discursivas.

Mesmo que pouco alfabetizado e parcamente inserido no universo da escrita, como é o caso de Yemonjá, de certa maneira, o narrador-autor pressupõe aquilo que o leitor-ouvinte gostaria de ler sobre seu passado cultural, fatos que o levem a conhecer a práxis dos ancestrais, a entender seu presente e, muitas vezes, a formar a própria identidade.

Por esse ângulo, o conceito que adquire grande relevância em nossa crítica é o de leitor implícito e seu duplo, o leitor empírico. Os estudos de Iser marcam o leitor implícito como aquele que

encarna todas as predisposições necessárias para que a obra literária exerça seu efeito – predisposições fornecidas, não por uma realidade empírica exterior, mas pelo próprio texto. Consequentemente, as raízes do leitor implícito como conceito são implantadas firmemente na estrutura do texto; trata-se de uma construção e não é um absoluto identificável com nenhum leitor real (ISER, 1996, p. 36).

Dessa forma, o leitor implícito distingue-se do leitor empírico ou leitor real, pois nada mais é do que uma construção originada a partir das estruturas discursivas e do desempenho do leitor empírico na composição do sentido final do texto. Iser (1996) continua sua prerrogativa sobre o papel do leitor implícito como estrutura textual que imagina o receptor sem, contudo, defini-lo, pois o receptor é um elemento ativo no discurso que comanda uma rede de estruturas que pedem uma resposta do leitor, obrigando-o a captar o texto.

O leitor implícito, como estrutura do discurso, cogita seu receptor, de modo que a própria organização discursiva é que se torna responsável pela atualização dos significados do texto. Iser também discorre sobre possíveis espaços encontrados pelo leitor real no decorrer da escritura, chamados por ele de “vazios” ou “articulações do texto” e que são consentidos pelo autor. Tais vazios exigem maior agilidade do leitor real e contribuem para a interação de leitor e texto, uma vez que este desponta como um conjunto de combinações e onde “deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios no texto, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor” (ISER, 1996, p. 91).

O texto, seja ele oral ou escrito, já nasce como um complexo emaranhado de signos à espera do leitor para completar os espaços daquilo que não é claramente explicitado. Entretanto, todo texto é capaz de assinalar alguns caminhos de interpretação ao leitor real, com base naquilo que o discurso adverte implícita ou explicitamente. O efeito final que a obra incute no leitor é produto da bagagem cultural e de experiências internalizadas, de maneira que “os vazios dos textos ficcionais chocam com o pano de fundo da linguagem pragmática, contribuindo para a desautomatização das expectativas habituais do leitor” (FERREIRA, 2009, p. 80).

Por seu turno, a busca pela autolegitimação revela a autoridade que o narrador deseja imprimir por meio da voz e a imposição do discurso que a autora deseja referendar aos leitores. A linguagem ficcionalizada torna-se o condutor pelo qual os autores de contos de origem negra legitimam a identidade afro-brasileira, recorrendo ao passado como recurso linguístico e mnemônico para conceituar a cultura afrodescendente de hoje. A volta ao passado é uma maneira de se afirmar no presente, reviver o *ethos* local e projetá-lo para adiante da comunidade narrativa.

Ao colocar-se como narradora guardiã do saber iniciático, Mãe Beata projeta-se, ao mesmo tempo, no comando de sua comunidade discursiva. Ao voltar-se para si e suas memórias, é capaz de selecionar lembranças e vozes que a incitarão a recordações e normas coletivas que regem o comportamento social. O mítico e o mitológico, além do fator moralizante que cabe a uma chefe sacerdotal, encabeçam a capacidade criativa da autora.

A respeito da cultura escrita que se propõe a desenhar o universo das comunidades orais, Walter Ong sublinha a relação assimétrica entre ambas:

[...] a despeito dos mundos maravilhosos que a escrita abre, a palavra falada ainda subsiste e vive. Todos os textos escritos devem, de algum modo, estar direta e indiretamente relacionados ao mundo sonoro, habitat natural da linguagem, para comunicar seus significados. Ler um texto significa convertê-lo em som, em voz alta ou na imaginação, sílaba por sílaba na leitura lenta ou de modo superficial na leitura rápida, comum a culturas de alta tecnologia (ONG, 1998, p. 16).

Dentro dessa confluência simbiótica entre cultura oral e escrita, no que diz respeito à relação entre escritor e leitor, Umberto Eco (1986) chama a atenção para o autor que prevê seu leitor durante o ato criativo. A esse interlocutor projetado, o semiólogo francês dá o nome “leitor-modelo”, ou seja, aquele que “constitui um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser

satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (ECO, 1986, p. 45). E a esse leitor idealizado pelo autor devem-se, por meio de alguns índices referenciais, as funções de interpretar e atualizar o texto tanto quanto o próprio autor se esforçou para criá-lo. Espera-se, com isso, estabelecer relações colaborativas entre emissor e receptor da mensagem. Nas palavras de Eco (1986, p. 39-40),

o texto postula a cooperação do leitor como condição própria de atualização. [...] Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos dos outros – como, aliás, em qualquer estratégia. [...] Portanto, prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente “esperar” que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo.

Sob o aparato da semântica textual e interpretativa, Eco preconiza que o autor empírico acaba por lançar mão de estratégias discursivas que o façam entender que há também um autor-modelo por trás do enunciado, capaz de criar correlações semânticas em prol de seu destinatário. Em um processo de troca interpretativa, o autor imaginará que seu leitor-modelo poderá auxiliar na atualização do discurso da forma como o próprio enunciador previu.

No caso do texto oral em meio escrito, perde-se muito com a ausência da performance narrativa, elemento essencial na criação e interpretação de manifestações orais por meio da atualização face a face ou em presença do narrador, como denomina Zumthor (1993). A carência performática implica na perda de signos extralinguísticos (gestos, voz, entonação, ritmo, cores e formas) que auxiliariam na atividade semiótico-interpretativa. O texto escrito, porém, desperta o destinatário para diversas possibilidades de entendimento e realização.

Sobre a manifestação poético-oral em meio escrito e as implicações que essa poética teria ao ser “transferida” de seu ambiente original para o livro, Eco continua a apontar que, mesmo no texto escrito, há inúmeros espaços em branco, ou vazios semânticos, como já apontamos, previstos pelo emissor e que deverão ser preenchidos pelo leitor, uma vez que

um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu [...] Em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a função estética, o texto quer deixar ao leitor a *iniciativa interpretativa*, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade (ECO, 1986, p. 37).

Embora todo texto seja passível de múltiplas interpretações, a cargo de seu interlocutor, no caso das narrativas orais, há um eco interpretativo de modo que as variantes se complementam umas sobre as outras, reforçando o mito narrado de acordo com o leitor empírico multifacetado e de suas experiências particulares. Os contos orais que são publicados, como em todo texto escrito, têm o leitor implícito projetado pelo autor, como auxiliar ao leitor empírico, se consideramos que o leitor implícito seria a bagagem internalizada de cada leitor real. Tal fato permite a flexibilidade e algumas diferenças entre a mesma história que é contada no sul ou no norte do país, cujo mote pode ser o mesmo, mas as diferenças de interpretação entre emissor e destinatário proporcionam variações discursivas na semântica do texto. Yemonjá, embora contadora de histórias voltadas para a temática do sagrado iorubano, não é capaz de projetar um leitor empírico definitivo, haja vista que boa parte das temáticas empregadas nas histórias pertence ao imaginário da cultura popular brasileira, esta impregnada de diversas sacralidades em confluência, nosso tradicional sincretismo.

Na contemporaneidade, em meio a tantos aparatos tecnológicos e em razão da evolução da atividade editorial, o ouvinte de outrora pode interagir com a narrativa, agora como leitor. A partir do momento em que lê as histórias, o consumidor tem a chancela para contá-las a outras pessoas, transformando-se em outro narrador, fato este que promove a circularidade e a movimentação da tradição transmitida oralmente.

Sabemos que entre aquilo que o autor diz, sua intenção inicial e aquilo que o público entende, pode haver uma série de discrepâncias que vão se modificando ao longo do percurso de leitura. Isto posto, entendemos que a situação entre o autor e o seu público está condicionada à linguagem escolhida para ser empregada na obra e que, a variação naquilo que o leitor espera da obra ocorre porque cada um concentra naquilo que lê toda sua bagagem cultural, a chamada “enciclopédia do leitor”, como atribui Eco, uma vez que “permanece certo que entram em jogo outros movimentos de cooperação. Antes de mais nada, o leitor deve atualizar a própria enciclopédia [...]” (ECO, 1986, p. 37), de forma que se compreenda os interstícios do texto.

Apesar de não estar à mercê do horizonte de expectativa de um público fechado e único, haja vista que suas publicações não são necessariamente direcionadas apenas ao povo de santo, Yemonjá lança mão, inicialmente, das

expectativas do leitor pertencente a sua comunidade narrativa como estratégia de sedução. A tática de fidelizar leitores predeterminado age em favor da formação e do aumento da cadeia leitora, motivados pela curiosidade ou pelo desejo em ampliar a rede de expectativas frente à leitura de contos de temática inicialmente segmentada.

Como criadora de livros, Yemonjá incorpora três funções: a já tradicionalmente conhecida dentro de sua comunidade narrativa – a de contadora de histórias; a de narradora – categoria elencada e discutida no âmbito da teoria literária; e, por fim, inaugura a cátedra de autora, algo ainda pouco usual entre os contadores de histórias orais tradicionais, uma vez que a escrita pertence a um universo muito além daquilo que a raiz da cultura oral expressa como tradição. Para Zumthor (2005), o consenso social é o responsável por designar o contador dentro de uma comunidade, como representante da memória coletiva local. Nessas comunidades, o discurso narrativo expõe as formas de pensamentos e de organização da sociedade local, fatos que justificam a forma de agir dos habitantes.

No tocante às histórias que compõem as coletâneas da autora, ouvimos uma voz que ecoa de um tempo-espço ancestral, como se na pessoa de Yemonjá estivessem presentes muitas oralidades remontadas, histórias de anciãos, de tribos antigas, de *griots* africanos e de costumes que, em algum lugar, já ouvimos falar ou presenciamos, o que, na perspectiva de Laura Padilha (2007), é chamada de uma voz “griotizada”. Em muitas passagens, a autora-narradora-contadora aconselha seu interlocutor por meio de valores morais e éticos. Além disso, ela interage com as personagens e se mostra muito presente na articulação técnica do discurso.

Todavia, não podemos fechar os olhos para um processo crítico na escrita de textos orais. Ao inserir-se no mercado editorial como autora de livros de contos, Yemonjá transgride novamente, em diversos aspectos. Transgride como cidadã semialfabetizada, bem como mulher negra que se propõe ao desafio de escrever. Embora não seja escritora profissional, desafia a indústria de cultura de massa e o público a consumirem uma literatura até então pouco validada pelo sistema. Para Yemonjá, escrever é insurgir-se contra um sistema literário hegemonicamente aceito, como pontua Amanda Crispim Ferreira (2013, p. 29):

A escrita de si, para as mulheres negras, é um ato insubordinado, corajoso. É um movimento de encontros, reconhecimentos, superações. É um processo de escolhas, pois há uma responsabilidade com aquele a quem se representa e com aquele para quem se escreve. Neste texto, na história que se escolhe expor,

na experiência que se decide publicar, outras mulheres devem se encontrar, se identificar, e há outros que devem se incomodar.

Ao mesmo tempo que escreve para subverter, a autora é uma entre tantos escritores dirigidos por um mercado dedicado a “envernizar” suas histórias, seguindo os preceitos que a editoração moderna aceita como válido. Martín-Barbero (2015) sinaliza que a mediação autor/mercado indica perigo na manutenção das poéticas orais, pois abre-se um processo de padronização discursiva que adultera traços importantes do discurso oral original, até que se torne um produto “vendável”.

2.2 LER, INTERAGIR E (RE)SIGNIFICAR: FUNÇÕES DO PÚBLICO

Ainda nas aldeias mais remotas há alguém que sabe ler, e ao anoitecer, quando retornam as pessoas dos trabalhos no campo, homens e mulheres, menores e adultos se reúnem junto ao fogo para escutar aquele que lê em voz alta, enquanto as mulheres remendam ou tecem e os homens limpam ferramentas de trabalho.
Jesus Martín-Barbero, Dos meios às mediações.

No que se refere ao leitor, temos também nos escritos de Yemonjá a figura do público ambivalente. Ocorre que, originalmente, a contação de histórias dispõe de um público de ouvintes, porém, após a inserção das narrativas no mercado editorial, a condição do público ganha novos contornos, e aquele que antes era ouvinte pode ser agora leitor. Além disso, novos públicos passam a ser fidelizados pela indústria de bens de consumo.

Fator de ligação entre autor e obra, o espectro do consumidor final da obra literária configura-se como leitor, em primeira instância, mas que pode vir a ser ou em algum momento de sua vivência pode ter sido um ouvinte. O que irá determinar essa relação é a forma como o público interage com as histórias. Se atualizadas por meio do livro, teremos um leitor categorizado conforme as orientações da cultura letrada, que lê e interage com as histórias por meio das entrelinhas do discurso, guiado pelo próprio horizonte de expectativas. Há, ainda, certa projeção por parte do autor. Nas palavras de Antônio Candido (2006, p. 90), “a grande maioria dos nossos escritores, em prosa e verso, *fala* de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas”, ou aquilo que já

classificamos como o leitor-modelo, proposto por Eco (1986).

Entretanto, o mesmo leitor pode ter sido, em algum momento passado, ou vir a ser, um ouvinte, quando a atualização das histórias ocorrer ao vivo, na presença do intérprete e do interlocutor. Leitores atuais da obra de Yemonjá podem ter sido ouvintes de suas histórias. Todavia, após o processo de editoração e publicação das histórias em livro, o texto, antes prescrito a um nicho social específico, expande seus limites territoriais e sociais, passando a ser consumido por qualquer perfil de leitor.

Baseados nas premissas de Jauss, entendemos que a afinidade entre obra e leitor não consiste apenas no fato de cada publicação ser destinada a um público específico, previamente definido em um contexto sócio-histórico; de cada autor depender do meio em que atua ou da ideologia do seu público; ou, ainda, de o sucesso da obra estar condicionado ao fato de o livro ser reflexo dos anseios de determinado grupo, pois existem obras que, de início, não são destinadas “a nenhum público específico, mas rompem tão completamente o horizonte desconhecido de expectativas literárias que seu público somente começa a formar-se aos poucos” (JAUSS, 1994, p. 32-33).

Como contraponto à prerrogativa de que o leitor das comunidades de santo é pouco familiarizado com a escrita, Sérgio Ferretti defende que,

Apesar de serem caracterizados como religiões de oralidade, em que o segredo é transmitido de boca a ouvido, como observa Elbein dos Santos (1976), ao mesmo tempo, o hábito de leitura encontra-se difundido há muito entre seus participantes. Diversos pesquisadores constataam que o povo-de-santo constitui uma grande parcela dos leitores de sua produção acadêmica (FERRETTI, 1995, p. 29).

Caso o primeiro contato com as narrativas de Mãe Beata tiver ocorrido não exclusivamente pela voz, a leitura do livro deverá ter um sentido especial. “Auscultar”, termo emprestado de Zumthor (1993, p. 22), isto é, ouvir o não dito, perceber traços da oralidade embutida na escrita, colabora para prover as perspectivas do leitor, pois “quando o leitor recebe um texto ficcional, baseia-se mais ou menos inconscientemente, na rede de orientação de sua experiência” (STIERLE, 2002, p. 157). Isto implica dizer, como já afirmamos no início deste capítulo, que toda a bagagem cultural, as experiências e vivências do possível leitor auxiliarão na projeção das expectativas frente ao texto.

Ao decifrar as vozes presentes por trás do texto impresso, o público representa um grupo de leitores mais sensíveis ao histórico de uma poética oral

imane, pois, ao mesmo tempo que lê o livro, ouve ecos de uma oralidade que foi sendo gradativamente assimilada pela letra. O horizonte de expectativas ou, ainda, aquilo que o público espera alcançar por meio da leitura será construído com base na práxis de cada indivíduo.

Como destinatário das narrativas orais, o papel do leitor é que vai, ao fim e ao cabo do processo, reconhecer os valores artístico e histórico da obra literária, posto que se estabeleça uma relação de diálogo entre livro e leitor. O efeito estético resultará das primeiras impressões e da recepção da obra literária, que será, de maneira instintiva, comparada a outras obras já lidas, resultando ou não para o leitor, no valor artístico do livro, na medida em que as estruturas de sentido são formuladas e as informações são concretizadas para o leitor.

Ao defender a expansão do papel do público para a dimensão da recepção e do efeito da literatura como arte, em oposição às escolas formalista e marxista, Jauss nos assegura que “a relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto na esfera sensorial, como pressão para a percepção estética, quanto também na esfera ética, como desafio à reflexão moral” (JAUSS, 1994, p. 53). Sabemos que o antagonismo criado entre obra e leitor também provoca transformações no interlocutor à medida que ocorre rejeição frente ao assunto abordado pelo autor. Dessa maneira, além de atender o horizonte de expectativas de determinados leitores, a obra é passível de extrapolar tais perspectivas, promovendo quebra de paradigmas e reflexões no leitor empírico, e, por fim, ampliar o horizonte de expectativas.

O choque e o rompimento dos anseios iniciais frente ao texto narrativo em meio escrito caminha para uma nova conformação estética no leitor, que seria em função do intercâmbio entre mundo real e mundo imaginário, como adverte Morin (1997, p. 78):

[...] feita de modo estético, a troca entre o real e o imaginário e, se bem que degradada (ou ainda que sublimada ou demasiado sutil), a mesma troca que entre o homem e o além, o homem e os espíritos ou os deuses que se fazia por intermédio do feiticeiro ou do culto. A degradação – ou o supremo requinte – é precisamente essa passagem do mágico (ou do religioso) para a estética.

Contudo, pontuamos também que o leitor que se dispõe a entrar em contato com o universo narrativo da tradição oral afro-brasileira não chega ao livro inerte, isento de um conhecimento prévio, como já pontuamos. Ele tem a capacidade de se

tornar, também, emissor da mensagem. Com isso, consegue atualizar a leitura e criar novos sentidos para o discurso, na medida em que repassa a história para outros ouvintes. Recontar estimula novos padrões de diegese e cria sentidos variados para o mesmo texto, pois tudo depende da maneira como a história será repassada adiante, e, nisso, o emissor da mensagem tem poderosa participação. A função do leitor que se torna narrador ao recontar o que ouviu é definida por Frederico Fernandes como um gesto de leitura. Tal conceito revela que

O gesto traz em si agentes de mudanças que atuam sub-repticiamente no texto ouvido/lido, seja preparando o terreno para sua atualização, seja realinhando os sentidos existentes para uma nova conjuntura, ou pela ruptura com eles, conferindo ao texto outros sentidos possíveis. O gesto de leitura é, assim, um ato criativo (FERNANDES, 2003, p. 177-178).

Francisco Marques, seguindo aceção de Luiz Tavares Junior, complementa a noção de leitor, denotando um enfoque mais independente ao público, na medida em que

[...] deixa de ser agente passivo, o receptor neutro de um produto acabado, de um sentido perfeito, para tornar-se um elemento ativo, um coagente, um coautor de uma criação, de uma produção de sentido, que não lhe é estranha e anterior (MARQUES, 2014, p. 73).

Por essa concepção, Marques preconiza que autor e leitor, muitas vezes, podem compartilhar o mesmo espaço social, beber da mesma matriz cultural e, nesse caso, o fazer poético acaba dividido entre autor e leitor.

O interesse estético acaba se tornando uma espécie de denominador comum entre diversos perfis de público dentro do segmento literário. No processo de migração do meio oral para o letrado, a influência de fatores socioculturais e da evolução dos mecanismos da escrita, como a tipografia, mudou o perfil do público apreciador de literatura. O público, autêntico leitor alfabetizado, tornou a interação com a poética oral uma relação mais distante e secundária do que nos contatos mais diretos de contação de histórias, cujo público final era um ouvinte por excelência.

Nos moldes primitivos, a poética oral circulava por veios mais populares, pela arte de rua do medievo, pelos recitais em praças públicas, pelos cordéis e repentes cantados na Europa pré-industrial e no agreste nordestino ou nas rodas de contação de histórias, cujos públicos eram, normalmente, ouvintes e com interações

diretas com o interlocutor.

Em decorrência dessas variantes, torna-se muito delicado definir um público específico para as narrativas de Mãe Beata de Yemonjá ou de qualquer outro contador de histórias que se aventure pelo mundo da escrita. Para Benjamin (1994, p. 213), “quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia”. Do ponto de vista histórico os contos de Yemonjá reverberaram no tempo-espço por meio da voz, disponíveis a um público destinatário inserido na mesma comunidade narrativa. Já no contexto escrito, essas histórias podem abarcar um público mais amplo e diversificado do que no primeiro estágio. Sobre o receptor de contos orais, Martín-Barbero nos assegura ser uma forma diferente da leitura do “leitor-letrado”, pois

Trata-se de uma “leitura oral” ou auditiva, muito distinta da leitura silenciosa do Letrado, tanto como dos modos de difusão e aquisição do que se lê. Porque ler para os habitantes da cultura oral é escutar, mas essa escuta é sonora. [...] Leitura, enfim, na qual o ritmo não marca o texto, mas o grupo, e na qual o lido funciona não como ponto de chegada e fechamento do sentido, mas, ao contrário, como ponto de partida, de reconhecimento e colocação em marcha da memória coletiva, uma memória que acaba refazendo o texto em função do contexto, *reescrevendo-o* ao utilizá-lo para falar do que o grupo vive (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 154).

Nesse caso, em razão da mudança de meio oral para o escrito, da mecanização editorial e da publicação massiva de livro, o ouvinte passa a dividir a obra com o consumidor letrado e que se encontra no estágio de leitor. A essa categoria miscigenada de consumidores, nomeamos de “leitor-ouvinte” aquele que é capaz de ler, mas ouve ecos de oralidade ressequida pela letra; ou mesmo de um “ouvinte-leitor”, isto é, o clássico ouvinte de histórias que, inserido também na cultura letrada, consegue, à sua maneira, ter acesso à narrativa impressa, o qual figura como uma instância legitimadora da estética literária.

Ainda que as coletâneas de contos orais afro-brasileiros presumam que parte de seu sucesso de público se dê pelo fato de termos uma obra que reflete o senso do coletivo, não podemos reduzir a obra literária apenas à identificação com o seu grupo de origem. Ao ganhar páginas e letras impressas, as narrativas tradicionais rompem os muros dos terreiros e atingem novos públicos. Na visão de Edgar Morin (1997), o leitor lança projeções diante da obra literária, ocasionando, eventualmente, identificação com o texto ou mesmo repulsa. Ao entrar em contato

com o discurso, o espectador libera suas “virtualidades psíquicas, fixando-as sobre os heróis em questão, identifica-se com personagens que, no entanto, lhe são estranhas, e se sente vivendo experiências que contudo não pratica” (MORIN, 1997, p. 82). Diante disso, a obra literária é capaz de plasmar novos horizontes de expectativas aos leitores antes alheios à temática, dando início a novos e diversificados perfis de leitores. Em matéria de imaginário coletivo, o mesmo autor nos assegura que “uma obra procedente de condições psicológicas, sociológicas e históricas determinadas possa ter uma irradiação fora de seu meio e de sua época. É o paradoxo da “universalidade das obras-primas” (MORIN, 1997, p. 85).

Entendemos que a formação do público ocorre de maneira heterogênea e diversificada, sobretudo hodiernamente, quando a indústria cultural busca fidelizar diferentes nichos de leitores, com perspectivas e anseios variados. Diante da diversidade de público, um mesmo texto pode apresentar leituras e interpretações variadas, daí a necessidade em padronização do produto final. Na perspectiva de Lejeune (2008, p. 57), “os diferentes editores, as diversas coleções se dirigem a públicos que não são sensíveis aos mesmos signos, nem julgam segundo os mesmos critérios”.

Diferenciar artista e público é um caminho paralelo ao processo de construção e recepção estética. Em sociedades plurais, a diversidade entre público e autor é maior e mais heterogênea, porém todo sujeito, ainda que artista, torna-se público em dado momento ou circunstância. Assim, as reações do público em geral podem ser guiadas por influências do meio extratextual e de acordo com a situação em questão, um vez que

A ilusão como resultado da recepção quase pragmática dos textos ficcionais é uma extratextualidade, comparável à da recepção pragmática, que, ultrapassando o texto, se volta para o próprio campo da ação. A ilusão é, por assim dizer, a forma diluída da ficção, que, na realidade quase pragmática, se separa de sua base de articulação, sem que venha a ocupar um lugar no campo de ação extratextual do leitor real (STIERLE, 2002, p. 133).

Em meio à publicação de textos orais, busca-se ouvir a voz daqueles que não escrevem ou de artistas inaudíveis, de tal forma que as histórias representem para o leitor contemporâneo o valor de uma cultura remota, porém familiar, a qual ele está acostumado, a cultura falada. Por isso, ressignificar a tradição popular faz do trabalho editorial uma atividade etnológica.

O leitor contemporâneo, principalmente aquele inserido no mundo digital, é, normalmente, um leitor mais atento às prescrições do discurso. Segundo Bosi, na era eletrônica “não só um sentido, audição ou visão, mas um processo de envolvimento múltiplo audiovisual definiria o relacionamento entre emissor e receptor, condicionando novas mensagens” (BOSI, 1986, p. 42) Em contrapartida, o receptor acaba por abafar a competência auditiva, característica do ouvinte das culturas mais antigas, época em que as histórias eram recitadas em praça pública, esvaíam-se no ar e, em razão disso, precisavam de ouvintes ávidos em conhecer aspectos do evento narrado. Ao ouvinte interessa efetivamente o enredo, o tema, os gestos, a melodia ou a entonação da trama.

Com o enfoque no interlocutor, entendemos que o leitor-ouvinte, em contato com obras da tradição oral, participa de uma experiência estética diferenciada. Os títulos publicados, além de revelarem uma cultura ancestral, trazem em seu bojo a essência do ser, que será apreendida conforme as vivências de cada leitor no momento da interação com os contos. Quando em contato com as narrativas, o público deve lançar mão de suas expectativas e experiências para completar seu sentido dentro de determinado texto. E assim, cada leitor terá uma experiência diferente com o mesmo enredo. Para Jauss (2002), o horizonte de expectativas do leitor será adaptado de acordo com o horizonte que o texto lhe fornecer, de maneira que o contrato de leitura ocorra naturalmente, na medida em que houver rupturas ou prolongamentos do horizonte inicial durante o processo de leitura. O crítico complementa:

Também os textos – e não só os ficcionais – tampouco são figuras plenas, mas, ao contrário, enunciados com vazios, que exigem do leitor, o seu preenchimento. Este se realiza mediante a projeção do leitor. A comunicação entre o texto e o leitor fracassará quando tais projeções se impuserem independentes do texto, fomentadas que serão pela própria fantasia ou pelas expectativas estereotipadas do leitor (JAUSS, 2002, p. 50-51).

Aberto a múltiplas interpretações, o texto ficcional de origem oral não impõe interpretação exata. As projeções e interações de cada leitor é que guiarão o sentido que lhe for mais coerente no ato da leitura. As narrativas possuem estruturas textuais capazes de gerar sensações diversificadas em quem as lê, desde preencher os sentimentos de ilusão e fantasia até gerar grandes vazios e negações, conforme aquilo que o leitor tiver internalizado em suas experiências.

O ato de ler pode implicar em uma recepção simplista e mecânica, ou seja, a chamada leitura de prazer, como também pode apontar para uma leitura que adquire sentido próprio e inovador àquele que se dispõe a explorar o livro de maneira mais aprofundada, a chamada leitura de fruição. Nesse caso, a obra pode provocar mudanças na psique, além de transformar a bagagem literária do leitor, uma vez que, em se tratando da autonomia interpretativa, encontramos na experiência leitora significados plurais e multifacetados. Para Barthes, texto de prazer é “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura” (BARTHES, 2015, p. 20). Enquanto isso, o texto que proporciona fruição ao leitor é antes aquele que o faz pensar, que causa desconfortos e até mesmo sensação de perda, uma vez que desestrutura ou faz oscilar as “bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência dos seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 2015, p. 21).

Segundo a hermenêutica do texto literário, a experiência estética vai além da compreensão do sentido do enunciado ou das projeções sobre a intenção do autor. Segundo Jauss (2002, p. 69), “A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva”. É fato que o prazer estético diante de uma obra de arte não se encerra naquilo que o público percebe nas entrelinhas do discurso.

Assim, a leitura frutiva pode surgir daquilo que o texto representa vivencialmente ao leitor, bem como do nível de participação e interação do leitor com a obra. A identificação com as personagens e com o enredo pode despertar paixões que purificam o espírito do leitor e promovem uma descarga de sentimentos represados, baseado em uma fusão de expectativas que une as experiências passadas sobre um texto e os interesses dos leitores a cada nova leitura, cada uma com recepções diferentes, como define Antoine Compagnon (1999). O prazer arrebatador ocorre por meio de uma liberação da catarse, das emoções através das histórias lidas e na identificação com as situações vividas pelas personagens, uma vez que a significação da obra consiste na relação dialógica que se vincula em cada época entre ela e o público.

Sendo o texto um sistema de combinações diversas, a perspectiva de Iser (1979) expõe que os lugares nos quais o leitor pode realizar-se no texto e onde pode efetivar a comunicabilidade se dá pelos vazios e também pela negação de

determinados espaços. Tais lacunas, segundo Iser (1979) podem gerar a indeterminação ou a concretização de informações contidas no discurso, acionando o efeito de comunicação por meio da interação texto-leitor, pois

Os vazios e as negações contribuem de diversos modos para o processo de comunicação que se desenrola, mas, em conjunto, têm como efeito final aparecerem como instâncias de controle. Os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas. Os vários tipos de negação invocam elementos conhecidos ou determinados para suprimi-los; o que é suprimido, contudo, permanece à vista e assim provoca modificações na atitude do leitor quanto a seu valor negado. As negações, portanto, provocam o leitor a situar-se perante o texto (ISER, 1979, p. 91).

Como desdobramento dessa noção de vazios e a consolidação da comunicabilidade, Iser continua a prerrogativa de que as lacunas servem para indicar segmentos textuais que podem ser vinculados e decisivos para uma efetiva articulação do texto. Os espaços sugerem “uma relação potencial, liberam o espaço das posições denotadas pelo texto para os atos de projeção do leitor” (ISER, 1979, p. 106). Tendem a desaparecer quando a relação se concretiza e a coerência de sentido é reestabelecida.

Sobre a quebra da *good continuation*, Ferreira (2009) baseou-se nos escritos de Iser (1979) para afirmar que os vazios do texto são capazes de mudar concepções arraigadas no inconsciente do público, proporcionando a criação de novas imagens como base no senso de discernimento e na capacidade de abstração de cada um sobre suas atitudes. O distanciamento de seus costumes faz com que o leitor seja capaz de avaliar os hábitos e tradições arraigadas.

Logo, ao interromper a *good continuation*, os vazios convertem-se em condição para a colisão de imagens na leitura. A colisão impede a degradação do conhecimento, pois este processo não conclui; antes, obriga o leitor a abandonar a imagem e construir uma outra. Assim, a compreensão de um texto ficcional dá-se por meio da experiência, ou seja, das operações proposicionais, a que ele submete o leitor (FERREIRA, 2009, p. 80).

Na concepção de Roland Barthes (1995), o prazer pela leitura é uma impressão plenamente consciente. No momento em que o leitor encontra uma sensação de bem-estar diante da obra, ele a domina e é dominado pelo conforto da leitura. Ao explorar os subentendidos do texto, o leitor assume a sensibilidade plena

naquilo que se encontra no intertexto. Pode-se dizer que ele participa também da reescritura da obra, pois, segundo Barthes (1995, p. 212),

ler é encontrar – ao nível do corpo, e não no da consciência – como isso foi escrito: é meter-se na produção, não no produto; pode-se iniciar esse movimento de coincidência, quer de uma forma bastante clássica, revivendo com prazer a poética da obra, quer de uma forma mais moderna, suspendendo em si próprio qualquer espécie de censura e deixando seguir o texto em todos os seus extravasamentos semânticos e simbólicos; ler é, nesse ponto, verdadeiramente escrever: escrevo – ou reescrevo – o texto que leio, melhor e mais que o seu autor o fez.

Do leitor de Yemonjá, espera-se que o sentido das narrativas sejam apreendidos não apenas na obra em si ou puramente por sua relação visceral com a realidade que integra a sua composição, mas sim pela variedade de aspectos e signos culturais que giram em torno dos contos orais tradicionais. A interação de ouvinte e intérprete não pode ser exigida quando o leitor toma as páginas dos livros de Mãe Beata, mesmo porque, além do ambiente oral não se fazer mais presente, o narrador também não se materializa. No entanto, por meio de uma ilusão da performance narrativa, é consideravelmente aceito que um leitor que tenha, em algum momento da vida, ouvido histórias semelhantes ou participado de casos parecidos, se reconheça no texto e libere suas paixões de maneira que a trama consiga produzir o prazer estético que a experiência literária permitir.

2.3 A OBRA COMO MEDIADORA DO SISTEMA LITERÁRIO TRADICIONAL

Nem documento, nem monumento, a obra é concebida como partitura.
Antoine Compagnon, O demônio da teoria.

O discurso proveniente da tradição oral chega às páginas do livro como um grande empenho da memória em dar forma àquilo que a mente do autor guarda como vivência ou fato ouvido ou presenciado em certo momento da vida. Contudo, nem sempre aquilo que é recuperado pela memória do autor e exposto pela obra será igualmente interpretado pelo leitor. No decorrer do processo de escrita, traços da oralidade podem se perder e transformar a obra em algo diferente daquilo que o autor desejava inicialmente. O livro é um compromisso do escritor com o público,

funcionando como moeda de troca de ideias e linguagens, que deverá circular socialmente e preencher as necessidades internalizadas de cada indivíduo.

Nessa direção, entendemos que a obra funciona como uma instância mediadora entre escritor e público, servindo para balizar o trabalho do autor e ao mesmo tempo estimar a recepção do leitor. Em outras palavras, sem a obra de arte, em sua materialidade, a tríade autor/obra/leitor não estaria completa. A dependência quase visceral entre essas três instâncias forma uma espécie de triângulo amoroso, em que os três elementos se interdependem e vivem em órbita, gravitando um ao redor do outro.

Para determinar a qualidade ou mesmo categorizar uma obra literária, é necessário entendermos os critérios de recepção e das “sequelas” implantadas por ela no leitor, além de notarmos os níveis de sucesso e notoriedade que a obra literária deixou como legado para as gerações futuras. A relação simbiótica entre a tríade é explicada por Antonio Candido nos seguintes termos:

Se a obra é mediadora entre autor e público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição do autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação (CANDIDO, 2006, p. 84).

O livro, na qualidade de objeto atrelado ao conceito erudito de instrução, tornou-se um símbolo sacralizado entre aqueles de menor escolarização. O sentido de educação em uso desde a invenção da prensa tipográfica ressalta muitas diferenças entre a fala popular e a fala culta no momento da escrita. À medida que a substância narrativa se aproxima do grupo como sinônimo de *status* social, mais elitizada a escrita vai se tornando. Tais desníveis entre a expressão popular e a outra indicam, segundo o senso comum, uma conjuntura de deficiência cultural, de costumes atrasados ou incivilizados, atribuindo à manifestação popular certo tom jocoso ou pejorativo. Em razão disso, é necessário esclarecer que pode haver diferentes sentidos e contextos culturais para a criação da obra literária.

Ao mesmo tempo que a cultura do cotidiando serve de insumo para a literatura produzida pela voz e simboliza a tradição local, a cultura escrita reforça uma literatura erudita, ao passo que incentiva os leitores ao consumo. Via de regra, tal consumo está atrelado à leitura de obras canônicas, de *best-sellers* ou obras oriundas da cultura de massa. Com isso, esbarramos em uma realidade capitalista

de obras que são produzidas para gerar lucro e fomentar a indústria cultural. Todavia, no caso da tradição oral, a mudança de meio, do oral para o escrito, fez com que a difusão de histórias migrasse, essencialmente, do ouvido e da sabedoria para a visão e o conhecimento letrado.

No tocante à celeuma entre serem ou não definidos como arte literária, os contos oriundos das poéticas orais revelam uma estética própria, a depender dos critérios de cada leitor, como discutimos no início deste capítulo. Apesar disso, o aspecto artístico de um livro, conforme assevera Jauss (1994, p. 44),

não tem de ser sempre e necessariamente perceptível de imediato, já no horizonte primeiro de sua publicação, que dirá então esgotado na oposição pura e simples entre a forma velha e a nova. A distância que separa a percepção atual, primeira, do significado virtual – ou, em outras palavras: a resistência que a obra nova opõe à expectativa de seu público inicial pode ser tão grande que um longo processo de recepção faz-se necessário para que se alcance aquilo que, no horizonte inicial, revelou-se inesperado e inacessível.

A obra de arte, na esfera literária, pode promover uma adesão entre a cultura oral e a letrada. A partir do momento em que revela a humanidade por trás dos mitos e dos costumes cotidianos que ajudam a configurar as personagens, a obra recria a vida e aproxima o público das linhas que buscam preencher os vazios de ilusão e fantasia de cada indivíduo. Sobre a questão dos mitos presentes nas narrativas orais, e segundo a teoria do método recepcional, Stierle acentua que são “ficções públicas e não projeções subjetivas do inconsciente. E apenas como ficções públicas podem encerrar e determinar o horizonte de uma cultura [...]” (STIERLE, 2002, p. 162).

Dentro da perspectiva do método recepcional, deve haver ainda certa reciprocidade interpretativa entre obra e destinatário, de maneira que as expectativas do leitor funcionarão como um instrumento necessário na manutenção e perpetuação do livro. Outras situações-chaves para entendermos o processo de recepção do texto, partem da reflexão de Umberto Eco. O autor defende a existência de composições semânticas intrínsecas ao discurso e que dependem da imersão do leitor nas entrelinhas do texto, quais sejam:

[...] estruturas semânticas profundas que um texto não exhibe à superfície, mas que são “hipnotizadas” pelo leitor como chave para a atualização completa do texto: *estruturas actanciais* (perguntas acerca do “sujeito” efetivo do texto, além da história individual das

personagem fulano ou sicrano que ali é aparentemente narrada) e *estruturas ideológicas* (ECO, 1986, p. 48).

Dessa maneira, o processo completo de recepção é feito como um trabalho em conjunto entre produtor do texto e seu destinatário. O ápice interpretativo é variável de leitor para leitor e a carga semântica e valorativa das narrativas também são passíveis de modificações.

3 A VOZ DOS DEUSES NAS MÃOS DOS HOMENS: QUANDO O LIVRO ADENTRA O TERREIRO

Cuidado, minha neta. Escrever é perigosa vaidade. Dá medo aos outros. Num mundo de homens e caçadores, a palavra foi minha primeira arma.

Mia Couto, A confissão da Leoa.

Quando tratamos do mercado editorial e de sua relação com as práticas orais de tradição afrocêntrica, devemos lembrar que, com a ascensão do império romano, os livros começaram a ser replicados. Wolfgang Knapp revela que a “edição de um livro, ou seja, a multiplicação de um texto em várias cópias era feita por escravos letrados. Eles escreviam os textos conforme lhes eram ditados” (KNAPP, 1986, p. 18). Nasciam, aí, os primeiros editores.

Ao longo da Idade Média, entre os séculos XII e XIII, a figura do editor começa a ser aprimorada em razão das primeiras universidades que surgiram na Europa. O período do medievo foi um tanto obscuro para a divulgação do conhecimento científico, pois a Igreja detinha o poder econômico e político, fato que dificultava o acesso aos livros pela maioria da população. Entretanto, foi nessa fase que a escrita começou a se popularizar e o livro se tornou objeto de escambo e de comercialização. Após o século XV, com a invenção da prensa tipográfica por Gutemberg, a publicação de livros passou a ser uma atividade industrial e conquistou uma produção em larga escala, especialmente após a Revolução Industrial. Considerados itens de luxo, os livros eram vendidos em feiras e eventos da elite europeia e sua democratização teve início já por volta de meados do século

XVIII, como afirma Knapp (1986). Sobre a tradição oral no meio escrito temos indícios, segundo Edgar Morin, de que

O imaginário popular – o dos contos de serão, narrações de saltimbancos, da tradição oral – se fixa na tipografia a partir do século XVIII. São os romances de venda ambulante, levados de casa em casa pelos mercadores errantes, nos quais se encontram contos de fadas, lendas, narrações maravilhosas do folclore e nos quais se introduzem temas beirando o fantástico, do romance negro inglês. Nesse imaginário, o extraordinário é mais alimentado que o ordinário, isto é, as correntes de projeção dominam as correntes de identificação [...] (MORIN, 1997, p. 59).

Com o advento das colônias de exploração, o livro e os instrumentos de impressão não demorariam a chegar ao Novo Mundo. Aportaram no Brasil no início do século XIX em companhia da Coroa portuguesa. O objetivo do príncipe regente, D. João VI, era disseminar a cultura lusitana com o comércio dos livros. Isso possibilitou a criação da Imprensa Régia e da Biblioteca Nacional, no ano de 1810, construída para abrigar os livros pertencentes à Coroa e que D. João mandara trazer da metrópole.

No entanto, em razão das altas taxas de analfabetismo e do custo elevado dos livros, a cultura leitora demorou a alavancar no Brasil. Por ser uma colônia de exploração, a cultura erudita (e nisso estava incluída também a tipografia) era tida como sinônimo de nobreza e, portanto, pertencente apenas às elites intelectuais. Hallewell presume que “a primeira tentativa [...] de introduzir a tipografia no Brasil foi feita não pelos portugueses, mas pelos holandeses, durante o período em que eles ocuparam o Nordeste brasileiro, entre 1630 e 1655” (HALLEWELL, 2005, p. 12).

Somente no começo do século XX, por volta dos anos 1920, é que a indústria editorial ganhou força no mercado interno de bens de consumo. Apesar de a entrada de livros no Brasil não ter gerado logo um público leitor em massa, algumas pesquisas indicam que o escritor e editor Monteiro Lobato foi um grande impulsionador da cultura editorial no Brasil, responsável por popularizar o comércio de livros. Candido nos mostra que, na primeira metade do século XX havia muito mais ouvintes do que leitores, pois se tratava de uma sociedade de iletrados ou pessoas pouco habituadas à leitura, que requeria do escritor “certas características de facilidade e ênfase, certo ritmo oratório que passou a timbre de boa literatura e prejudicou entre nós a formação dum estilo realmente escrito para ser lido” (CANDIDO, 2006, p. 90).

Fundamentados na lógica do máximo consumo e impulsionados pela evolução da indústria cultural, a partir da década de 1960, os livros também embarcaram na onda do consumo de bens manufaturados e da cultura de massa. Entendemos como cultura de massa aquela que resulta de um conjunto de normas de fabricação industrial e que é dedicada à massa social, ou seja, um amontoado de pessoas visto como seres pertencentes à estrutura social interna básica, com interesses em comum, pelo menos aos olhos dos grandes empresários. Na visão de Ecléa Bosi (1986, p. 77), “a cultura de massas, diferentemente do folclore, não tem raízes na vivência cotidiana do homem da rua”. A indústria cultural transforma a tradição popular em arte popularesca ao massificá-la e ajustá-la à demanda da grande mídia. Eliane Galvão Ribeiro Ferreira, por sua vez, pondera que,

No interior da indústria cultural, a criação tende a se tornar produção pela racionalização no processo de divisão do trabalho. O sistema industrial começa na “fabricação” dos produtos, segue pelos planejamentos de produção, de distribuição, e termina nos estudos do mercado cultural. Essa racionalização produz, então, a padronização que impõe moldes ao produto cultural. Dentro desses moldes, predomina o emprego dos arquétipos e dos estereótipos nas produções. A padronização e divisão do trabalho, entretanto, não impedem a individualização (FERREIRA, 2009, p. 194).

Assim, a industrialização da cultura apresenta-se como segmentação para uma gama variada de títulos com vias à expansão dentro do mercado editorial. Embora o acesso à cultura de massa, propiciado pelo rádio e pela televisão, fosse maior no começo do século XX, o mercado de livros passou a se expandir ainda mais após a industrialização editorial da cultura. Dois indicativos básicos abriram as portas para os empresários do ramo editorial: a queda do analfabetismo nos anos 1970 e 1980 e o aumento do acesso às universidades.

Diante das grandes potencialidades que o mercado editorial apresentava, algumas atitudes foram tomadas em prol da difusão do livro na segunda metade do século XX. Sandra Reimão observa que houve uma rearticulação da indústria cultural no período pós-68 para que “vários pontos do comércio varejista atuassem como pontos de vendas de livros, entre eles, farmácias, supermercados e postos de gasolina” (REIMÃO, 1996, p. 62). Um dos pontos cruciais para entendermos a situação entre mercado editorial, autor e leitor é investigarmos mais detidamente essa relação e, para tanto, não há franqueza maior do que esclarecer que se trata

de um “mercado” que, antes de se vincular ao ramo editorial, tem como primazia vender um produto que gere lucro.

Com a revolução tecnológica e a facilidade de acesso dos jovens ao mundo digital, novos concorrentes vieram fazer frente aos livros impressos e outros suportes de divulgação literária. Muito embora o livro em papel ainda seja o mais consumido, a demanda pelo formato digital tem aumentado consideravelmente.

Um dos fatores que contribuíram para a massificação e o crescimento no consumo de livros no Brasil foram as políticas públicas nacionais de acesso à leitura. Os maiores expoentes desse processo foram o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), o Programa Nacional de Incentivo à Leitura (Proler) e o Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE). Nesses programas, o governo federal ocupou-se em inserir milhares de títulos novos nas escolas e bibliotecas, ajudando a gerar uma grande demanda e consequente expansão do mercado editorial.

Ferreira (2009) assegura que atualmente grandes empresas dominam o setor editorial, muitas delas com forte investimento de capital estrangeiro, como é o caso das editoras Moderna, Objetiva e Salamandra, comandadas pelo conglomerado espanhol Grupo Santillana; das editoras Nova Fronteira e Agir, subsidiadas pelo Grupo Ediouro; da Companhia das Letras, hoje associada à transnacional Penguin Random House; ou das editoras de didáticos e paradidáticos, Ática e Scipione, atualmente integrantes do grupo SOMOS Educação. Sem contar as editoras tradicionais e com forte apelo de mídia no Brasil, como Companhia das Letras, Brasiliense, FTD (criada pelos irmãos Marista), L&PM, Martins Fontes e Melhoramentos.

Em contrapartida, as pequenas editoras, como é o caso da Pallas e da Terceira Margem, continuam remando contra a maré do mercado. Publicam obras de menor amplitude comercial, mas com considerável apelo à estética e à condição de literatura como arte. Dessa forma, autores estreantes buscam constantemente driblar a lógica mercadológica e conquistar o público leitor por meio de editoras menores. Funciona assim para escritores de qualquer gênero, inclusive para aqueles que se dispõem a publicar textos baseados nas culturas orais.

Não obstante, a indústria editorial nacional tem se desenvolvido em larga escala nos últimos anos. Atualmente, o mercado de livros também tem contribuído para a divulgação de narrativas orais. Editoras independentes têm transformado tais histórias em obras direcionadas cada vez menos para um público restrito e

tornando-as vendáveis para um público diversificado, ainda que contem com baixo apoio comercial.

Na outra ponta da cadeia produtiva editorial, situam-se os pontos de comércio: as livrarias. Em dezembro de 2017, foi inaugurada em São Paulo a primeira livraria afro-brasileira com loja física, especializada na venda de obras escritas por autoras negras. Batizada como Lá do Mato e Livraria Africanidades, o espaço atende às demandas de um nicho em ascensão, fortalecendo, desse modo, a cadeia produtiva do segmento. Dessa forma, a publicação de contos orais ultrapassa as fronteiras dos grupos tradicionais, incumbindo-nos da tarefa de investigar quais as intenções e os caminhos do processo editorial que arrolam como matéria-prima a poética oral de matriz afro-brasileira.

A inserção do livro nas casas de religiosidade afrodescendente, nas favelas, nas rodas de capoeira e de dança, ou mesmo nas casas de leitores negros, suscita uma nova demanda de questões que não podem ser mais ignoradas. Há diferenças de ordem social, cultural e simbólica na passagem das manifestações orais para o livro. Embora a obra escrita materialize o discurso do “invisível” e permita que novos narradores entrem em cena no circuito cultural validado pela práxis erudita, as práticas da oralidade mantêm o puro em si do fato narrado. Ecléa Bosi estabelece um balanço entre os dois tipos de comunicação. Para a pesquisadora,

as diferenças entre a comunicação oral e a escrita são diferenças de ordem semântica, psicológica e sociológica e geram diferentes comportamentos e percepções. [...] O livro isola, a palavra falada agrupa. O livro leva ao “ponto de vista”, a uma atitude crítica, a palavra falada implica uma participação emotiva (BOSI, 1986, p. 45).

Compreendemos que as histórias publicadas atualmente por narradores orais retomam arquétipos historicamente instalados no imaginário do brasileiro por meio da tradição. Contudo, é fato notório que os “produtores” de conhecimento e as grandes editoras nacionais focalizam muito pouco a cultura negro-brasileira, fato este que expõe, nas poucas publicações cujo negro aparece como personagem, uma humanidade folclorizada ou subalterna frente aos costumes eurocêntricos. A ausência de representações negras, seja como personagem seja como autor na cena literária, implica, muitas vezes, em um silenciamento não apenas social e político, mas também estético. Tal ocorrência requer atenção em tempos de redemocratização do ensino e das novas leis de acesso às culturas minorizadas, até

então proscritas ao isolamento social e existencial por sua possível condição de “incivilidade”.

É ponto pacífico que a silhueta da cultura negra compôs nossos costumes até os dias atuais e a cada dia nos representa mais. Todavia, no âmbito da representação literária ainda deixa a desejar, uma vez que a maior parte das obras produzidas no país prefere permanecer na zona de conforto da representação literária padrão, a exemplo do romance e do poema clássicos.

Graças aos movimentos de valorização do negro, que ganharam força no Brasil após os anos de 1980, temos presenciado uma mudança no cenário editorial e literário. O aumento de escritores negros que surgiram dentro de grupos específicos como o Quilombhoje, além de autores que conseguiram romper com a tradição literária canônica, como Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Solano Trindade, entre tantos outros, faz o Brasil passar atualmente por um processo de reformulação no campo da literatura. Frente a essas inspirações, novos autores negros vêm se destacando ao produzir textos dotados de forte apelo estético. Muitas vezes, optam por publicá-los até mesmo com recursos particulares ou em editoras pequenas, talvez pela ausência de propostas das editoras de grande porte que lhes garantam uma boa política de venda, divulgação e distribuição das obras.

Ainda que a literatura afro-brasileira tenha mostrado os primeiros frutos em meados do século XIX, narrando o negro mais como figura secundária e estereotipada do que como agente do discurso, o mercado literário começa a abrir suas portas para um filão editorial emergente e urgente. Retirar o sujeito negro da invisibilidade histórica tem sido a tarefa de editoras e linhas editoriais especializadas em títulos afro-brasileiros.

Muito embora o Brasil ainda esteja engatinhando nesse nicho da indústria cultural, as casas editoriais especializadas têm conseguido espaço desde os anos 1980 e vêm ganhando força em razão de leis e movimentos sociais. Pressupomos que a cultura afro-brasileira é muito marcante no cotidiano nacional, como o vocabulário, a vestimenta, a comida, a dança etc. O que antes era visto com preconceito e olhares enviesados começa a entrar em evidência no *hall* de obras procuradas para leitura, como é o caso dos livros publicados por Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Solano Trindade, entre outros representantes da escrita afro-brasileira. Lembramos que no ano de 2017 o autor protagonista da Flip (Festa

Literária Internacional de Paraty) foi Lima Barreto e teve como eixo norteador a discussão das obras de temática negra. Ainda no ano de 2018 foi lançada a primeira Bienal Afro-Brasileira do Livro, evento com projeção nacional que pode auxiliar no processo de (re)construção do ser negro e da visibilidade e legitimação da cultura afrodescendente.

Em razão disso, a demanda por literatura de ficção ou pesquisas acadêmicas tem promovido considerável expansão, tanto de leitores quanto de autores. Um público interessado em pensar o negro em suas diversas dimensões e contextos busca entender com mais profundidade a realidade cotidiana desses indivíduos, a diversidade étnico-racial e as disparidades históricas que marcaram o processo escravagista nacional. São representados por editoras “africanistas” que estão na vanguarda da indústria, sobretudo por enfrentarem o dito “racismo editorial”, como a Pallas, a Nandyala, Selo Negro, Editora Malê, entre outras empresas do mesmo segmento.

Com base nesses parâmetros, é importante pensar sobre a relevância do objeto livro na divulgação das poéticas orais. Não se pode ignorar o papel que o mercado editorial e os novos recursos tecnológicos têm desempenhado na atualidade com a publicação de histórias pertencentes à cultura oral e como a indústria cultural influencia na valorização da estética negra, bem como no processo de empoderamento das minorias, tão em voga atualmente.

Conquanto esteja em ascensão uma demanda por criações de literaturas afrodescendentes, ainda nota-se um comércio reduzido de obras dessa natureza, o que talvez explique a ausência de censos, dados, tabelas, gráficos de institutos, sindicatos e órgãos controladores no setor de publicação de livros afro-brasileiros. Observamos pesquisas que visam mensurar o nível de vendas de livros didáticos, *best-sellers*, autoajuda, religiosos, entre outros setores, menos uma pesquisa efetivamente voltada para o setor aqui em debate. A carência de pesquisas sobre produção, comércio, compra e venda de obras afro-brasileiras é preocupante. Não catalogar esse tipo de publicação indica que ainda há um elemento invisível no processo de escrita e venda de livros no país.

O fato de a literatura afro-brasileira (e aí se incluem as manifestações orais) estar em segundo plano na cadeia editorial é sintomático, do ponto de vista do sistema literário e social como um todo. Revela, para nós, um mercado que é não apenas pautado na lógica do máximo consumo, mas no consumo de uma estética

literária elitizada, construída por pessoas brancas, com nível de instrução elevado, por vezes carregadas de certo grau de erudição, quase sempre vinculado a uma alta renda financeira.

Publicar os títulos de vertente afro-brasileira em menor escala implica dizer, segundo a lógica do mercado, que esse nicho tem menor vendagem e, portanto, menor lucratividade. Tal prerrogativa indica que a poética oral afro ainda é um produto que recebe pouca atenção da indústria livreira, embora já tenha evoluído com parcimônia nas últimas décadas. Grosso modo, isso pode explicar, em parte, o desinteresse dos grandes editores em trazer à cena autores e autoras negras que produzem narrativas a partir de histórias vividas e ouvidas sobre os costumes ancestrais.

Ao mesmo tempo, outra questão intriga, pois, ao não pesquisarmos o tema, é como se deixássemos a ferida do escravismo adormecida, estanque, em um lugar cômodo para uma sociedade que se diz racialmente democrática, aos moldes da concepção freyreana, mas que carrega consigo o racismo velado, encoberto por níveis de “aceitação” ou de “boa convivência” com aqueles de classes/etnias menos privilegiadas.

Dessa maneira, quando o livro adentra os terreiros, precisamos pensar nas figuras que compõem o jogo editorial e redimensionarmos as peças desse tabuleiro. Nesse caso, contador oral transforma-se em autor e o ouvinte, em leitor, como vimos no capítulo anterior. As microrrelações de poder entre emissor, receptor, obra e mercado editorial adquirem outras nuances condizentes com a realidade da cultura popular que se quer representada. Martín-Barbero sublinha que “o ‘outro lado’ da indústria de narrativas é o que nos dá acesso ao processo de *circulação cultural* materializado na literatura que estamos estudando: um novo modo de existência cultural do popular” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 154).

No caso da escrita baseada na oralidade, o registro escrito assume a condição de simulacro – representação da memória e da tradição oral, além de indicar a atualização dos arquétipos figurativos mais representativos dos discursos orais. Recriar histórias implica em sugerir variantes para um mesmo enredo, o que significa a porta de entrada do método criativo do narrador. O processo de narrar situa o autor de contos orais no mundo contemporâneo e, para que isso ocorra dentro do universo da cultura tipográfica, é preciso um entrosamento entre autor e editor.

Sobre a amistosa relação entre o contador oral e o editor, Jerusa Pires Ferreira estabelece algumas pontes de trânsito entre a voz e a letra:

Cada realização narrativa inaugura uma nova possibilidade sobre a matriz que se depreende do contínuo textual; cada contador ou recriador enriquece ou mutila (não se podendo perder de vista a interferência de quem transcreve ou edita), inventa ou prepara as armadilhas da poética e da memória (FERREIRA, 1991, p. 43).

Ao elencar as responsabilidades súbitas e imediatas que o casamento entre oralidade e escrita exige de ambas as partes, Ferreira (1991) nos convida a pensar na dialogia atuante tanto por parte do criador quanto daqueles profissionais da tinta, responsáveis por difundir as histórias em meios diferentes do habitual.

O contador de histórias é responsável por fazer circular textos de tradição milenar entre os indivíduos de sua comunidade oral, porém, inserido em uma cultura escrita, faz “as vezes” de narrador e autor quando resolve dividir com o mundo seu conhecimento. A fusão do oral com o escrito é algo dúbio para alguns, por não saberem que patamar ocupam as histórias orais editadas e publicadas em livro; interessante para outros que defendem a mistura das duas culturas, pois isso possibilita a difusão de costumes populares; e ainda, para outros, fato inaceitável, uma vez que oralidade e escrita funcionam como água e óleo, não se misturam, sob pena de uma invadir a identidade da outra.

Fato consumado é que as fontes impressas, quando não caem no ostracismo, legitimam boa parte das histórias que circulam oralmente nos terreiros ou comunidades quilombolas como reavivamento constante da tradição afrodescendente. O registro escrito insere-se, assim, como uma possibilidade de percepção de sentidos diversificados que a poesia oral pode produzir no decorrer da atualização via leitura. O discurso oral muda o meio, sai do espaço original, mas continua a comunicar sobre hábitos e costumes de uma cultura que tem a voz como núcleo.

Há quem julgue a cultura oral e popular como o lado mais frágil no “confronto” com a escrita, entretanto sabemos que nas comunidades indígenas e quilombolas, nas comunidades onde resiste o movimento *hip-hop*, nas pequenas cidades do interior do país, muito ainda se produz efetivamente em matéria de narrativas orais. São histórias de antepassados, causos, canções, repente, cordéis, *rap*, *slam*, *freestyle*, benzimentos e rezas, além das festas tradicionais como as folias de Reis,

Coco, Umbigada, ritos sagrados de religiões mantidas basicamente por meio da palavra oral.

3.1 A TRADIÇÃO ORAL MATERIALIZADA PELA INDÚSTRIA CULTURAL²³

Atualmente, muito se tem discutido a respeito das comunidades orais e sobre a preservação dos costumes brasileiros em tempos de revolução digital. Partimos do pressuposto que a prática milenar de contação de histórias contribuiu significativamente para a formação social. Nesse âmbito, a pesquisa sobre oralidade abre precedentes para discussões sobre as técnicas mnemônicas dos contadores de histórias, sobre a capacidade artística de improviso e criação poética, além de responder a indícios da materialização da palavra poética por meio do suporte livro.

Para os artesãos da voz, a contação de histórias reflete um ser/estar no mundo. Contar e recontar histórias de vida, dos antepassados, e moldar a palavra para transformá-la em escrita indica um *status quo* pouco familiar ao oralista. A palavra, *per se*, é o lugar das memórias, do improviso, da preservação dos costumes, expressão e essência da identidade, além da criação/recriação do sujeito como figura histórica e social.

No caso das histórias afro-brasileiras de vertente candomblecista, o mote narrativo conta com uma visão negra muito particular de ver e conceber o mundo. Seguindo os pilares do discurso africano, a tradição oral cruzou os mares da colonização escravagista. A voz manifesta a sabedoria e a memória ancestrais e, em se tratando de criação poética, a prosa afro-brasileira tornou-se uma forma de protesto e de resistência aos costumes ocidentais com vistas a romper com toda uma estética e ideologia clássicas.

Enquanto sofriam o banzo da terra natal, os negros abrasileirados contavam suas histórias sobre a mãe África como forma de resistência. Ao narrar, se reapropriavam de bens culturais e simbólicos em busca do antigo chão matriarcal, já que nas sociedades tradicionais a palavra figura como a guardiã dos costumes e do patrimônio cultural.

Assim, no limiar do tempo, além de representar um fator de resistência, a contação de histórias tornou-se, por um lado, uma luta pela alteridade dos corpos e

²³ O referido subcapítulo é baseado no artigo “Tradição afro-brasileira e cultura oral em processo de editoração”, publicado na revista *Boitatá*, n. 21, p. 200-209, jan./jun. de 2016.

mentes negras dispersas no além-mar. Por outro, escrever também sinalizava uma espécie de sobrevivência. Os negros que conseguiram se alfabetizar, ou os contadores de histórias, até hoje semialfabetizados, encontraram na escrita de livros e histórias ouvidas na infância uma maneira de se fazer notar e de se expressar. O texto criado por autores negros explicam realidades que antes eram pouco ou quase nunca expressas pelas culturas ditas de elite, mantendo-se, substancialmente, pela teia da oralidade.

Nos estudos culturais contemporâneos, muito se tem debatido acerca das práticas verbais e do casamento destas com outros meios de divulgação. No meio dessa discussão, entra em cena o debate sobre a relação oralidade/livro. Os processos de editoração e impressão são concebidos ou atuam como agentes de difusão do cosmopolitismo social e cultural e fazem do livro um objeto material intérprete de várias culturas em contato, entretanto não o suficiente para que a cultura oral se mantenha em profusão. Sérgio Ferretti confirma essa noção ao afirmar que a etno-história tem desmistificado a noção de que a história só se constrói por documentos escritos. Os estudos etnográficos derrubam “também o mito correlato de que a escrita é um instrumento universalmente superior à oralidade, para preservar a veracidade e a memória de fatos passados” (FERRETTI, 1995, p. 35).

Ainda que a máquina editorial coloque em xeque a sabedoria instituída socialmente e promova uma reflexão do sujeito leitor em relação ao outro, seja ele autor, narrador ou personagem da obra em questão, a linguagem oral é concebida como uma prova irrefutável do saber e do conhecimento humano.

No que tange ao papel da indústria editorial contemporânea, em uma análise inicial sobre o mercado de bens simbólicos, vale destacar a multiplicidade de editoras, autores e tipos textuais em circulação no país. Derivam dessa ideia vários questionamentos do fazer editorial que acabam por incitar debates sobre os diferentes tipos de literatura em produção, baseados principalmente em índices de quem/como/o quê se publica. Borelli (1996) ressalta que o prazer do texto, avaliado com certa volatilidade, pode circular em torno da figura do editor e da peritextualidade, a qual amplia a sensação estética do leitor.

É necessário sensibilidade para perceber os microelementos do texto, da cena descrita, das palavras vivas, do corpo a corpo dos sons embutidos, do discurso polifônico e dialógico, das imagens, espaços e costumes tradicionais representados.

No decorrer da imersão textual, o interlocutor pode perceber o outro presente no tecido discursivo, uma “outridade” que revela identidades múltiplas e atemporais, além de propiciar o prazer pela leitura em si.

Nas palavras de Roland Barthes (1995), o “prazer do texto” apresenta sensações que oscilam do positivo ao negativo. Os efeitos e impressões que o leitor pode atribuir ao longo de uma leitura é subjetivo e sofre variações, do encantamento à decepção, uma vez que o prazer do texto não está necessariamente vinculado à estética, e sim ao gozo, que seria uma espécie de desfalecimento ou anulação do sujeito. O prazer justifica-se, pois há “todo um leque de dispersões do sujeito: o sujeito pode ir de uma consistência (há, então, contentamento, plenitude, satisfação, prazer no sentido próprio) a uma perda (então, há anulação, fading, gozo)” (BARTHES, 1995, p. 194).

Em se tratando das impressões que poderão surgir ao longo do contato com o texto, partimos do ponto de intersecção do prazer do texto pelo viés da estética da recepção e do efeito estético. A teoria proposta por Wolfgang Iser pressupõe basicamente que “a obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor” (ISER, 1996, p. 51). O pesquisador ensina que a literatura se realiza através da leitura, além de ser um processo dialógico de comunicação entre as vozes que se encontram na obra, quer seja a do autor, do leitor e do próprio texto. O efeito estético realiza-se por meio da relação dialética entre as vozes que estão em interação. “Ele é chamado de efeito estético porque – apesar de ser movido pelo texto – requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim desobrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes” (ISER, 1996, p.16). O leitor, no entanto, atua como membro participativo e tem o poder de interagir com os outros elementos a qualquer tempo que entrar em contato com a obra, além de sentir os efeitos provocados por ela, na construção de sentidos.

Do ponto de vista da teoria do efeito estético, notamos que a interação texto e leitor é que será capaz de dimensionar o valor estético da obra literária, motivada pelas reflexões que o leitor será capaz de produzir, tornando a comunicação efetiva. Nas palavras de Iser (1999, p. 10): “A leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades”.

Certamente, as capacidades e a dita “produtividade” exigem do leitor que ele interaja com o texto e preencha as lacunas encontradas no decorrer do discurso. Os

lugares vazios deverão ser organizados pela imaginação do interlocutor, de maneira que o objeto imaginário seja rearticulado, auxiliado por uma mudança de perspectiva, em busca do sentido geral da obra. Em se tratando de espaços deixados ao longo do texto, Iser (1999) certifica que eles “incorporam os ‘relés do texto’, porque articulam as perspectivas de apresentação, possibilitando a conexão dos segmentos textuais” (ISER, 1999, p. 126). A comunicabilidade pode, enfim, ser efetivada quando o leitor empírico sentir-se representado pelo leitor implícito, capaz de constituir o sentido do texto e determinar, para aquele momento de leitura, os vazios ali encontrados.

É certo, porém, que o encontro com o texto e com os processos de identificação ou rejeição do conteúdo abordado no livro são situações particulares que envolvem questões muito pessoais de cada leitor, de suas histórias e momentos de vida. O encanto com o texto parece também não depender muito da relação com o editor da obra, pois, conforme postula Chartier (2014, p. 117), “nem o desejo de ler nem o prazer da leitura parecem depender do crédito atribuído à edição ou à confiança concedida ao editor”.

O domínio da palavra escrita estabelecida na cultura contemporânea abafa, em alguns limites e parâmetros, a cultura oral relegada ao plano das significações abstratas do conhecimento humano. A apropriação de bens culturais e simbólicos pela cultura escrita, por outro lado, implica em dimensões representativas, ou seja, uma “dimensão ‘transitiva’ ou transparência do enunciado [énoncé], [na qual] toda representação representa algo, e uma dimensão ‘reflexiva’ ou opacidade enunciativa, [na qual] toda representação se apresenta representando algo” (CHARTIER, 2014, p. 47).

Paradoxalmente, a agilidade da circulação oral age em oposição à morosidade da redação ou transcrição dos textos. No campo das tessituras da voz, a representação feita pelo intérprete é recebida de maneira abstrata e subjetiva, conforme as vivências pessoais do ouvinte, apesar de seguir um protótipo enunciativo de responsabilidade do contador naquele momento.

No caso de *Caroço de dendê*, *Histórias que a minha avó contava* e outros títulos subscritos pela voz de contadores tradicionais, a dimensão contemporânea e útil da impressão não aboliu a vivacidade, a inquietação e a sabedoria da oralidade. Independentemente dos avanços, positivos ou negativos, propiciados pela escrita, a carga poética da inventividade oral perdura, nostálgica, nos leitores-ouvintes. É

possível encontrar alguns índices de oralidade nos contos publicados por Yemonjá, como analisamos no segundo capítulo. Entretanto, o projeto editorial suprimiu boa parte dos traços vocoverbais no discurso, parte do processo de transcrição do texto. Todavia, embora os contos deixem ecoar marcas de uma voz aprisionada pela letra, tais escritos permitem que sua oralidade seja restituída no momento da leitura em voz alta.

Aqueles índices que gravitam em torno da escrita e da oralidade são reminiscências de memórias inacabadas, de passados construídos pelo labor da voz em sociedades tradicionais. O crédito da prensa tipográfica não destituiu a autoridade moral conquistada pela voz que ressoa nas histórias orais, tampouco a forte ligação entre a história vivida, cantada ou imaginada e a memória. No entanto, a realidade social representada no livro impresso e baseada em contos orais transmite, *per se*, algumas formas de experiência poética, a julgar pelo fato de que contar histórias não vem a ser uma ciência exata, mas de ilustração das vivências humanas, e, por isso, há que se relativizar os processos de contação, criação e editoração das narrativas.

É ponto pacífico que há uma complexa teia que enreda o processo de editoração e publicação, a começar pelos encontros e desencontros entre o autor e a figura do editor. Ao abordarmos questões de direito e propriedade da obra, percebemos um vigoroso embate entre as figuras do autor e do editor, entretanto, se pensarmos que uma produção literária é expressão única das ideias e sentimentos do autor, tal peleja penderá a favor do autor da obra. Em boa parte das histórias orais transformadas em objeto impresso, há indícios da vida do autor e de sua visão de mundo embutidas nas entrelinhas do discurso.

Na contação de histórias orais, o discurso apresenta-se moldável, flexível e passível de mudanças, porém, na versão impressa, as microestruturas do conto oral apresenta a seu leitor certa maleabilidade interpretativa e de significação, a depender de questões estilísticas e semânticas. No processo de atualização e interpretação do texto oral, coexistem detalhes como a tonalidade do discurso escrito, as grafias, as tônicas, as pontuações e as pausas, como afirma Chartier (2014, p. 154): “Felizmente, a pontuação nem sempre é tão dramática. Mas sempre constrói o significado guiando o olho – ou a voz”.

Conforme o projeto gráfico e de diagramação projetados pelo editor, nota-se uma harmonia entre a voz que conta e o texto escrito. Há uma representação

“ortográfica” e corporificada da fala pela voz do leitor que dá ênfase ao texto lido de acordo com sua experiência. Assim também, letras maiúsculas dentro do conto podem influir no significado, pois proporcionam um efeito visual e semântico de forma a dar ênfase a determinado trecho da narrativa. A pontuação, no entanto, reflete também o trabalho do revisor, que pode acrescentar sinais e pontos conquanto sinta necessidade. Ainda segundo Chartier, o livro impresso

propunha inovações que modificavam profundamente a relação do leitor com o material escrito. O mesmo vale para os paratextos ou, mais precisamente (na terminologia de Gérard Genette), os peritextos, que formam o material introdutório do livro. Com a impressão, estes adquiriram uma identidade tornada imediatamente perceptível por meio de sinais particulares (itálico, vogais com sinais gráficos, símbolos) na assinatura [...] (CHARTIER, 2014, p. 113).

Desta forma, Chartier nos leva a pensar que, por meio do trâmite de processamento das histórias, a figura do editor adquiriu papel central na preservação dos costumes que serão repassados pela escrita. O livro impresso pode propagar não apenas aquilo que o autor almeja como também divulgar noções implícitas nas entrelinhas do discurso, seguindo o raciocínio inicial de quem cria as histórias. Além disso, com a objetificação das histórias orais transcritas, o livro tornou-se mais um acessório de divulgação do saber ancestral.

Sabemos, no entanto, que os objetos fabricados em série, caso do livro, contam com transformações estéticas de ordens diversas, fato este que pode afastar, em certa medida, a narrativa verbal de seu produto final, impresso. No caso das poéticas orais cristalizadas pela escrita, a essência da tradição permanece presente, porém há perdas sensivelmente importantes, a exemplo dos sons e gestos produzidos durante o desempenho narrativo. Outros símbolos, entretanto, são somados à hermenêutica do livro e auxiliam no ato interpretativo e de interação com o leitor, como é o caso dos peritextos (sinais, ilustrações, símbolos, gráficos e tabelas), segundo postula Chartier (2014).

Embora imaginemos que a atual literatura escrita culta seja tributária da tradição oral de tempos passados, entendemos que os contos orais divulgados em livro são uma proposta cultural do contemporâneo. Tal projeto precisa ser esmiuçado, digerido e entendido sobre aquilo que conserva da poética oral original e aquilo que se encaminha para um processo de pasteurização narrativa via mercado editorial, como veremos mais detidamente na segunda parte deste trabalho.

Significar as poéticas orais publicadas em páginas de livros requer certo cuidado e atenção para não incorrerem no erro de julgar pretensamente um meio de divulgação melhor que o outro. É fato que a dialética voz/escritura instaura cada vez mais inquéritos e debates sobre a validação das poéticas orais, todavia a tecnologização da palavra falada precisa ser ressignificada pelo que a ela se uniu: o livro, a escrita, a publicidade, o mercado, porém sem perder de vista seu coração, a tradição oral, que, em essência, mantém-se forte e atual em algumas comunidades mais afastadas dos grandes centros urbanos ou mesmo naquelas que não se deixaram contaminar totalmente pela cultura urbana.

Quando publicada em livro, a narrativa oral apresenta traços importantes a serem decifrados. Em um primeiro plano, é possível encontrar marcas de composição discursiva e “tipologia” literária, no caso, narrativas, que lembram sua natureza oral e popular. A esse respeito, a primeira marca que encontramos é aquela comum aos contos curtos, com traços narrativos típicos de histórias orais que dispõem de traços fabulativos, valores e direcionamento moral, aspectos estes tipicamente circunscritos ao universo da tradição oral. O léxico empregado, normalmente, é de fácil entendimento e remete a um universo cultural remoto, interiorano, rústico e matuto, que prioriza costumes ancestrais, normalmente, despidos de aparatos tecnológicos.

No segundo nível, encontra-se um sistema dos dispositivos de *categorização de leitura/escrita* pertencentes ao mundo tipográfico, ou seja, nota-se a fragmentação do arcabouço mnemônico do contador/autor por meio da divisão em páginas das histórias que são contadas a esmo no dia a dia das comunidades narrativas. Há uma tipificação dos enredos, como se fossem divididos em episódios e temas (histórias de encantamento, de deuses iorubanos e santos católicos ou, ainda, fábulas e alegorias de animais), contos, em sua maioria, com um cunho pedagógico ou moralizante.

Já em um terceiro plano, encontra-se o que poderíamos nomear mecanismos de atração/sedução textual: a organização dos contos por temas e a estrutura discursiva “curta”. A disposição das histórias por assuntos populares, que há muito vem sendo contados entre as gerações, remete o público a um lugar comum, familiar e confortável. Cada história lida apresenta resquícios de narrações já ouvidas pelo leitor, provavelmente contadas por ancestrais, e invoca um sentimento

de pertencimento sobre o discurso oral ali apresentado, como se parte de suas vivências estivesse ali descritas.

Os formatos curtos e rápidos das histórias evocam a memória do ouvinte primitivo, aquele que quando criança ouvia atentamente algum membro mais velho da família contar histórias. Lê-las prenunciam certo “conforto estético”, no que diz respeito às memórias culturais e ancestrais. O enunciado simples facilita para o leitor entender sobre o que o texto fala como também pode proporcionar uma leitura ideológica dos contos, na medida em que mistura religião, costumes e identidade cultural.

Quanto à identificação étnica, religiosa e cultural, a leitura dos contos orais – conexão que liga o *ethos*, elemento agregador das pessoas de uma mesma comunidade, ao *pathos*, leva ao reconhecimento de raízes culturais intrínsecas ao sujeito afro-brasileiro, proveniente da religiosidade, da musicalidade afro-ancestral, da comida, das histórias, das danças e jogos, fato este que confere legitimação social e cultural das poéticas orais negras como arte institucionalizada.

3.1.1 O Poder de Representação dos Símbolos Gráficos na Edição de Histórias Orais

Até transformar-se em livro, o texto original passa por muitas operações gráficas. A representação icônica, imagética e figurativa em *Caroço de dendê* e em *Histórias que a minha avó contava* formam um conjunto de modalidades paratextuais. O paratexto é formado por caracteres que constituem uma espécie de adorno ao texto. Na concepção de Gérard Genette (2009), o paratexto influencia no sentido e na economia do livro.

Um elemento do paratexto, se pelo menos consiste numa mensagem materializada, tem necessariamente um lugar, que se pode situar em relação àquela do próprio texto: em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulos ou certas notas; chamarei de *peritexto* essa primeira categoria espacial [...]. Ainda em torno do texto, mas a uma distância mais respeitosa (ou mais prudente), todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem, na parte externa do livro, em geral num suporte midiático (conversas, entrevistas) ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros). A essa segunda categoria eu batizo, na falta de um termo melhor, de *epitexto* [...]. [...] peritexto e epitexto dividem entre si, exaustivamente e sem descanso, o campo espacial do paratexto; dito de outra forma, para

os amantes de fórmulas, paratexto= peritexto + epitexto (GENETTE, 2009, p. 12).

Ao analisarmos as iconografias presentes no livro, do ponto de vista de Genette, concluímos que “os meios e os modos de um paratexto mudam continuamente, dependendo do período, cultura, gênero, autor, obra e edição” (GENETTE apud CHARTIER, 2014, p. 235). Genette divide o paratexto em duas partes: o peritexto, que diz respeito àquilo que compõe a obra em si, como título, subtítulo, cores, índice, epígrafe, prefácio, posfácio, notas, ilustrações etc.; e o epitexto, que nada mais é do que tudo aquilo que é produzido a respeito da obra, como comentários, críticas, entrevistas, entre outros. Nesse caso, o fenômeno da recepção do livro pode influenciar na constituição do epitexto, seja por parte da crítica, seja dos leitores.

Com relação à iconografia, Martín-Barbero (2015) lembra-nos da intrínseca relação das classes populares com a imagem. Em uma aproximação muito maior do que com a letra, os livros contendo ilustrações mantinham seus adeptos nas camadas de leitores mais pobres ou iletrados. Na Idade Média, eram as figuras inseridas nos livros que contavam as histórias para aqueles que desconheciam o alfabeto. O discurso iconográfico tornava-se mais acessível às massas e ressignificava a cultura medieval. Martín-Barbero observa também que, no século XVI,

a burguesia encontra novas funções para as imagens e uma especialmente dirigida ao povo: educá-lo cívica, politicamente. Aproveitando as celebrações e comemorações das vitórias, os “acontecimentos pátrios”, e descobrindo a carga emotiva e o poder de sugestão que a imagem tem para além da sua referência, montam-se imaginárias sobre batalhas ou histórias com base no estoque de imagens que guardam os editores. A transformação poder ser constatada finalmente nas mudanças produzidas na relação entre iconografia e imaginária. Desde o século XVI há uma série de motivos que se incorporam à iconografia popular, como “o mundo às avessas”, o “diabólico dinheiro”, a “árvore do amor” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 160-161).

Dentre todos os elementos peritextuais citados, o mais impactante, de imediato, seria o título da obra. Os títulos dos livros publicados por Yemonjá, *Caroço de dendê* e *Histórias que a minha avó contava*, são instigantes e, ao mesmo tempo, esclarecedores. O primeiro, embora tenha um caráter bem ilustrativo, é forte e simbólico. De imediato remete ao campo semântico do vocabulário afrodescendente,

fator de preparação para cumprimento do horizonte de expectativas do leitor, que começa a se formar a partir desse primeiro contato. Isso significa que, ao ler o título, o leitor já imagina o que o conteúdo do livro deverá abordar.

Em matéria de peritextualidade, inclui-se a maneira como o livro é trabalhado pelo editor e proposto ao leitor, como um dos itens do paratexto. Em diálogo com as pesquisas de Genette e Chartier, Silvia Helena Simões Borelli (1996) destaca que o conceito de “peritexto” nada mais é do que

a ideia da existência do espaço de construção de múltiplas textualidades que se articulam ao redor, às margens, nas bordas, na periferia da escritura propriamente dita. A peritextualidade revela, internamente, no próprio corpo do livro, o processo – que lhe é externo – de produção da literatura na indústria editorial. Espelha, reflete, a divisão social do trabalho, a presença do produto como resultado conjunto das atividades de muitos autores, e recoloca o paradoxo da diluição da autoria: o texto não é apenas de responsabilidade do autor/escritor que escreve a história, mas a identidade literária configura-se também pela articulação de outros autores responsáveis pela edição ou produção das espacialidades, das materialidades (BORELLI, 1996, p. 161).

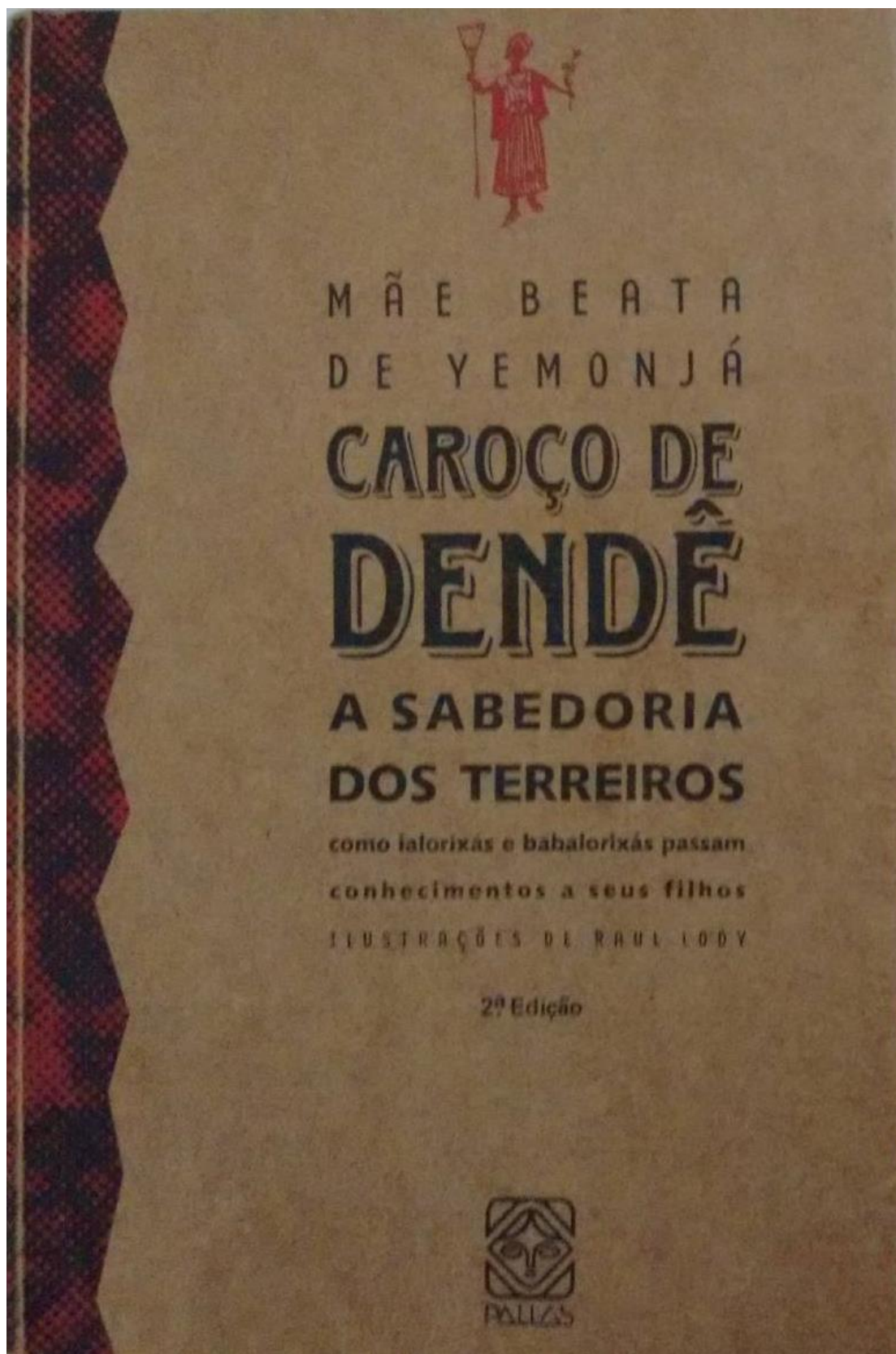
Assim, o peritexto significa todo o trabalho atribuído ao editor e seus revisores e a forma como as tarefas são executadas antes de o livro chegar ao público. Segundo Borelli (1996), a peritextualidade, ou seja, toda a circunferência imagética presente no pré e no pós-texto ajuda na construção da identidade literária da obra, além de definir um conceito estético e gráfico do livro e transmitir essa identificação ao consumidor. Todos os elementos da obra “respondem pelo padrão de apresentação do produto e oferecem ao leitor, receptor potencial, algo que já conhece e pode adquirir com segurança” (BORELLI, 1996, p. 162).

Com o advento da impressão, sinais gráficos como a pontuação, por exemplo, ganharam ênfase no manejo discursivo, pois passaram a auxiliar o leitor na construção do sentido ao representar ortograficamente fala, pausas e entonações do contador oral. O uso correto da pontuação revela ao leitor-ouvinte os destaques em trechos que o contador-escritor gostaria de evidenciar em seus textos. A pontuação reconstrói o significado inicial, no caso de uma narrativa oriunda de manifestações orais, e ajuda a guiar o olhar ou a voz de quem lê. Os pontos reconstroem a ênfase vocal e o tom de voz do narrador. É válido pensarmos que a pontuação, assim como outros elementos gráficos, pode ser inserida no texto em qualquer um dos processos de editoração da obra, pelo próprio autor ou mesmo pelos revisores. Todos os

sinais, desenhos, grafias, contribuirão para a formação de uma identidade editorial particular para cada publicação.

O projeto gráfico realizado pelas editoras Pallas e Terceira Margem no processo de editoração dos livros de Yemonjá representa um universo rústico e totêmico, próprio das histórias de origem mítica afrodescendente. Em *Caroço de dendê*, os desenhos que ilustram o começo e o fim de cada conto se apresentam como um componente importante para definir o perfil do livro. De responsabilidade do antropólogo e professor Raul Lody, as figuras equacionam a identidade da narradora com seu perfil literário. As ilustrações criam uma espécie de vínculo com o conto que as procedem. Ambos contam e desvendam a trama discursiva. Nota-se um zelo especial em cada detalhe do livro como objeto para ser apreciado, e não apenas lido. A seguir, segue imagem da capa de *Caroço de dendê*.

Figura 3 – Capa do Livro *Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros*



Fonte: Yemonjá (2008)

Na figura acima, sobressai-se a escolha da temática afrocêntrica, exposta tanto pelo material rústico escolhido para a confecção da capa como para as folhas internas. Notamos uma capa confeccionada em papel pardo grosso e poroso, descrito na contracapa como papel *kraft* 300 g/m². Já as para as folhas do miolo foram utilizadas papel pólen bold 90 g/m². A impressão de *Caroço de dendê* em sua segunda edição e segunda reimpressão ficou sob a responsabilidade de Armazém das Letras Gráfica e Editora, com sede na cidade do Rio de Janeiro, em janeiro de 2008. Até o ano de 2018, dez anos após o lançamento da segunda edição, essa obra teve uma tiragem de 5 mil exemplares, conforme informação fornecida pela Editora Pallas.

Figura 4 – Cópia do e-mail enviado à editora Pallas sobre informações da obra *Caroço de dendê*



Fonte: a própria autora

Do ponto de vista material, nesta obra, as folhas internas lembram um sulfite envelhecido, em tom bege, simulando um amarelado pelo tempo, também de feição campestre. No plano imagético, tais detalhes oferecem uma noção de rusticidade e simplicidade. Remetem o leitor aos objetos feitos em palha ou madeira, comuns na cultura africana. Além disso, a ilustração e as fontes utilizadas, tanto na capa quanto dentro do livro, também remetem iconicamente à temática explorada na coletânea.

A história “Aramaçá” é uma entre as muitas que elencam a obra *Caroço de dendê* (YEMONJÁ, 2008, p. 93-94). A foto abaixo ilustra o projeto gráfico desenvolvido pela Editora Pallas com a finalidade de complementar o projeto editorial traçado para a obra de Mãe Beata de Yemonjá. As ilustrações iniciam e encerram o conto, como uma espécie de preparação semântica para o leitor.

Como mencionamos anteriormente, toda a circunferência imagética compõe o peritexto do livro, segundo acepção defendida por Gerard Genette (2009), como elencado anteriormente. As ilustrações figuram como termos acessórios para a compreensão do discurso que se inicia na sequência. Entremear o conto com desenhos simples indica uma abertura editorial para um público leitor pertencente a diversas faixas etárias. No plano semântico, as figuras funcionam como auxiliar do processo de apreensão de sentido e auxilia na definição do horizonte de expectativas do público, como vemos na sequência com a ilustração 06.

Logo de início, a narrativa apresenta uma imagem representativa do que será contado na sequência. Há peixes entrando em uma panela, bem simples e rústica. No final da história, novamente o desenho dos peixes vivos aparece no papel. Do ponto de vista semiótico, as figuras ajudam o texto escrito a revelar a natureza sógnica e simbólica do conto, numa relação entre forma (significante) e conteúdo (significado). Dentro do escopo semiótico dessa narrativa, há clara alusão à cultura afro-brasileira.

Figura 5 – Conto “Aramaçá”

Aramaçá



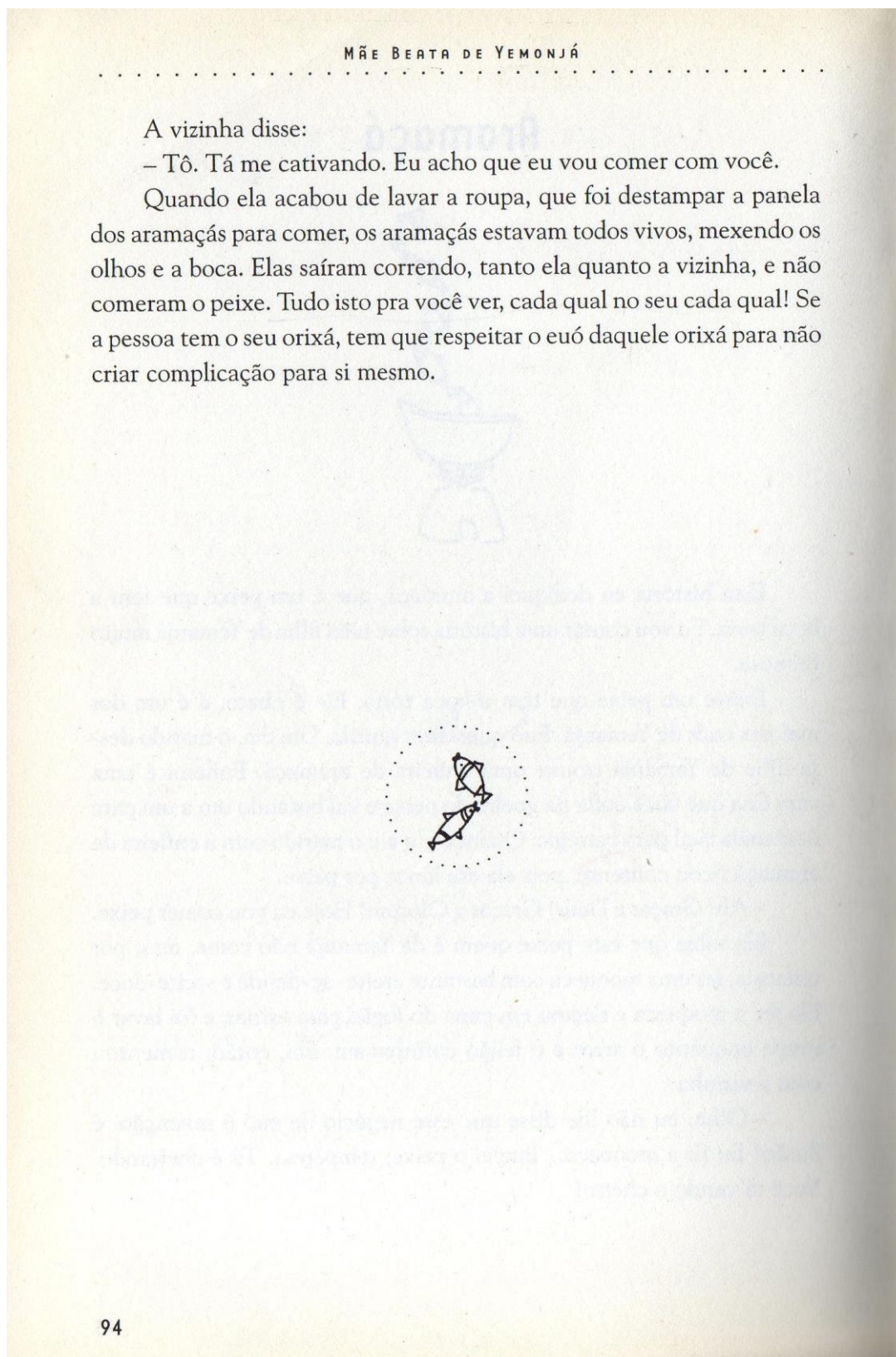
Esta história eu dediquei a aramaçá, que é um peixe que tem a boca torta. Eu vou contar uma história sobre uma filha de Yemanjá muito teimosa.

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.

– Ah! Graças a Deus! Graças a Olorum! Hoje eu vou comer peixe.

Ela sabia que este peixe quem é de Yemanjá não come, mas, por teimosia, fez uma moqueca com bastante azeite-de-dendê e azeite-doce. Ela fez a moqueca e deixou em cima do fogão para esfriar, e foi lavar a roupa enquanto o arroz e o feijão cozinhavam. Ela, então, comentou com a vizinha:

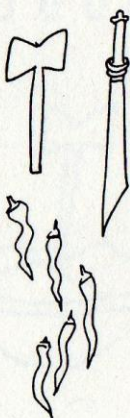
– Olha, eu não lhe disse que esse negócio de euó é invenção, é ilusão? Eu fiz a moqueca... limpei o peixe, temperei... Tá é cheirando. Você tá vendo o cheiro?

Figura 6 – Conto “Aramaçá”

Fonte: Yemonjá (2008, p. 93-94)

Figura 7 – Conto “A quizila de Ogum com o quiabo”

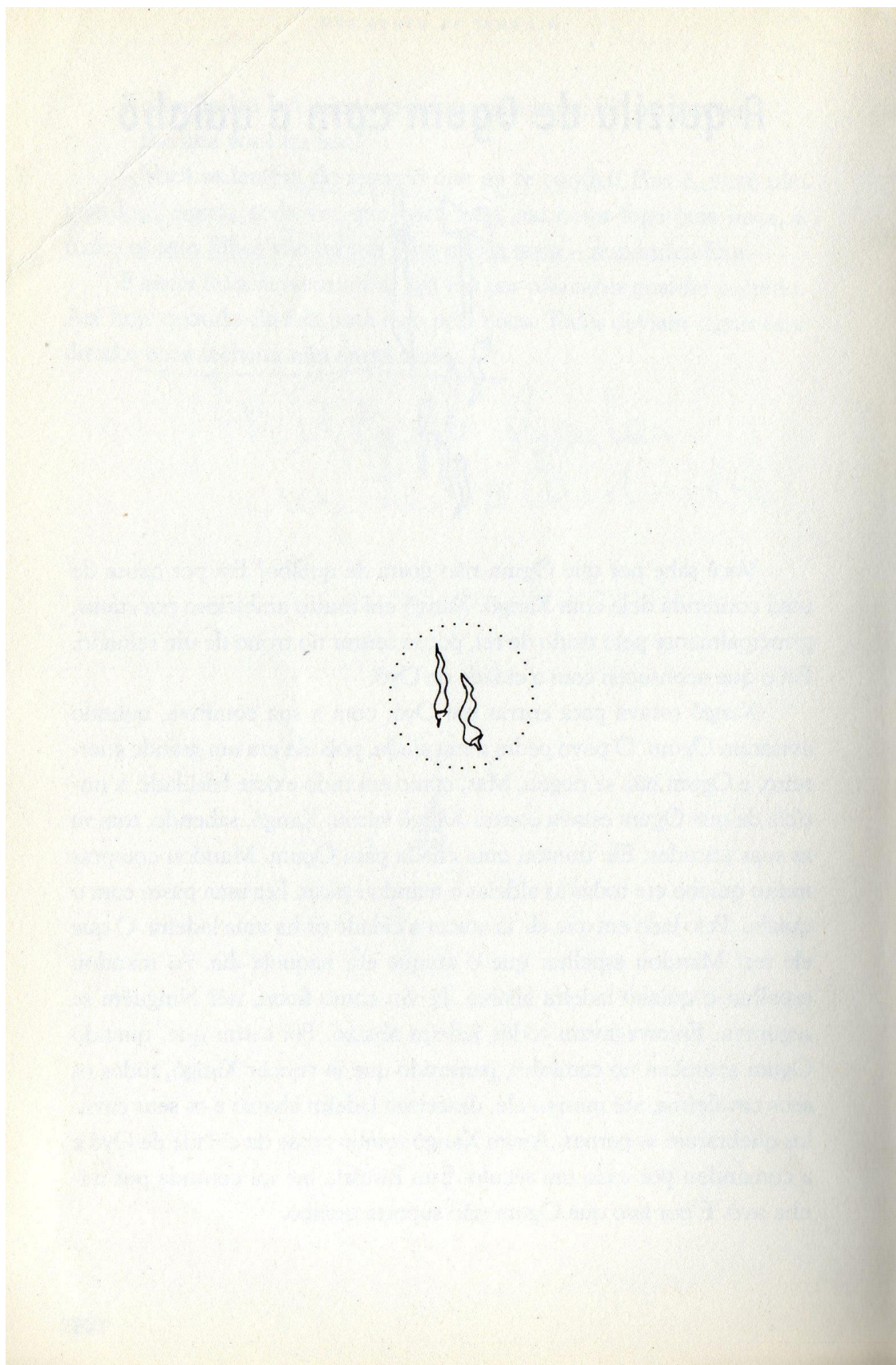
A quizila de Ogum com o quiabo



Você sabe por que Ogum não gosta de quiabo? Foi por causa de uma contenda dele com Xangô. Xangô era muito ambicioso por *status*, principalmente pelo título de rei, por se sentar no trono de um reinado. Foi o que aconteceu com a cidade de Oyó.

Xangô estava para entrar em Oyó, com a sua comitiva, quando avisaram Ogum. O povo pediu a sua ajuda, pois ele era um grande guerreiro, e Ogum não se negou. Mas, como em tudo existe falsidade, a notícia de que Ogum estava contra Xangô vazou. Xangô, sabendo, tomou as suas atitudes. Ele tramou uma cilada para Ogum. Mandou comprar muito quiabo em todas as aldeias e mandou picar. Fez uma pasta com o quiabo. Pelo lado em que ele ia atacar a cidade tinha uma ladeira. O que ele fez? Mandou espalhar que o ataque era naquele dia. Aí mandou espalhar o quiabo ladeira abaixo. Já viu como ficou, né? Ninguém se segurava. Escorregavam todos ladeira abaixo. Foi assim que, quando Ogum apareceu no caminho, pensando que ia vencer Xangô, todos os seus cavaleiros, até mesmo ele, desceram ladeira abaixo e os seus cavalos quebraram as pernas. Assim Xangô tomou posse da cidade de Oyó e a comandou por todo um século. Esta história me foi contada por minha avó. É por isso que Ogum não suporta quiabo.

Figura 8 – Conto “A quizila de Ogum com o quiabo”



Fonte: Yemonjá (2008, p. 105-106)

Ainda na obra *Caroço de dendê*, a narrativa intitulada “A quizila de Ogum com o quiabo” (YEMONJÁ, 2008, p. 105-106) concentra no título símbolos lexicais imanentes à religiosidade e à cultura afrocêntrica. Ogum, que na mitologia iorubana é descrito como ferreiro, entidade ligada ao ferro, à coragem e à agricultura, ocupa também no panteão africano a função de protetor das casas. Segundo a religiosidade nagocêntrica, toda divindade tem predileção ou aversão por algum alimento em específico. No caso de Ogum, há uma antipatia pessoal por quiabo – a chamada *quizila* ou *quizília* –, alimento este destinado a Xangô, deus da justiça, do raio e do fogo, que, por sua vez, “é o ícone da masculinidade e por isso recebe o quiabo, que tem uma representação claramente fálica” (RAMOS, 2011, p. 38).

O conto em questão narra uma disputa de reinado e poder pela cidade de Oyó, Nigéria, entre Ogum e Xangô. Ogum sofreu uma emboscada feita por Xangô utilizando quiabo na ladeira, por onde Ogum escorregou e perdeu a disputa. A partir de então, segundo narra a história, Ogum teria horror a esse vegetal.

Assim como em todas as histórias presentes na coletânea de Yemonjá, essa fábula apresenta um ensinamento. Expõe ao leitor a importância da cautela e da vigilância, sobretudo em um contexto como o africano, em que havia muitas lutas por terras agricultáveis e por regiões de caça. Ao migrarmos para o contexto do Brasil escravocrata, identificamos algumas similaridades de acordo com a conjuntura em que o negro vivia. Os afrodescendentes que ouviam essas histórias necessitavam de prudência em virtude das ameaças que sofriam por parte de seus senhores. Na cultura afrocêntrica, o quiabo simboliza o deslizar por situações difíceis e, no contexto atual, um *ebó*²⁴ à base de quiabo é aplicado em quem está para cair nas mãos da justiça ou está encrencado com alguma outra questão, ou demanda. Geralmente é oferecido a Xangô (deus da justiça) o *amalá* (caruru de quiabos, camarão seco e dendê), para se livrar de questões jurídicas, como aponta Reginaldo Prandi (2001, p. 564).

Notem que o desenho precedente à narrativa revela ao leitor, de antemão, alguns quiabos, um martelo e uma foice, símbolos dos dois deuses que entrarão em guerra, segundo o texto. Ao final, surge novamente o desenho dos quiabos, peça central na interpretação da história.

²⁴ *Ebó*, em iorubá, significa ofertório dedicado aos deuses (PRANDI, 2001).

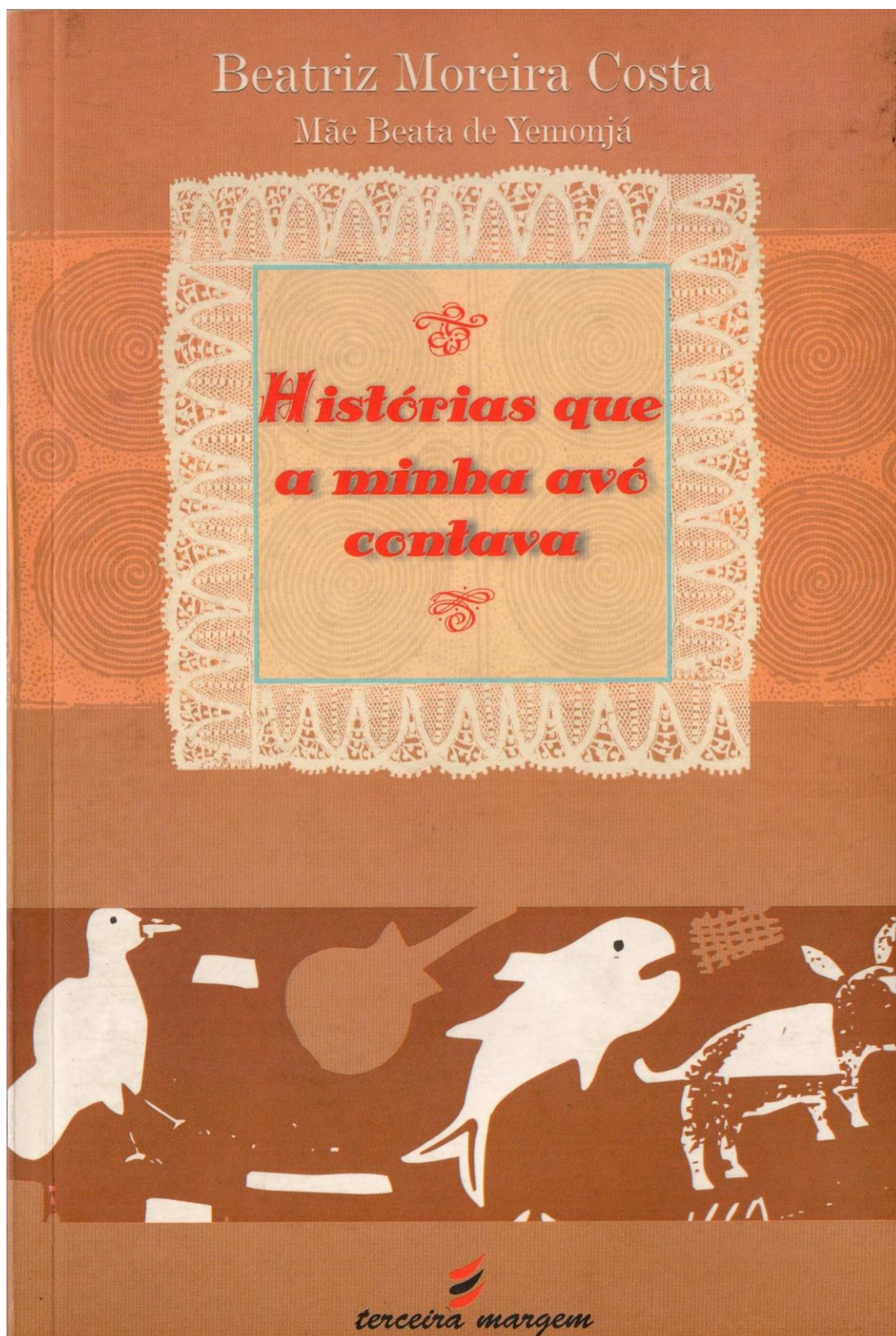
Com relação ao plano imagético da obra, notem que ele ocorre como forma de auxiliar o leitor na decifração dos sintagmas textuais que procedem as figuras. Tanto para o leitor iniciado quanto para o leitor leigo à temática, os desenhos e figuras precedentes às histórias exercem também a função de mediadores da leitura, fator acessório na interpretação dos sentidos, quebra ou conservação das expectativas face ao discurso.

Os retratos que despontam ao início ou ao final de cada conto são fatores acessórios ao texto e ilustram, de forma resumida, o sentido do título e da temática que o leitor encontrará na história. O plano imagético sintetiza, para o leitor, parte do vocabulário e da ritualística afrocêntrica. Os desenhos funcionam como uma espécie de compêndio, em que reside uma sinopse da doutrina que agrega elementos da cultura popular e da mitologia sagrada dos povos negros ancestrais.

Tanto em *Caroço de dendê* quanto em *Histórias que a minha avó contava* as ilustrações são rústicas, referentes à vida rural, normalmente ligada à natureza, uma vez que a própria religiosidade afrocêntrica está intimamente vinculada à vida campestre. Os desenhos são desenvolvidos em preto e branco, com técnicas primárias e traçados simples.

A mitopoética iorubana revela outras variantes que tratam da vida de Ogum e Xangô e, em todas elas, diversos episódios de luta entre os dois deuses. Em seu livro *Mitologia dos orixás*, Reginaldo Prandi (2001) oferece ao leitor uma ampla gama de contos cujos personagens acima se digladiam em cada história por um motivo diferente, o que evidencia mais uma vez o fato de que o mito se atualiza e pode apresentar inúmeras variantes, de acordo com a interpretação do emitente, como assinalamos anteriormente, ancorados na teoria de Eco (1986).

Figura 9 – Capa do livro “Histórias que a minha avó contava”



Fonte: Yemonjá (2004)

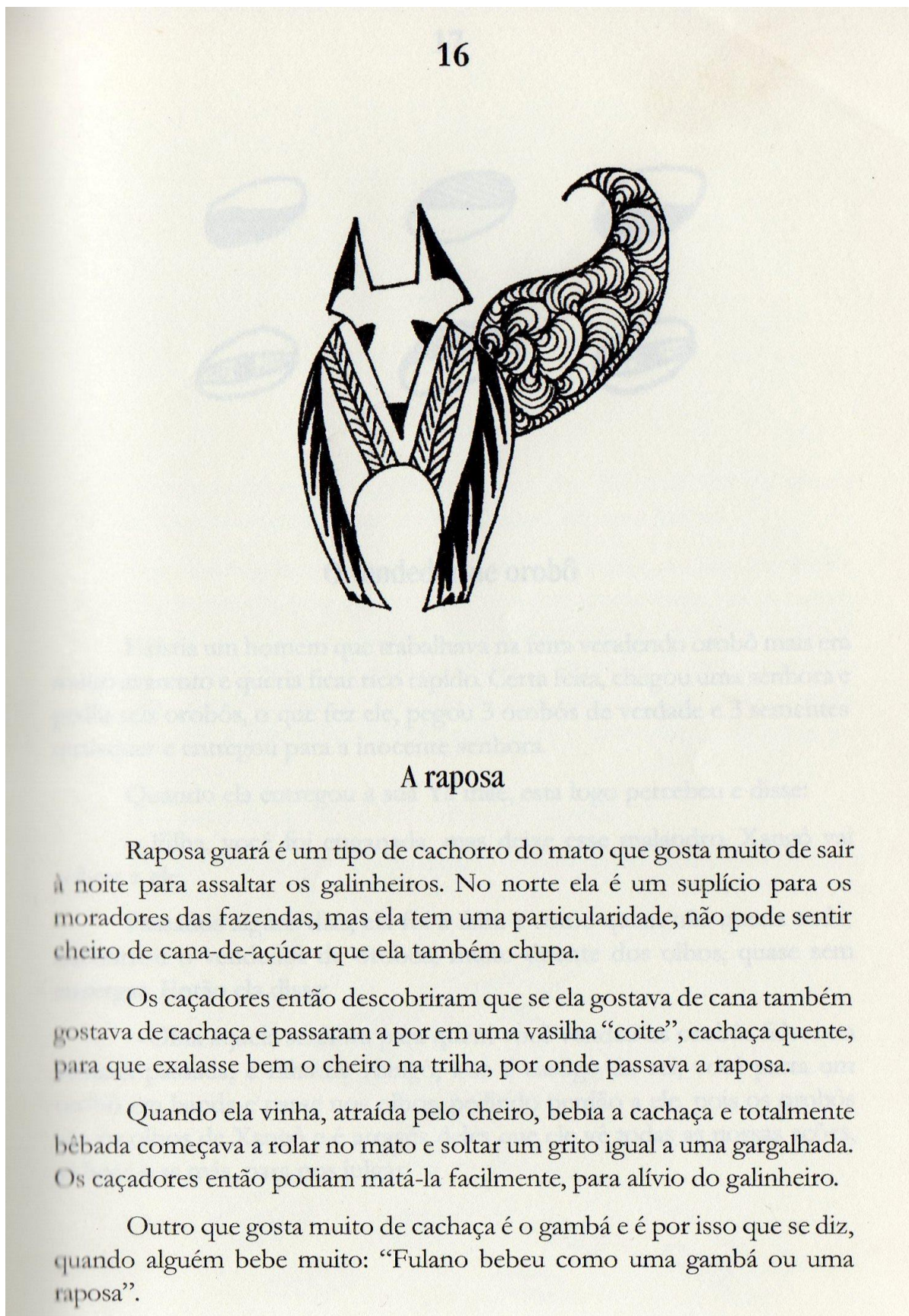
Já em *Histórias que a minha avó contava*, a proposta editorial soa um pouco mais lúdica. De imediato, o título evoca a memória afetiva do leitor, pois remete às histórias que podem ter sido contadas pelos avós, principalmente no período da infância. A capa foi confeccionada com um papel mais fino do que a do livro editado pela Pallas. As ilustrações são mais pueris e fazem menção à simbologia materna, sábia e acolhedora da avó, por sua vez representada na capa por uma espécie de toalha de rendas.

Nesse caso, a escolha do tecido rendado logo na capa da obra remete não apenas à imagética da anciã como pode ter relação com o ato de tecer histórias no fio do discurso. Pressupõe semanticamente o entrelaçamento de fios narrativos e insinua para uma cisão de culturas: europeia e africana. A prática de fazer a renda é atribuída aos flamengos, na Bélgica, tendo sido trazida para o Brasil pelos colonos portugueses.

No plano linguístico, o título reforça a composição semântica do plano imagético e alude à figura da avó, que costumava contar histórias aos netos. No caso da representação ilustrativa, a simbologia fica a cargo de desenhos pueris, que precedem cada conto da coletânea. Contudo, as figuras apresentam, como em *Caroço de dendê*, traçados simples, com técnicas de desenho primárias que, além do léxico escolhido, deixam claro que as histórias compendiadas nessa obra pertencem ao universo religioso iorubano e à cultura oral afrocêntrica.

Para *Histórias que a minha avó contava*, não foi possível apurar os dados sobre a tiragem de exemplares, pois os contatos telefônicos e de *e-mail* da editora Terceira Margem não estão mais acessíveis. Vale ressaltar que ambas as coletâneas se encontram com edições esgotadas, sendo encontradas em sebos ou em lojas virtuais sob encomenda.

Figura 10 – Conto “A raposa”



A raposa

Raposa guará é um tipo de cachorro do mato que gosta muito de sair à noite para assaltar os galinheiros. No norte ela é um suplício para os moradores das fazendas, mas ela tem uma particularidade, não pode sentir cheiro de cana-de-açúcar que ela também chupa.

Os caçadores então descobriram que se ela gostava de cana também gostava de cachaça e passaram a por em uma vasilha “coite”, cachaça quente, para que exalasse bem o cheiro na trilha, por onde passava a raposa.

Quando ela vinha, atraída pelo cheiro, bebia a cachaça e totalmente bêbada começava a rolar no mato e soltar um grito igual a uma gargalhada. Os caçadores então podiam matá-la facilmente, para alívio do galinheiro.

Outro que gosta muito de cachaça é o gambá e é por isso que se diz, quando alguém bebe muito: “Fulano bebeu como uma gambá ou uma raposa”.

A primeira história escolhida, “A raposa” (YEMONJÁ, 2004, p. 16), emprestada do bestiário afro e europeu, aborda, em sua essência, uma temática de feitiço didático-moralizante. Apresenta caráter fabulativo e aborda a astúcia da raposa como um ideário pertencente ao senso comum, presente no imaginário popular. Nesse conto, como em todos os outros da coletânea, há uma gravura que precede a narrativa, na forma de uma raposa, tema central da história, e que vai ao encontro do enredo que se segue.

Na trama, a raposa, conhecida por cachorro-do-mato, está sendo observada pelos caçadores, que precisam eliminá-la para botar fim à morte das galinhas. Considerado um animal muito esperto, a raposa está presente no inconsciente coletivo em fábulas da sabedoria popular. Cascudo revela em seus apontamentos que o uso recorrente de bichos silvestres sugere psicologicamente a personificação por meio de atitudes e sentimentos emprestados aos animais.

Certos animais, macacos, coelhos, devem impressionar pela rapidez dos movimentos, agilidade, desenvoltura, graça. Determinam um ciclo em que vão vencendo, pela inteligência astuciosa, deduzida pelo aspecto físico, os animais fortes e lentos [...]. Noutros animais de vida repugnante, hiena, chacal, raposa, os ciclos fazem-nos vencedores pela soléncia maliciosa, sem conseguir torna-los simpáticos. A hiena e o chacal são heróis populares jamais igualados ao macaco, ao coelho e mesmo à raposa ariana, despudorada, cínica e vitoriosa (CASCUDO, 1984, p. 147).

No conto em questão, a raposa é a destruidora dos galinheiros. Ela precisa ser banida das redondezas. Após muito observar, os caçadores percebem que o animal gosta de chupar a cana das fazendas, então armam uma estratégia para capturá-lo. Colocam cachaça pelos lugares por onde a raposa passa, com o fim de atraí-la com o cheiro da cana na aguardente, e, assim, embebedá-la. No fim, o plano é bem-sucedido e os caçadores conseguem sobrepujar a esperteza da raposa.

A função estética, reforçada pelo plano imagético, fica por conta de uma raposa desenhada acima do título com traços tribais. Empreende uma representação dialógica com a xilogravura utilizada no cordel. De todo o modo, novamente a representação imagética pode contribuir para romper ou ampliar o horizonte de expectativas, uma vez que tal representação pode estar fora do círculo previamente constituído pelo leitor.

Figura 11 – Conto “Maria Quebra Tudo”

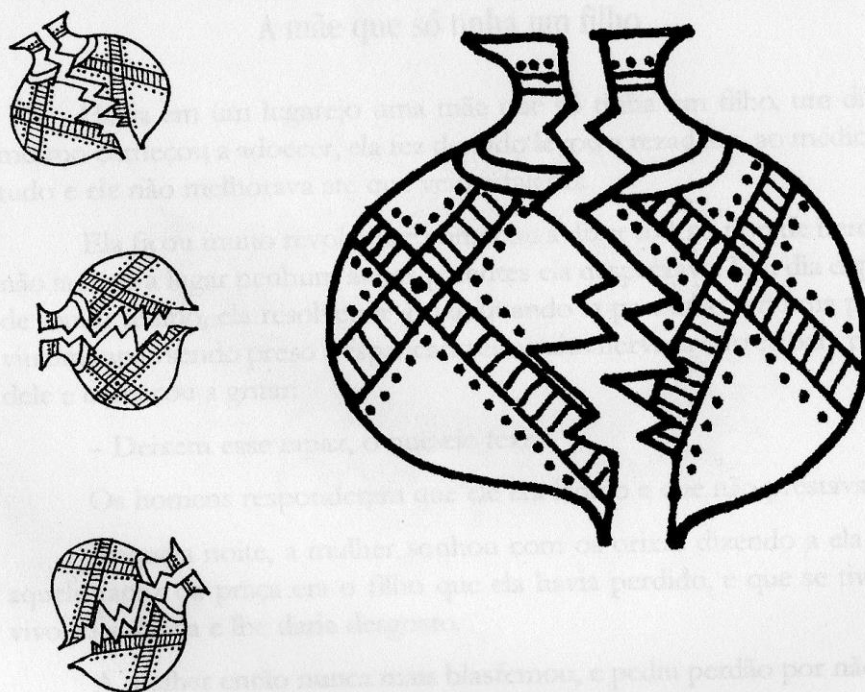
43

Maria Quebra Tudo

Vocês já ouviram falar da Maria Quebra Tudo?

Pois ela ganhou esse nome desde o dia em que uma boa mulher saiu para passear e se sentou em um belo jardim, onde ficou entretida com a beleza das flores e das borboletas que sobrevoavam o lugar, de repente apareceu uma menina que pulava tanto daqui para ali que terminou por chamar sua atenção. A senhora então encantada com a vivacidade da menina resolveu chamá-la para conversar e perguntou escuta aqui sua capetinha, como é o seu nome? Pode me chamar de Maria Quebra Tudo pois por onde eu passo me bato, tudo derrubo e quebro, a mulher que me cria por causa do meu jeito a todo o momento me bate e eu não tenho nenhum parente...

A bondosa senhora decidiu então levar Maria para casa e com amor e começou a ensinar a ela como devia ser, daí a algum tempo ela já não quebrava mais nada e até hoje a menina espera por alguém que lhe dê outro nome.



O segundo enredo escolhido de *Histórias que a minha avó contava* retrata, de forma bastante pueril, a experiência de uma garota rotulada como “Maria Quebra Tudo” (YEMONJÁ, 2004), pois ela mesma afirmava ser intempestiva e desastrada. Por onde passava, pulava tanto que sempre quebrava tudo o que estava ao redor. A pecha negativa inculcada na garota a fazia desacreditar em si mesma, tornando-a ainda mais levada.

No plano semântico, “Maria Quebra Tudo” expõe uma autoimagem negativa sobre a protagonista e autoestima baixa, corroborada pelo trecho: “Pode me chamar de Maria Quebra Tudo pois por onde eu passo me bato, tudo derrubo e quebro, a mulher que me cria por causa do meu jeito a todo o momento me bate e eu não tenho nenhum parente” (YEMONJÁ, 2004, p. 43). O abandono parental, a solidão e a forma rude com que a menina era tratada por sua responsável faz com que a garota não acredite em suas potencialidades e virtudes, mas a história muda a partir do momento em que ela passa a ser criada pela boa mulher. O enredo revela ainda alguns silêncios. O uso de reticências ao final do segundo parágrafo /eu não tenho nenhum parente.../ indica ao leitor um silenciamento durante o ato de contação de histórias, como se ao falar a narradora parasse por alguns segundos para rememorar fatos que lhe machucam. Fica então, a cargo do leitor-ouvinte preencher esta lacuna.

Sutilmente, o conto revela uma moral no desfecho, pois, ao ter sido acolhida pela senhora que a zelou, com amor e compreensão, a menina deixou de quebrar tudo o que via pela frente e tornou-se mais amável e tranquila. O ensinamento que se desenha neste conto é o de que o afeto, a ternura e a dedicação são capazes de quebrar as maiores fronteiras instaladas entre os homens. Representa a máxima de que o sentimento de amor verdadeiro é curativo e transformador.

No plano linguístico, há problemas de ordem sintática e gramatical que expõem um descuido no trabalho editorial de transcrição e revisão textual. Há períodos com truncamento de ideias em razão de inversões sintáticas e de pontuação. A troca do ponto final pela vírgula antes do período /[...], de repente apareceu uma menina que pulava tanto daqui para ali que terminou por chamar sua atenção/ promove uma dificuldade na leitura e interpretação do trecho. Há falta de vírgula depois de /A senhora então [...]/, além do fato de que essa oração teria melhor enquadramento no texto se fosse um início de parágrafo. Esta mesma oração deveria receber /;/ após o verbo /perguntou/, seguido de aspas /'/ ou início de

parágrafo e travessão, para simular o diálogo entre a menina e a boa mulher. Na sequência também notamos a falta de travessão para indicar a fala da menina em resposta à pergunta sobre seu nome. O trecho /, a mulher que me cria [...] / também deveria ser iniciado por um ponto final, em vez de uma vírgula. O período /por causa do meu jeito/ precisaria aparecer entre vírgulas, pois denota um aposto explicativo. A última frase expõe duplamente a preposição /e/: /e como amor e começou a ensinar a ela [...]/, precedida pelo uso incorreto da vírgula em lugar do ponto final no trecho /, daí a algum tempo [...]/.

Nesse conto, as ilustrações que representam o plano imagético aparecem apenas ao fim da trama e mostram vasos com motivos africanos quebrados, fato que remete novamente o leitor ao tema central da história. Do ponto de vista do empoderamento feminino, aludimos à figura da mulher que quebra paradigmas, conceitos e vai a luta em busca de reverter estereótipos.

Diante desses e outros exemplos compendiados nas obras em análise, concluímos que a tradição oral materializada na escrita perde em sua essência, gestos, entonação, ritmo, melodia e muitos outros itens acessórios e performáticos. Entretanto, a tradição mantém-se viva, apesar de ter sido retirada de seu contexto original. O livro assumirá a função de divulgador de práticas tradicionais para a grande massa leitora.

3.2 O MERCADO EDITORIAL NO BRASIL E A TRADIÇÃO ORAL

Conforme as discussões até aqui, entendemos que a cultura da impressão transformou os saberes e acolheu o contador de histórias tradicional nas páginas do livro, tornando os saberes ancestrais acessíveis a um maior contingente de leitores. A difusão da prensa tipográfica, auxiliada pelo conceito ocidental de modernização do saber, trouxe para perto dos leitores sabedorias milenares guardadas a sete chaves na boca dos guardiões da palavra das comunidades ágrafas. O livro serviu como acervo material da tradição que se remodelava com a modernidade, ganhava outras roupagens, absorvia novos elementos contextuais e, assim, guardava traços da cultura antiga no guarda-roupa da cultura tecnológica.

Propiciado pela modernização da indústria cultural, pelo aumento do índice de leitores que começava a ser alfabetizado no país, o livro contribuiu substancialmente para a diminuição de um histórico de analfabetismo e segregações que a ausência

da educação formal provocou no grande público. Com a expansão de outros universos culturais, como o surgimento de novas emissoras de televisão, gravadoras e editoras, foi possível à indústria de bens de consumo definir o perfil do público receptor e do leitor brasileiro, plasmando gostos e elaborando novos “horizontes de expectativas”:

A expansão do mercado de bens simbólicos no Brasil efetiva-se como tendência a partir do final dos anos 1960, consolidando-se nos anos 1970, que o campo editorial, ainda que ativo na fabricação de livros desde a primeira década do século XIX, só adquire solidez e expressão no mesmo período, caracterizado como de emergência do processo de industrialização da cultura brasileira (BORELLI, 1996, p. 14).

Com o mercado editorial plural e diversificado, recheado de editoras, autores e tipos narrativos, a análise dos gêneros literários também se torna fator importante na compreensão do fenômeno editorial, que começa a ganhar densidade de produção e venda na era contemporânea. Silvia Helena Simões Borelli (1996, p. 15) assegura que os gêneros literários são elementos de fronteira, pois conectam várias manifestações da cultura popular com dimensões massivas e eruditas. Na modernidade, o gênero ficcional tem sido um elemento primordial para a compressão da literatura e de outras manifestações culturais em circulação.

No campo literário, chama atenção a dicotômica relação entre escrita e oralidade. E em tempos de alargamento do mercado editorial, nota-se uma instrumentalização da voz e das narrativas orais adaptadas ao texto escrito, relegando à cultura oral um *status* de apagamento frente à supervalorização da escrita. Historicamente, a supressão das histórias orais começou a ocorrer no final do século XII, desde os anos de 1170-1260, antes mesmo da invenção da imprensa, com a formação do “romance”. Nessa ocasião, a voz começa a perder espaço para a letra, ocorrendo uma junção da oralidade e da escritura. Paul Zumthor (1993, p. 266) observa que o romance passou a recusar a oralidade contida nas tradições antigas, fato este que levou a cultura oral a uma marginalização proposital, a partir do século XV, passando a ser chamada de “cultura popular”, reflexo de algo menor e vulgarizado.

Desde então, as correntes defensoras da clivagem entre literatura e não literatura baseiam-se nos modelos legitimados pela cultura letrada e erudita como única forma de manifestação cultural, na tentativa de rechaçar a simbologia estética

e literária que as culturas orais e populares poderiam assumir, em detrimento das manifestações cultas e canônicas, impostas como hegemônicas após a formação do romance na Idade Média.

Na contramão desse conceito, Néstor Garcia Canclini (2008) postula que a modernização dos bens simbólicos de consumo, representados pelo objeto livro, pode vir a diminuir o papel do culto e do popular tradicionais no mercado, mas nunca o substitui. A modernidade é capaz de redimensionar a arte e o folclore frente ao saber acadêmico e industrializado em condições relativamente iguais. Os bens culturais e artísticos nascidos em âmbito popular, expressão única de seus criadores, não podem perecer mesmo em face da evolução editorial.

Ao contrário, com o advento da educação de massa e da explosão da indústria cultural, há, proporcionalmente, um crescimento nas manifestações artísticas por meio da expansão dos elementos de divulgação e do estímulo ao consumo, por meio das revistas, dos livros, da televisão ou da internet. O crescimento do ensino e do mercado literário contribuiu, também, para a ampliação das funções culturais, favorecendo, assim, “a especialização, o cultivo experimental de linguagens artísticas e uma sincronia maior com as vanguardas internacionais” (CANCLINI, 2008, p. 86).

Se fizermos uma digressão histórica, da primeira metade do século XX até os dias atuais, o Brasil registrou um aumento relativo dos públicos consumidores de literatura. Isso se justifica, em parte, pela adoção de políticas educacionais de alfabetização e pelo desenvolvimento da indústria editorial. Enquanto o grau de instrução aumentava entre as camadas mais populares, outros nichos foram abertos em razão da demanda de público leitor, mas ainda era evidente que a questão da alfabetização não tirava das mãos das classes dominantes o poder que exerciam no circuito de produção, comunicação e circulação do texto impresso. Antonio Candido estima que

Os analfabetos eram no Brasil, em 1890, cerca de 84%; em 1920 passaram a 75%; em 1940 eram 57%. A possibilidade de leitura aumentou, pois, consideravelmente. Muito mais, todavia, aumentou o número relativo de leitores, possibilitando a existência, sobretudo a partir de 1930, de numerosas casas editoriais, que antes quase não existiam. Formaram-se então, novos laços entre escritor e público [...] (CANDIDO, 2006, p. 143).

A imprensa, um dos maiores símbolos da burguesia na Idade Moderna, deixa evidente que escritor e obra, aliados ao público leitor, formam sistematicamente uma tríade consistente e solidária. Atualmente, o escritor, acostumado a escrever para públicos restritos, vê sua função social mudar no cenário artístico-nacional. O conceito que os grupos têm acerca do escritor começa a influenciar em sua posição social por meio do reconhecimento coletivo que justifica sua atividade. Além disso, do último século para cá “o elemento social (ambiente, costumes, traços e ideias) se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros” (CANDIDO, 2006, p. 16).

Fruto da cultura tipográfica, o livro materializa a voz. Como meio de comunicação, também detém o saber institucionalizado e se insere como instrumento de civilização na sociedade atual. Na cultura da palavra escrita, a imprensa surgiu como fator de visibilidade, por isso tem se tornado cada vez mais recorrente o fato de os autores se apropriarem da escrita para relatar memórias guiadas pela tradição oral.

A binaridade desses dois tipos narrativos expõe conflitos não apenas de gênero ou de forma discursiva como também de validade dos documentos produzidos pela escrita, mas que nasceram em um contexto oral. A realidade de autores negros e de outros grupos orais, como repentistas, *rappers* ou indígenas, é de constante oscilação em seu *status quo* de escritor, considerando a condição inerente ao de oralista.

A natureza divergente das sociedades oral e escrita colocam autores que usam a primeira como base criadora e a segunda como meio de divulgação num campo flutuante e de conflito das tipologias criativas, levando a uma fatídica coexistência de ambas as formas de organização em algumas manifestações artísticas da contemporaneidade (McLUHAN, 1972, p. 18).

Do ponto de vista do autor de texto orais, o fato de tentar publicar suas histórias e relatos implica em ascensão, visibilidade e transgressão da cultura dominante. A escrita de narrativas que derivam do espaço oral encadeia características da militância social e cultural e explora, no jogo simbólico, relações de poder entre vários estratos sociais por meio dos circuitos de divulgação do texto escrito. Ao escrever ou relatar os casos, o autor se interpõe entre aquele que tem a palavra socialmente instituída e aquele que, historicamente, sempre foi representado pela lente de terceiros.

As histórias de Yemonjá misturam casos verídicos com um discurso ficcional, que encontra nos fatos o objeto do discurso em construção. Narrativas de ficção misturam-se a relatos vividos pela autora e seu grupo. As antologias possuem enredos cujas cargas de verossimilhança induzem o leitor a uma ilusão da realidade ou ao seu “efeito”, como conceitua Chartier (2014). A diferença entre o que é ficção e o que é verdade consiste no fato de que a primeira existe apenas como caráter informativo, sem pretensão de representar o real, enquanto o episódio verdadeiro funciona como garantidor do discurso. Para Chartier, a questão em torno das histórias literárias explica-se pelas ferramentas de ficção que diminuem a intenção da verdade por meio “efeito de realidade” ou “ilusão referencial”. “Na estética clássica, é a categoria de *vraisemblable*, ou verossimilhança, que assegura a conexão entre narração histórica e histórias inventadas [...]” (CHARTIER, 2014, p. 67-68).

Os questionamentos sobre a validade das narrativas criadas por guardiões do saber ancestral são inúmeros e indagam sobre a essência da obra de arte oral na era da reprodutibilidade técnica, como instituído por Walter Benjamin (1994). O teórico assevera que “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

No caso das histórias orais africanas e afro-brasileiras escolhidas para integrar um livro, o fazer poético é a prova de que seus narradores não são meros reprodutores de uma tradição, mas (re)criadores. Construídas a partir de arquétipos próprios da cultura e da religião candomblecista, as narrativas ratificam o direcionamento social que os textos orais ocupam no cenário de suas realidades socioculturais ao formar identidades de terreiro por meio da voz e da escrita dos contos de *Caroço de dendê*. Essa lógica social estabelecida pelas narrativas pode ser corroborada pela compreensão de Antonio Candido sobre a função das literaturas orais em meio escrito em que “a autonomia do autor é menos acentuada, enquanto é mais nítido o papel exercido pela obra na organização da sociedade” (CANDIDO, 2006, p. 52).

Vale lembrar que os escritores de narrativas orais investem na recriação de histórias cuja intencionalidade estética e originalidade tornam-se peças-chave da expansão criativa autoral. Seguindo o raciocínio de McLuhan (1972, p. 20), o corpo

originado da fusão de oralidade e escrita se constitui como organismo e ultrapassa a função auditiva para alcançar novos públicos por meio da escrita.

Afirmar que o livro se torna um organismo no sistema representativo das culturas orais indica que o objeto empresta uma sonoridade corpórea à narrativa: matéria da voz viva. Roger Chartier (2014, p. 10) argumenta que “o corpo tipográfico confirma a materialidade do livro e do texto”, de modo que a invenção da imprensa não modificou a estrutura do livro como objeto material, entretanto é inevitável pensar que a escrita desempenhou um papel fundamental na evolução das sociedades contemporâneas.

Referindo-se ao quesito técnico responsável pela evolução da imprensa, Chartier (2014) observa que a mão do autor e a mente do editor refletem, hoje, a complexidade que cerca todo o processo de criação, editoração e publicação de uma obra literária. As novas práticas de leitura e escrita e a mudança nos meios e nas técnicas de reprodução das obras de arte fizeram com que a escrita tomasse a frente na propagação da arte.

Movidos por uma nostálgica lembrança da oralidade suprimida no momento da escrita, os autores transitam entre a vivacidade da palavra e a demora na sua transcrição, vivendo entre o apagamento da tradição em detrimento da escrita e a rememoração do passado ao longo do ato narrativo. Para Chartier, os contadores orais são autores que não escrevem livros, pois “livros, sejam manuscritos ou impressos, sempre são resultados de múltiplas operações que supõem uma ampla variedade de decisões, técnicas e habilidades” (CHARTIER, 2014, p. 38). O objeto livro surge na ânsia por captar a memória de numerosos atores da história oral de classes dominadas e de culturas subjugadas pela escrita. Propõe-se a desvendar outro sujeito, absoluto em suas formas de narrar.

No que tange ao comércio editorial brasileiro, na atualidade, pesquisas sobre o setor estimam um aumento na produção editorial nos séculos XX e XXI. O crescimento do mercado interno, aliado ao aumento das taxas de alfabetização com políticas públicas voltadas para a crescente escolarização dos brasileiros, fez com que o setor livreiro aumentasse sua atividade em larga escala, ainda que longe do ideal.

De maneira generalista, o Sindicato Nacional de Editores de Livros (SNEL) e a Câmara Brasileira do Livro publicaram uma pesquisa sobre a produção e vendas do setor editorial entre os anos 1990 e 2014. Pesquisas tão amplas quanto essa

indicam o pouco espaço reservado para a literatura afro-brasileira no cenário editorial. A tabela evidencia pesquisas gerais no ramo da Literatura. No início da década de 1990, as vendas de livros marcavam 22.479 títulos, com tiragem de 239.392.000 exemplares impressos e, destes, cerca de 212.206.449 exemplares vendidos, chegando a um faturamento por volta dos R\$ 901.503.687,00. Nos anos subsequentes, conforme mostra a tabela abaixo, disponível no site do SNEL, os números aumentaram em escala considerável, com exceção do ano de 1992, o que despertou um interesse das editoras em investir no setor.

Figura 12 – Tabela Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro – ano base 2014

Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro – ano base 2014				
Para ver a pesquisa, clique aqui .				
Realizada anualmente pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL) e pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), fornece um panorama completo do mercado editorial no país.				
Ano	PRODUÇÃO (1º edição e reedição)		VENDAS	
	Títulos	Exemplares	Exemplares	Faturamento (R\$)
1990	22.479	239.392.000	212.206.449	901.503.687
1991	28.450	303.492.000	289.957.634	871.640.216
1992	27.561	189.892.128	159.678.277	803.271.282
1993	33.509	222.522.318	277.619.986	930.959.670
1994	38.253	245.986.312	267.004.691	1.261.373.858
1995	40.503	330.834.320	374.626.262	1.857.377.029
1996	43.315	376.747.137	389.151.085	1.896.211.487
1997	51.460	381.870.374	348.152.034	1.845.467.967
1998	49.746	369.186.474	410.334.641	2.083.338.907
1999	43.697	295.442.356	289.679.546	1.817.826.339
2000	45.111	329.519.650	334.235.160	2.060.386.759
2001	40.900	331.100.000	299.400.000	2.267.000.000
2002	39.800	338.700.000	320.600.000	2.181.000.000
2003	35.590	299.400.000	255.830.000	2.363.580.000
2004	34.858	320.094.027	288.675.136	2.477.031.850
2005	41.528	306.463.687	270.386.729	2.572.534.074
2006	46.026	320.636.824	310.374.033	2.880.450.427
2007	45.092	351.396.288	329.197.305	3.013.413.692,53
2008	51.129	340.274.195	333.264.519	3.305.957.488,25
2009*	43.814	401.390.391	387.149.234	4.167.594.601,40
* A pesquisa divulgada em 2011, que afere o resultado de 2010, apresentou como novidade na sua metodologia, a realização de um Censo do Livro. Isso porque, em todo processo de inferência estatística, é recomendado que, de tempos em tempos, seja atualizado o universo da própria pesquisa. O censo foi realizado entre novembro de 2010 e abril de 2011 e afere o ano de 2009. Com o censo, os dados de 2009 foram reelaborados em 2010.				
2010	54.754	492.579.094	437.945.286	4.505.918.296,76
2011	58.192	499.796.286	469.468.841	4.837.439.173,32
2012	57.473	485.261.331	434.920.064	4.984.612.881,04
2013	62.235	467.835.900	479.970.310	5.359.426.184,63
2014	60.829	501.371.513	435.690.157	5.408.506.141,17

Fonte: Disponível em: <<http://www.snel.org.br/dados-do-setor/producao-e-vendas-do-setor-editorial-brasileiro-ano-base-2014/>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

Gráfico 1 – Produção do Setor Editorial Brasileiro – (Ano Base 2014)

Fonte: Elaboração de Kênia A. Redondo Franco.

Gráfico 2 – Vendas do Setor Editorial Brasileiro – (Ano Base 2014)

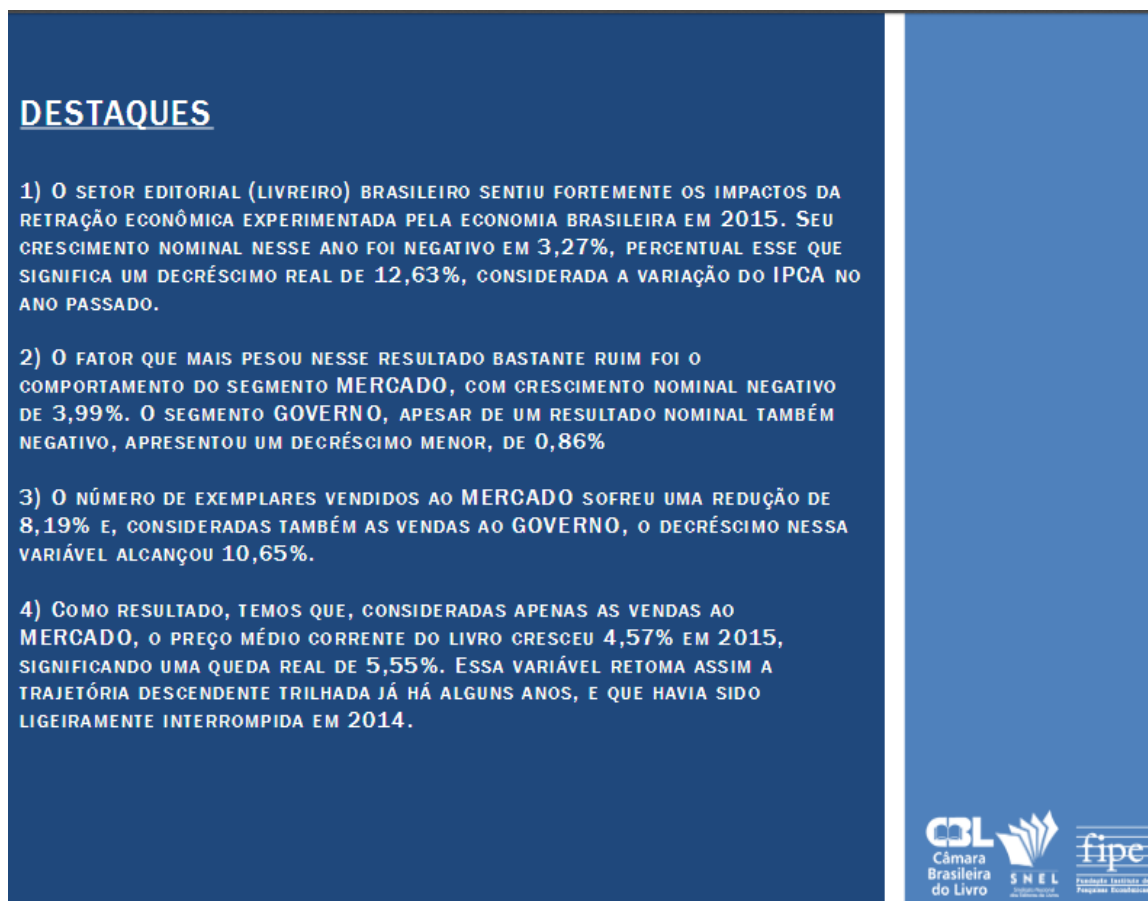
Fonte: Elaboração de Kênia A. Redondo Franco.

Observamos que, nos anos 1990, a produção de novos livros saltou de 22.479 para 51.460 títulos em 1997, registrando uma queda entre os anos de 1998 e 1999. Já nos anos 2000 e no decorrer da primeira década do século XXI, os

números de novos livros oscilaram entre a casa dos trinta e quarenta mil títulos, porém de 2008 em diante, com exceção de 2009, a produção ultrapassou a marca dos 50 mil livros. A curva de produtividade mostra uma ascendência promissora na última década do século XX e no primeiro decênio do século XXI. O ano de 2013 representou o ápice dessa cadeia produtiva, atingindo a marca dos 62.235 títulos. O mesmo não ocorre em 2014, quando a produção de novas obras começa a entrar em declínio.

Na sequência, desde o ano de 2015, com a crise econômica que atingiu o mercado capitalista em esfera global, tem ocorrido retração na produção e vendas de livros no Brasil, segundo informações do próprio portal do SNEL. A diminuição da atividade comercial no ramo editorial afeta produtores de livros e editores que ficam à mercê da baixa demanda e com custos de produção consideravelmente altos. Segundo pesquisa encomendada pelo Sindicato de Editores de Livros a Nielsen Bookscan, o mercado editorial nacional realmente encontra-se em franco declínio, confirmado pelo cenário negativo de vendas de livros no país. Os dados fornecidos pela página do Sindicato de Editores comprovam essa prerrogativa e estão disponíveis em uma matéria publicada no *site* do Sindicato sobre o declínio do mercado editorial brasileiro no ano de 2015, em comparação com o ano de 2014, como nos esclarecem os gráficos da sequência.

Figura 13 – Pesquisa Paineis de Vendas: mercado editorial brasileiro continua em declínio no 5º período, aponta Paineis de Vendas de Livros de junho



Fonte: Disponível em: <<http://www.snel.org.br/mercado-editorial-brasileiro-continua-em-declinio-aponta-5o-painel-das-vendas-de-livros/>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

Relativo ao ano de 2015 (período de 20/04/2015 a 17/05/2015), impulsionado pela queda na economia, o setor livreiro cresceu negativamente, em média -3,27%. Os resultados negativos ocorrem em razão da retração do mercado consumidor. Em parte, a queda ocorreu também por conta da diminuição das compras de livros pelos governos federal, estadual e municipal a fim de suprirem as políticas públicas, como o PNLD (Programa Nacional do Livro Didático) e o PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola), este último nascido nos anos finais da década de 1990, voltadas para o incentivo à leitura nas escolas.

À guisa de conhecimento, segundo consta no site do Ministério da Educação (MEC) e do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação Básica (FNDE), o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) é a mais antiga política pública de acessibilidade ao livro didático. Iniciou-se por meio do decreto Lei n.º 93, de 21 de

dezembro de 1937, com outra denominação, e de lá para cá passou por inúmeras reestruturações. O PNLD avalia e disponibiliza obras didáticas e literárias, bem como materiais de apoio à prática pedagógica, de forma gratuita às escolas brasileiras. É realizado de forma alternada para os ciclos de educação infantil, anos iniciais do ensino fundamental, anos finais do ensino fundamental e ensino médio.

No que tange ao PNLD e ao PNBE, o governo unificou os dois programas no Decreto n.º 9.099, de 18 de julho de 2017, transformando-os em Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLMD). A partir de então, o escopo do projeto foi ampliado, possibilitando a aquisição de outros materiais de apoio à prática educativa, como “obras pedagógicas, *softwares* e jogos educacionais, materiais de reforço e correção de fluxo, materiais de formação e materiais destinados à gestão escolar” (MEC, 2018). A compra dos materiais, distribuição e logística de remanejamentos é de responsabilidade do FNDE.

Figura 14 – Tabela Pesquisa Painel de Vendas: Comportamento do Setor Editorial Brasileiro – 2014/2015

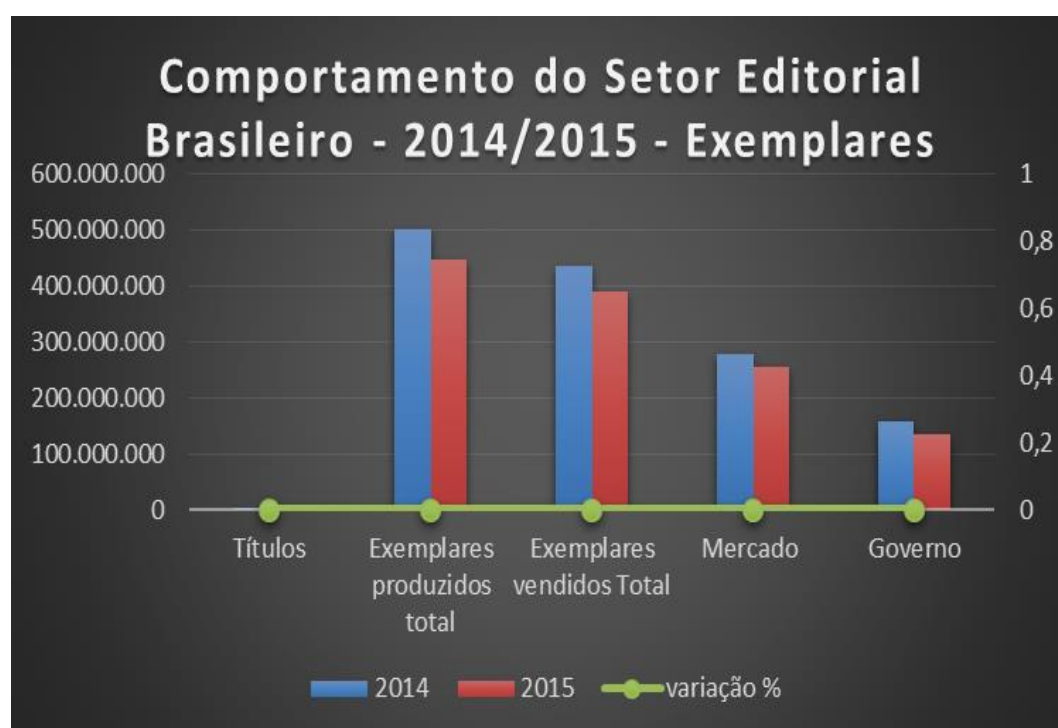
COMPORTAMENTO DO SETOR EDITORIAL BRASILEIRO 2014/2015			
	2014	2015	Var. %
TÍTULOS	60.829	52.427	-13,81
EXEMPLARES PRODUZIDOS Total	501.371.513	446.848.571	-10,87
FATURAMENTO (R\$) Total	5.408.506.141,17	5.231.396.423,43	-3,27
Mercado	4.169.658.915,19	4.003.182.263,47	-3,99
Governo	1.238.847.225,98	1.228.214.159,96	-0,86
EXEMPLARES VENDIDOS Total	435.690.157	389.274.495	-10,65
Mercado	277.387.290	254.680.102	-8,19
Governo	158.302.867	134.594.394	-14,98



Fonte: Disponível em: <http://www.snel.org.br/wp-content/uploads/2016/06/Apresentacao-pesquisa-2015-Imprensa_OK.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2016.

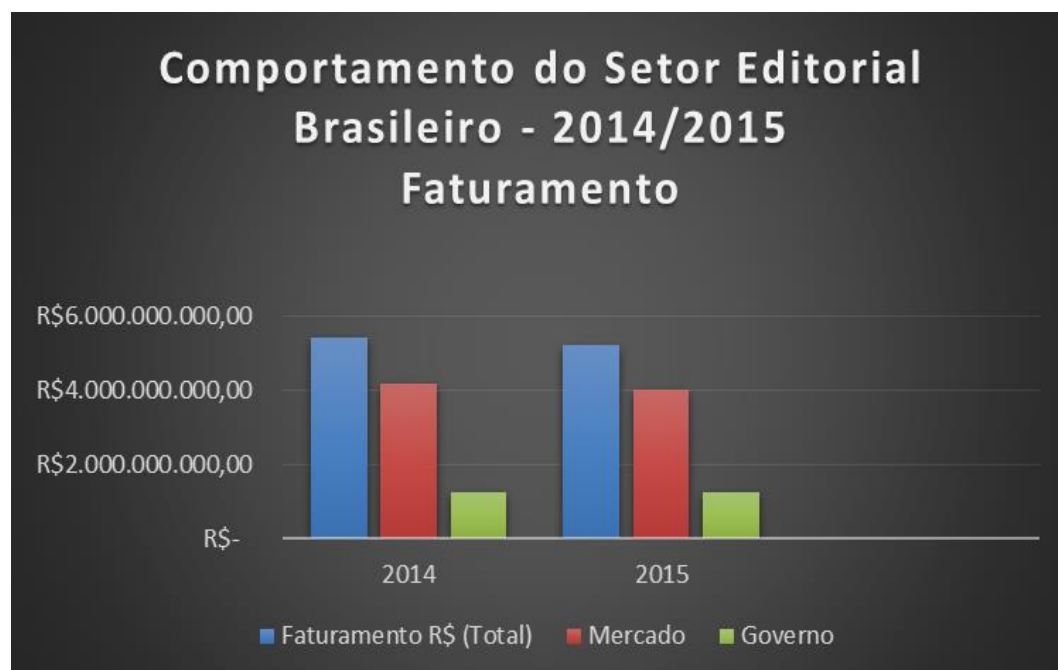
Se analisarmos o comportamento do mercado editorial brasileiro, entre os anos de 2014 e 2015, o número de títulos editados caiu de 60.829 para 52.427, o que representa uma variação de -13,81%. O faturamento caiu cerca de -3,27%, sendo que, desta queda, o setor que menos contribuiu com o fluxo da indústria editorial foi o governo federal, com retração de -14,98%. Observa-se que a fatia do mercado consumidor comum diminuiu apenas -8,19%. O governo foi um dos grandes impulsionadores nos últimos anos dos livros consumidos no país, motivado por políticas públicas de combate ao analfabetismo e de incentivo à leitura. Porém, em meio à crise econômica, os gastos com livros estão sendo nitidamente enxugados, conforme aponta a pesquisa. A análise aqui descrita também foi ilustrada em gráfico, como o que se segue:

Gráfico 3 – Comportamento do Setor Editorial Brasileiro – 2014/2015 – Exemplares



Fonte: Elaboração de Kênia A. Redondo Franco.

Gráfico 4 – Comportamento do Setor Editorial Brasileiro – 2014/2015 – Faturamento



Fonte: Elaboração de Kênia A. Redondo Franco.

Figura 15 – Tabela Pesquisa Painel de Vendas: títulos editados e exemplares produzidos

TÍTULOS EDITADOS E EXEMPLARES PRODUZIDOS						
NOVOS NÚMEROS DE ISBN E REIMPRESSÕES 2014/2015						
Produção	Títulos			Exemplares		
	2014	2015	Var. % 2014/2015	2014	2015	Var. % 2014/2015
Novos números de ISBN	19.285	17.282	-10,39	90.891.196	87.525.534	-3,70
Reimpressão	41.544	35.146	-15,40	410.480.317	359.323.037	-12,46
TOTAL	60.829	52.427	-13,81	501.371.513	446.848.571	-10,87

TOTAL DE TÍTULOS EDITADOS E EXEMPLARES PRODUZIDOS POR SUBSETOR (Novos Números de ISBN + Reimpressões)						
Produção	Títulos			Exemplares		
	2014	2015	Var. % 2014/2015	2014	2015	Var. % 2014/2015
Didáticos	13.945	12.152	-12,86	235.288.478	221.214.936	-5,98
Obras Gerais	23.171	18.319	-20,94	139.758.997	112.814.417	-19,28
Religiosos	7.938	7.241	-8,78	82.129.522	77.358.173	-5,81
CTP	15.775	14.715	-6,72	44.194.516	35.461.046	-19,76
TOTAL	60.829	52.427	-13,81	501.371.513	446.848.571	-10,87

Fonte: Disponível em: <http://www.snel.org.br/wp-content/uploads/2016/06/Apresentacao-pesquisa-2015-Imprensa_OK.pdf>. Acesso em: 18 set. 2016.

Dos novos títulos publicados entre 2014 e 2015, os de literatura, que estão incluídos em “obras gerais”, caíram em média -20,94% em número de produção, e os livros reimpressos diminuíram -19,28%. Isso significa que não apenas estagnou a produção de livros já publicados, lidos e aceitos pelo público, mas também estancou a publicação de novas obras por parte das editoras, daí concluirmos que o lançamento de títulos passou por uma fase de suspensão das atividades.

Figura 16 – Tabela Pesquisa Painel de Vendas: produção por área temática – 2014/2015

PRODUÇÃO POR ÁREA TEMÁTICA 2014/2015				
Temas	2014		2015	
	Número de Exemplares	Particip. (%)	Número de Exemplares	Particip. (%)
Didáticos	211.518.868	42,19	219.390.259	49,10
Religião	81.408.282	16,24	87.672.975	19,62
Literatura Adulta	48.491.769	9,67	31.649.010	7,08
Autoajuda	21.676.729	4,32	19.369.691	4,33
Literatura Infantil	37.259.612	7,43	12.499.466	2,80
Literatura Juvenil	20.085.348	4,01	11.277.437	2,52
Direito	14.285.422	2,85	9.280.811	2,08
Medicina, Farmácia, Saúde Pública e Higiene	6.426.059	1,28	8.292.267	1,86
Economia, Adm. e Negócios e Adm. pública	10.879.973	2,17	7.736.148	1,73
Ciências Humanas e Sociais	9.130.883	1,82	7.715.728	1,73
Artes	519.344	0,10	7.119.870	1,59
Línguas e Linguística	8.587.803	1,71	6.924.069	1,55
Biografias	5.265.245	1,05	4.193.354	0,94
Educação e Pedagogia	3.879.854	0,77	1.983.337	0,44
Psicologia e Filosofia	2.001.885	0,4	1.940.703	0,43
Matemática, Estatística, Lógica e Ciências Naturais	2.108.127	0,42	1.463.913	0,33
Turismo, Lazer e Gastronomia	4.254.486	0,85	1.337.063	0,30
Educação física e Esportes	1.743.258	0,35	1.041.909	0,23
Engenharia e Tecnologia	2.653.205	0,53	1.001.887	0,22
Dicionários e Atlas Escolares	1.668.272	0,33	920.532	0,21
Agropecuária Veterinária e Animais de Estimação	405.926	0,08	533.322	0,12
Informática, Computação e Programação	612.453	0,12	459.708	0,10
Arquitetura e Urbanismo	64.030	0,01	49.699	0,01
Outros	6.444.682	1,29	2.995.414	0,67
TOTAL	501.371.513	100	446.848.571	100

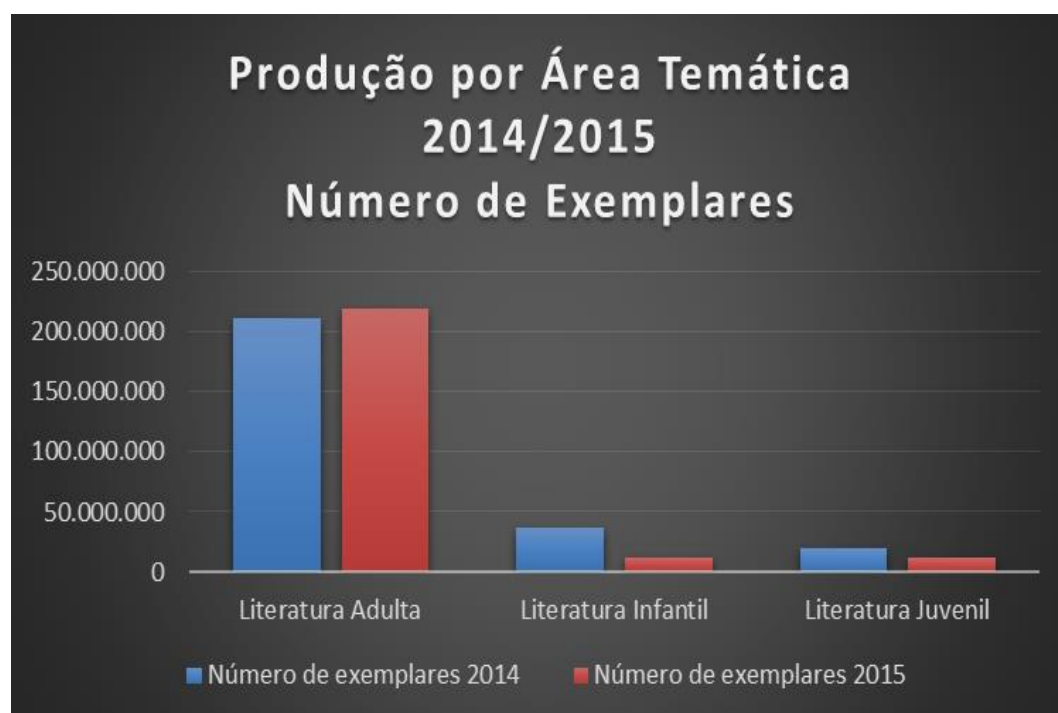


Fonte: Disponível em: <[http://www.snel.org.br/wp-content/uploads/2016/06/Apresentacao-pesquisa-2015-Imprensa OK.pdf](http://www.snel.org.br/wp-content/uploads/2016/06/Apresentacao-pesquisa-2015-Imprensa_OK.pdf)>. Acesso em: 18 set. 2016.

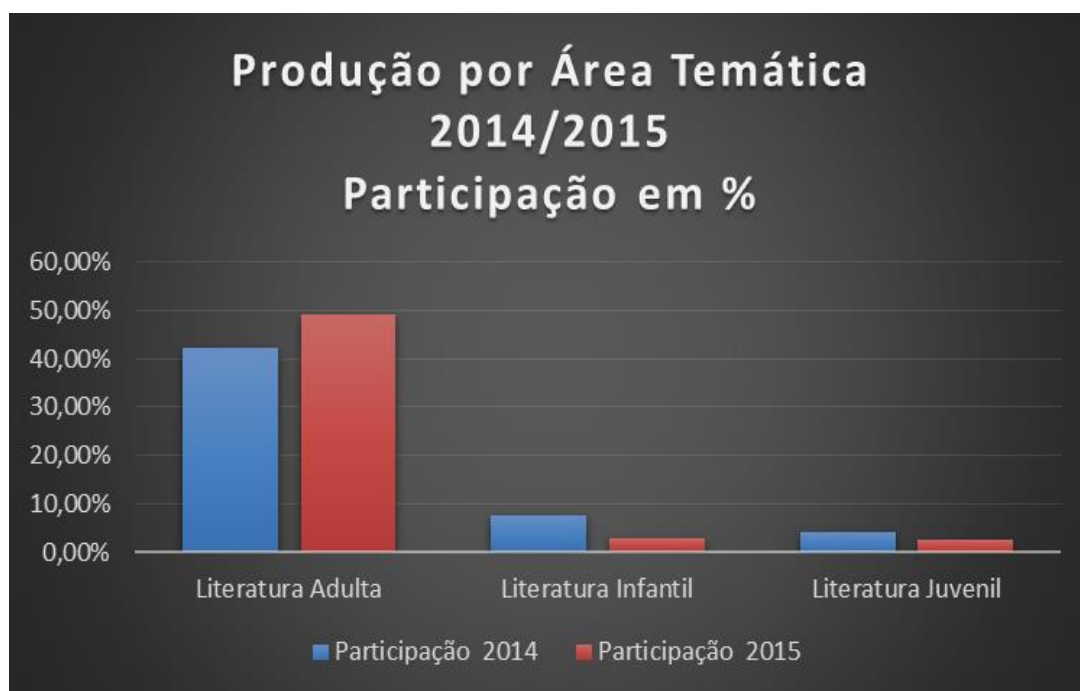
Quando analisamos a produção livreira por área temática, a tabulação encontrada no *site* do Sindicato dos Editores expõe que, entre os anos de 2014 e 2015, foram produzidas, respectivamente, 48.491.769 e 31.649.010 obras de literatura adulta, 37.259.612 contra 12.499.466 livros de literatura infantil, além da produção voltada para a literatura juvenil, que ficou na casa dos 20.085.348 exemplares em 2014 e 11.277.437 em 2015. Notadamente, nos três segmentos de literatura, houve queda na confecção de obras.

Segundo a pesquisa disponível no referido *site*, houve então uma diminuição de -31,56% no volume de vendas e de -23,03% no faturamento, o que nos mostra uma efetiva ausência de vendas prodigiosas de livros, como vinha ocorrendo no Brasil. Entre os anos de 2015 e 2016 (período de 25/04 a 22/05/2016) há, portanto, um resultado negativo em volume de vendas no país. A tabela a seguir ilustra um quadro comparativo entre as vendas de 2015 e de 2016. como podemos verificar nos gráficos abaixo:

Gráfico 5 – Produção por área temática – 2014/2015 – Número de Exemplares



Fonte: Elaboração de Kênia A. Redondo Franco.

Gráfico 6 – Produção por área temática – 2014/2015 – Participação em %

Fonte: Elaboração de Kênia A. Redondo Franco.

A tabela a seguir ilustra um quadro comparativo entre as vendas de 2015 e de 2016:

Figura 17 – Tabela Painel de vendas de livros no Brasil – resultados 2015-2016 (jun. 2016)

COMPARATIVO 5º PERÍODO TOTAL – 2015 X 2016

2015		2016	Variação	
3.712.407	VOLUME	2.540.807	-31,56%	
R\$ 125.299.513,02	VALOR	R\$ 96.440.470,86	-23,03%	
107.996	ISBNs	105.687	-2,14%	
R\$ 33,75	R\$ MÉDIO	R\$ 37,96	12,46%	
15,98%	DESC. MÉDIO	18,63%	2,65p.p.	

T. Mercado – Período 5: 2015 (20/04 a 17/05/2015) x 2016 (25/04 a 22/05/2016)
Fonte: Nielsen | Nielsen BookScan

2

Fonte: Disponível em: <<http://www.snel.org.br/wp-content/uploads/2016/06/SNEL-05-2016-5T.pdf>>. Acesso em: 18 set. 2016.

O desaquecimento econômico, somado ao fato de o Brasil ter uma cultura leitora frágil e precária, justifica boa parte da estagnação da indústria editorial brasileira. No quadro comparativo entre os dois últimos anos, houve um decréscimo de 2015 para 2016 de -2,14% de ISBNs lançados, com baixíssimo reajuste na tabela de valores para o preço médio do livro, apenas 12,46%. O painel de vendas revela ainda que, em média, o brasileiro conseguiu descontos nos valores reais na faixa de 2,65 pontos percentuais, valor irrisório para uma política efetiva de incentivo ao hábito da leitura. Em um país cujas prioridades de sobrevivência, alimentação e moradia tem um alto custo, o valor elevado do livro, de qualquer segmento, provoca desinteresse em boa parte da população.

O cenário negativo sobre a venda de livros nos leva a refletir sobre a instabilidade econômica e revirar outro baú em nossa cultura: a práxis da leitura. Infelizmente, outros hábitos residem no imaginário nacional como prerrogativa máxima de vida. A cultura de massa, a televisão e a internet são veículos que dominam a maior parte dos lares brasileiros, enquanto a leitura acaba ficando em segundo plano, com aura elitizada e inacessível às classes menos abastadas ou escolarizadas. Ênio Silveira sublinha que, apesar de tudo, “no Brasil nós tivemos uma grande expansão editorial. Hoje em dia você tem um número muito maior de editoras, portanto há um volume maior de publicações, mas a penetração vertical é pequena” (SILVEIRA et al., 1992, p. 139). O parco hábito de leitura, associado à questão econômica, aos valores caros de alguns livros e ao apelo da cultura de massa, influencia e muito na divulgação de títulos com maior apego estético e literário. Na concepção de Silveira, a questão maior é a falta de disseminação cultural e da valorização da leitura que faz com que as pessoas não se importem tanto em comprar livros por prazer.

A relação entre o mercado editorial e as manifestações orais no Brasil tem alguns expoentes máximos, que contemplam folhetos de cordel e livros publicados por folcloristas que coletaram lendas, contos, fábulas e narrativas mitológicas. Entretanto, os livros com temas relativos à cultura oral e popular ainda encontram certa resistência frente ao mercado editorial. Isso significa afirmar que publicações com temática voltada às tradições ágrafas, cuja voz é o elemento formador da cultura do grupo, têm pouca receptividade no comércio da indústria de bens

simbólicos. As oralidades afro-brasileiras, ou mesmo as indígenas, especificamente, deparam-se com um público muito segmentado e restrito.

Conquanto a pesquisa do SNEL tenha um aparato mais generalista, endossando a diminuição da indústria livreira sem especificar gênero ou temática dos livros, subentende-se que a publicação de títulos da literatura afro-brasileira também sofre com a baixa demanda de produção, compra e venda de livros. Tal fato nos leva a crer que a indústria editorial, embora passe por um momento de crise, precisa repensar e reformular as práticas editoriais. Além da abertura tecnológica e do crescimento de *e-books*, nos últimos anos, surgiram muitas editoras com viés específico de publicação, como é o caso das já citadas, cujos projetos trazem, em seu bojo, uma preferência pela edição por livros de temáticas afro-brasileira e africana. Se o mercado editorial não repensar as políticas de produção e circulação para esse nicho, a literatura afro-brasileira ficará suprimida ainda por muitos anos, além de comprimida entre nichos de livros mais vendáveis, como é o caso dos *best-sellers*, religiosos ou de autoajuda, destacados nos gráficos acima citados.

Ainda que a temática étnica tenha ganhado espaço nos últimos anos no Brasil, infelizmente ainda não há um estudo de mercado centrado no consumidor dessa fatia da indústria livreira, o que indica que talvez haja espaço para que a indústria editorial cresça em segmentos com potencial, até então desprezados pela crítica e pelo grande público. Para tanto, é necessário rever as demandas editoriais, pois um grupo que até então não se via representado na literatura nacional, no caso dos negros, com o avançar dos tempos tem conseguido maior representatividade e, conseqüentemente, passa a ser um público consumidor em potencial.

Entender as identidades e explorar a diversidade étnico-racial no país pode ser uma mina de ouro para o enfrentamento do declínio livreiro, pois a necessidade de representatividade é crescente. O nicho étnico que se apresenta ainda tem muito para empreender e descobrir, uma vez que o livro de temática afro-brasileira tem muito a contribuir com a busca pela verdadeira identidade nacional. As periferias dos grandes centros têm inspirado movimentos artísticos liderados, em sua maioria, por autores negros, com engajamento em saraus, coletivos de escritores, como a Cooperifa, em São Paulo, e outros movimentos que exaltam a cultura negra.

Diante disso, uma parcela do público afrodescendente tem se reconhecido nas mudanças estruturais e ideológicas que vêm ocorrendo, impulsionada pela implantação de leis de valorização da identidade e cultura negra no Brasil. As rodas

de pesquisa acadêmica também têm alargado os projetos e discussões em torno de temáticas negras, de autores negros consagrados na literatura nacional, como forma de modificar o clima literário do contemporâneo.

Notamos que o poder da letra, tão naturalizado na sociedade contemporânea, e ao mesmo tempo visto com cautela pelos oralistas, vive em constante dualidade com o saber ancestral da voz, uma vez que foi concedido considerável crédito à escrita e grandes conquistas surgiram em razão dessa prática. Entretanto, sempre haverá um sentimento nostálgico da oralidade que se deixou para trás, flutuante no espaço-tempo dos grandes contadores de histórias, poetas e trovadores. O jogo literário entre poética oral e escrita continua, portanto, um paradoxo no cenário da teoria e da crítica literária, matéria de litígio entre os pensadores da produção literária.

A atividade editorial reforça o mercado de bens culturais à medida que estimula a recriação poética do âmbito oral para o escrito. As publicações dessa vertente expõem as nuances da prática comunitária da oralidade para a transposição da prática solitária da escrita. Do século XX em diante, tornou-se comum o uso do método etnográfico aplicado por sociólogos e etnógrafos no sentido de “tomar” a palavra dos oralistas e transformá-la em escrita. As histórias de vida ou mesmo inventadas pelos contadores tornaram-se material fecundo para o investimento de alguns setores editoriais.

3.3 O PAPEL DO EDITOR FACE AO MERCADO DAS MINORIAS EDITORIAIS

Desde os decênios finais do século XX, o sistema literário nacional vem permitindo a recriação poética de práticas orais antes pouco difundidas, associado a um leque de políticas públicas de revitalização da cultura popular e de valorização das minorias sociais. Aquilo que ficava na seara do folclórico e do etnográfico agora ganha *status* de arte poética, estimulada pela indústria de bens culturais que reconhece na memória popular um objeto de estudo privilegiado, material para a reconstrução do passado e da história do povo brasileiro.

Diante do novo cenário cultural da cultura escrita, entra em cena uma figura emblemática e central na seara tipográfica: o editor de textos. Etimologicamente, o termo editar significa parir, tornar público. Dissertando sobre os editores, Wolfgang Knapp (1986) observa que os primeiros registros dão conta de que funcionavam

“‘editoras clericais’ na Suméria, na Babilônia e no Egito. No terceiro milênio antes da nossa era, publicavam-se tabletes de argila (placas finas de tijolos) em série, com rezas e elogios mortuários” (KNAPP, 1986, p. 16).

A persona do editor tornou-se o interlocutor entre autor e público, passando a ocupar o lugar daquele que viabiliza a materialização das histórias orais, permitindo que a tradição se materialize no livro. Personagem importante no trâmite de confecção da obra, o editor é responsável por montar a produção do discurso oral em meio escrito. Mesmo nos dias atuais, com o advento dos sistemas digitais de produção e circulação de textos, o editor ainda é figura central no espaço em que circula o mercado editorial. Admite uma função econômica, mas também social, de mediar o encontro da ideia do escritor com a necessidade do público em utilizá-la.

Signos da complexidade literária, a fala e a escrita são meios de comunicação ambíguos, que exploram a narrativa produzida a dois ou a muitas presenças: um sujeito, autor pela fala, outro, ouvinte, redator e a voz daqueles antepassados que ajudaram na composição do autor que narra. Na concepção de Philippe Lejeune, editores costumam trabalhar com uma memória autoral que antecede a escrita em uma forma de redação colaborativa com o autor e, no momento da edição, “sugerem uma espécie de análise espectral da produção de texto, num esforço tanto da memória do contador quanto da escrita que poderá deixar vestígios orais e escritos” (LEJEUNE, 2008, p. 119).

A relação entre o editor, o livro e o autor é estratégica do ponto de vista do mercado consumidor. Estudos e análises de mercado fazem parte do novo editorial que pretende captar na letra a voz de pessoas que normalmente não escreveriam por sua condição sociocultural situada à margem da escrita. Nesse sentido, os editores, em geral, evidenciam um olhar etnológico sobre o autor de textos orais e adotam algumas posturas frente às obras originárias da memória popular, como nos leva a entender Lejeune (2008, p. 125):

[...] em geral tomam a iniciativa e assumem uma responsabilidade considerável quanto à existência e à própria forma do livro. São eles que fazem o estudo de mercado, determinam as zonas de notoriedade a serem exploradas, põem em contato e associam por contrato e um caderno de encargos o proprietário da jazida de memória que será explorada [...].

Enquanto o editor assume a responsabilidade pelos estudos de produção e circulação do texto, há outra figura relevante no que diz respeito às microestruturas

discursivas. Referimo-nos ao papel do redator de textos no contexto da indústria editorial. Cabe a ele estruturar, condensar e limpar os “excessos” da narrativa de acordo com o perfil do público que o livro pretende abarcar. Ao redator fica a incumbência de escolher os modelos de enunciação que melhor atenderão às demandas do público.

O mercado produtor de livros no Brasil reúne uma equipe de editores, redatores, corretores e revisores de textos que antes circulavam em meio estritamente oral e agora contam com o auxílio desses profissionais para registrar no papel as histórias seculares, contadas de geração a geração. O consórcio entre a voz e a letra propõe aos tipógrafos novos desafios no que diz respeito ao perfil de público receptor e consumidor de obras consideradas pouco comuns no mercado editorial, como as literaturas apócrifas. Entretanto, é possível verificar nos últimos anos uma readaptação do mercado (até então acostumado a trabalhar com obras pertencentes ao cânone ou uma literatura mais massiva e comercial) para novos setores editoriais, entre eles o da produção afro-brasileira e das demais escritas dos grupos “minorizados”.

É de conhecimento geral que todo texto literário será burilado até se tornar publicável em livro, o que, por si só, já o difere do texto inicial, uma mudança nem sempre considerada ou aceita por quem escreve ou por quem lê. Sabemos que o fato de o autor enviar o texto original ao editor já pressupõe possíveis mudanças nos originais. A primeira edição, depois de transformada e alterada pelos procedimentos gráficos, é entregue ao autor com uma feição diferente da do manuscrito original, ou seja, praticamente um segundo texto, com pontuação, formas escritas e assuntos alterados pela equipe editorial.

Sobre o papel do editor nesse contexto de artesanania editorial, Chartier assevera que o editor contemporâneo tem múltiplas tarefas. Entre elas,

ele é responsável por mobilizar todos os campos de especialidade (filológico, bibliográfico, histórico) que ajudem a relacionar a composição e publicação de um texto com suas condições de possibilidade, evitando, assim, anacronismos factuais e fantasias interpretativas. Por outro lado, deve propor um texto que respeite o que deve ser conhecido dos desejos do autor e que seja legível para um leitor contemporâneo que não seja nem filólogo nem bibliógrafo (CHARTIER, 2014, p. 266).

O processo de publicação é complexo e exige da equipe editorial aparato não apenas técnico como também sensível para evitar confusões entre a proposta

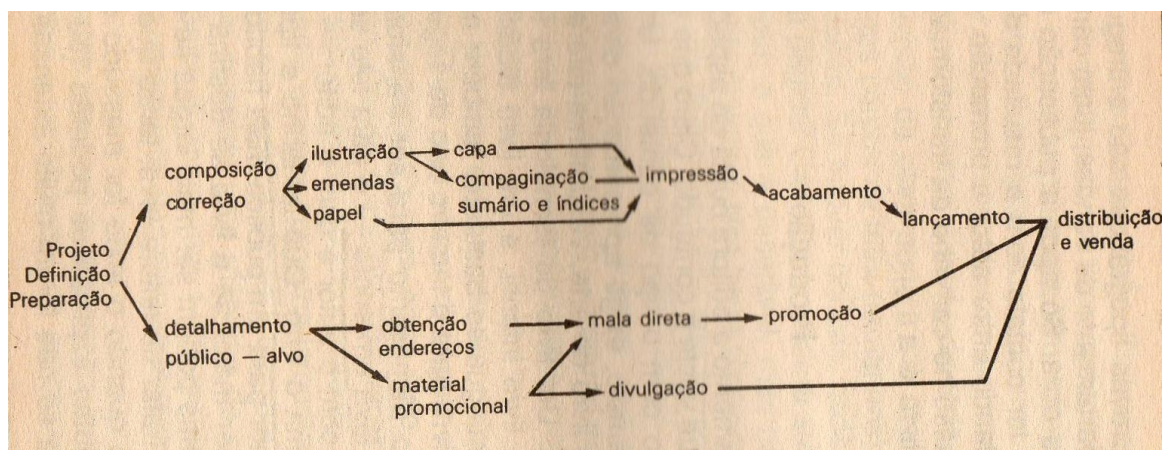
original do autor e o exemplar que será entregue ao público final, o leitor. Transformações gráficas no decorrer do texto precisam ser criteriosamente discutidas pela equipe, de forma a evitar, durante o trabalho editorial, que o livro se transforme em algo desconhecido para seu autor.

Por isso, ser editor atualmente no Brasil requer cuidados múltiplos, não apenas com os requisitos de mercado, como também com as adequações necessárias a cada temática inserida em processo de editoração. Deve-se considerar o tipo de público ao qual será direcionado o livro, portanto o editor precisa conhecer a sociedade em que vive ou o cerca, pois é por meio de sua atividade editorial que ele poderá contribuir para transformações e aprimoramentos sociais.

Mesmo que pressionado pelo mercado capitalista e pela violência estética sobre aquele produto que vende razoavelmente, o editor também conta com o poder de sua criatividade ao manipular um texto original. Apesar de ser uma atividade empresarial com vistas ao lucro, o editor precisa preservar a qualidade do livro, para além da viabilidade mercantil do objeto. Editar exige mudanças textuais e ilustrativas no texto, mas para isso é preciso cultivar o diálogo com o autor e considerar os aspectos estéticos e discursivos de maneira que a leitura torne-se fácil e acessível a um público variado.

Primeiro, o editor define em qual linha editorial o texto enviado pelo autor deve se enquadrar. Em seguida, se a obra parecer adequada ao programa da editora, assessores internos e pareceristas leem e examinam o conteúdo do enunciado que se procura publicar. Críticos literários podem ser consultados e pode ser feito um estudo da viabilidade da obra dentro do mercado consumidor. Uma vez concluída essa fase, a equipe editorial procurará fazer as modificações necessárias, do ponto de vista ilustrativo, gráfico ou discursivo, respeitadas as vontades do autor. O projeto gráfico de editoração pode ser decisivo para o sucesso comercial da obra. Para ilustrar o processo pelo qual passa uma obra no percurso entre o autor e as mãos do leitor, vamos entender as fases do processo editorial, segundo nos ilustra Wolfgang Knapp (1986).

Figura 18 – “O caminho crítico da produção de um livro”



Fonte: Knapp (1986, p. 47)

No que se referem às vendas das obras, os preços são calculados pelo editor e sua equipe, que fazem pesquisas de mercado e se baseiam nos custos fixos e variáveis de produção. O cálculo do preço de venda inclui ainda os direitos autorais e a margem de venda, como destaca Knapp (1986). O estudioso explica a questão jurídica e processual envolvida nos contratos de editoração e publicação e afirma que o mais importante a se considerar nessa relação é o que é acordado entre autor e editor, ambas as partes interessadas na cessão de direitos da obra, desde que respeitem a lei que rege os direitos autorais em vigor no país.

Para que o trabalho editorial seja respeitado, é preciso levar em consideração o que o mercado consumidor quer ler, ou ao menos deveria ser assim. Ao público é que caberia a escolha daquilo que mais gosta de ler, e não mais uma imposição das elites da indústria cultural. No cenário atual, a decisão sobre o que é publicável não é mais tarefa exclusiva do editor, mas do conselho editorial, assessorado por profissionais especialistas em *marketing* editorial e mercado financeiro. Esse fator seleciona ainda mais os títulos que recebem autorização para serem publicados e segrega novos autores ou mesmo aqueles que tiveram baixa vendagem em edições anteriores.

Nas últimas décadas, o editor vem sendo cada vez mais forçado pela indústria cultural a publicar títulos que se encaixam no padrão da cultura de massa. Maior contingente de leitores implica em maiores vendas, o que significa lucro em abundância para manter o mercado editorial aquecido. Todo esse esquema dificulta a publicação de obras pequenas ou pouco atraentes aos olhos do grande público.

Geralmente os editores não estão dispostos a apostar em livros muito ousados ou em autores desconhecidos, o que acarreta prejuízos para a publicação de livros populares.

De maneira geral, as políticas editoriais visam realizar vendas expressivas, fato este que limita a inserção no mercado editorial de autores cujas ideias são originais, mas não apresentam registro precedente de vendas. Conforme André Schiffrin (2006, p. 114):

Novas ideias e novos autores demoram tempo para se firmar. Pode levar anos antes que um autor encontre um público grande o bastante para justificar o custo de publicação de seu livro. Mesmo a longo prazo, o mercado não pode ser considerado juiz adequado do valor de uma ideia, como fica óbvio com as centenas ou mesmo milhares de grandes livros que nunca geraram dinheiro. Assim, a nova abordagem – decidir publicar apenas aqueles livros que podem ser imediatamente lucrativos – automaticamente elimina dos catálogos um enorme número de obras importantes.

Baseando-se nas vendas anteriores, seja do autor ou mesmo da categoria que está em apreciação, o conselho editorial limita o contingente de autores em potencial. Com isso, o mercado editorial revela-se conservador tanto do ponto de vista estético quanto do mercantil sobre aquilo que é considerado próprio para publicação. As sanções impostas pela grande indústria cultural ao mercado editorial apertam o cinto para as editoras pequenas, aquelas que se propõem a trabalhar com temas menos vendáveis, de *marketing* limitado e interesse diminuído pelo consumo do grande público.

Ser um editor independente no Brasil requer, além de ousadia financeira, muita perspicácia para não sucumbir frente às pressões do grande mercado editorial. A despeito das problemáticas que envolvem a função do pequeno editor, essa figura pode exercer um papel importante na sociedade, que seria o de abrir espaço para autores iniciantes ou que trabalham temáticas pouco vendáveis e que costumam ser ignorados pelas grandes corporações editoriais.

No caso das editoras Pallas e Terceira Margem, que assumem a função de entidades judicialmente responsáveis por publicações de autoria de Mãe Beata de Yemonjá, cumprem a cátedra que lhes cabe de, como editoras independentes, lançarem ao mercado consumidor autores que não costumam circular em livrarias de grande porte ou que não costumam ser divulgados nas feiras e festas literárias. Geralmente são empresas pequenas, interessadas em autores desconhecidos do

grande público, mas que apresentam estilo e temática diferenciados dos títulos de grande vendagem. Suprem a necessidade de leitura de um público particularizado, interessado em consumir livros de vertentes específicas, como a cultura afro-brasileira, a tradição indígena e demais grupos minorizados, mas trata-se de uma demanda que existe e que não é muito bem atendida pela indústria cultural de massa.

Da segunda metade do século XX em diante, o Brasil viveu um *boom* no mercado editorial. Grandes editoras transformaram-se em corporações respeitadas no cenário nacional, publicando títulos de temáticas variadas, com expressivo apoio das instâncias governamentais.

Durante os anos da ditadura militar, a indústria livreira sofreu seu maior paradoxo: houve maiores investimentos em publicações e aumento do parque gráfico nacional. Ocorre, porém, que durante esse período a temática das publicações era constantemente controlada e cerceada pelos militares no poder, como nos leva a entender Ortiz (1988, p. 114):

Em termos culturais essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de reprodução de cultura e o mercado de bens culturais. [...] Evidentemente a expansão das atividades culturais se faz associada a um controle estrito das manifestações que se contrapõem ao pensamento autoritário.

O Brasil vivia um Estado de exceção, por onde todo o aparelho ideológico, político e econômico era dominado, inclusive o mercado de bens materiais e culturais. Assim como em outras frentes artísticas, como o teatro e a música, a literatura também passou pelo fisco militar, pois, segundo Renato Ortiz (1988), na visão dos comandantes da época a cultura podia propagar valores e ideias contrárias à vontade política do Estado, portanto, naquele contexto, os atos de censura vinculados à produção cultural funcionavam como forma de controle do aparelho estatal sobre as massas.

No que diz respeito à produção e ao consumo de livros no Brasil, Flora Sussekind (1985) assegura que os piores anos de controle estatal ocorreram na década de 1970, especialmente após 1975, quando as restrições ficaram mais severas. O pior momento de austeridade cultural ocorrido em 1975 explica-se, pois nessa época houve um “[...] *boom* editorial no país. Conquista de mercado,

divulgação de novos autores, interesse pela produção nacional, lucros editoriais maiores: estas algumas características do boom” (SUSSEKIND, 1985, p. 20).

Dessa forma, em um estranho jogo de produção e, ao mesmo tempo, de supressão cultural, o Estado abria as portas para a indústria editorial, mas controlava os títulos/assuntos que poderiam circular entre a massa cultural. Foram anos difíceis para a política e a sociedade brasileiras, mas paradoxalmente, em termos de publicação e vendas, o mercado editorial viveu tempos de bonança patrocinada pelo Estado. Atualmente, um novo *boom* está em curso no que tange ao desenvolvimento da indústria editorial no país, por meio da revolução digital e do acesso aos *e-books*.

3.4 AS EDITORAS ESCOLHIDAS POR MÃE BEATA DE YEMONJÁ

Mãe Beata de Yemonjá firmou algumas parcerias editoriais no decorrer de sua trajetória como escritora. Das coletâneas de contos que publicou em sua autoria, *Histórias que a minha avó contava* e *Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros: como ialorixás e babalorixás passam conhecimentos a seus filhos*, as trajetórias de publicação seguiram caminhos diferentes. Embora não tenhamos conseguido acesso às editoras, tampouco aos contratos editoriais que foram firmados entre as partes, entendemos que houve diferenciação na concessão dos direitos autorais.

Como já afirmado anteriormente, a primeira coletânea foi agenciada pela editora Terceira Margem, estabelecida na cidade de São Paulo, com direção editorial de Liana Maria Salvia Trindade, editoração eletrônica de Nelson Miguel e criação da capa por Lyara Apostólico. Já *Caroço de dendê* teve seu contrato de edição firmado com a editora Pallas, com sede na cidade do Rio de Janeiro. Essa obra tem como *copydesk* Gisele Barreto Sampaio, revisão de Ieda Raro Schimidt e Wendell S. Setúbal, projeto gráfico e capa de Marcelo Pereira, ilustrações sob a tutela de Rau Lody e as fotos de miolo e capa feitas por José Renato.

Ainda que situadas em regiões diferentes, ambas as editoras apresentam políticas de trabalho semelhantes, cujo escopo principal está voltado para as obras sobre culturas e tradições africanas e afro-brasileiras. Longe do aparato midiático das grandes corporações editoriais, normalmente bancadas pelo capital estrangeiro, como citado no capítulo quatro, as editoras Pallas e Terceira Margem apresentam-

se atualmente no cenário nacional como empresas de pequeno porte, que têm como propósito principal dar espaço a títulos de escritores desconhecidos do grande público.

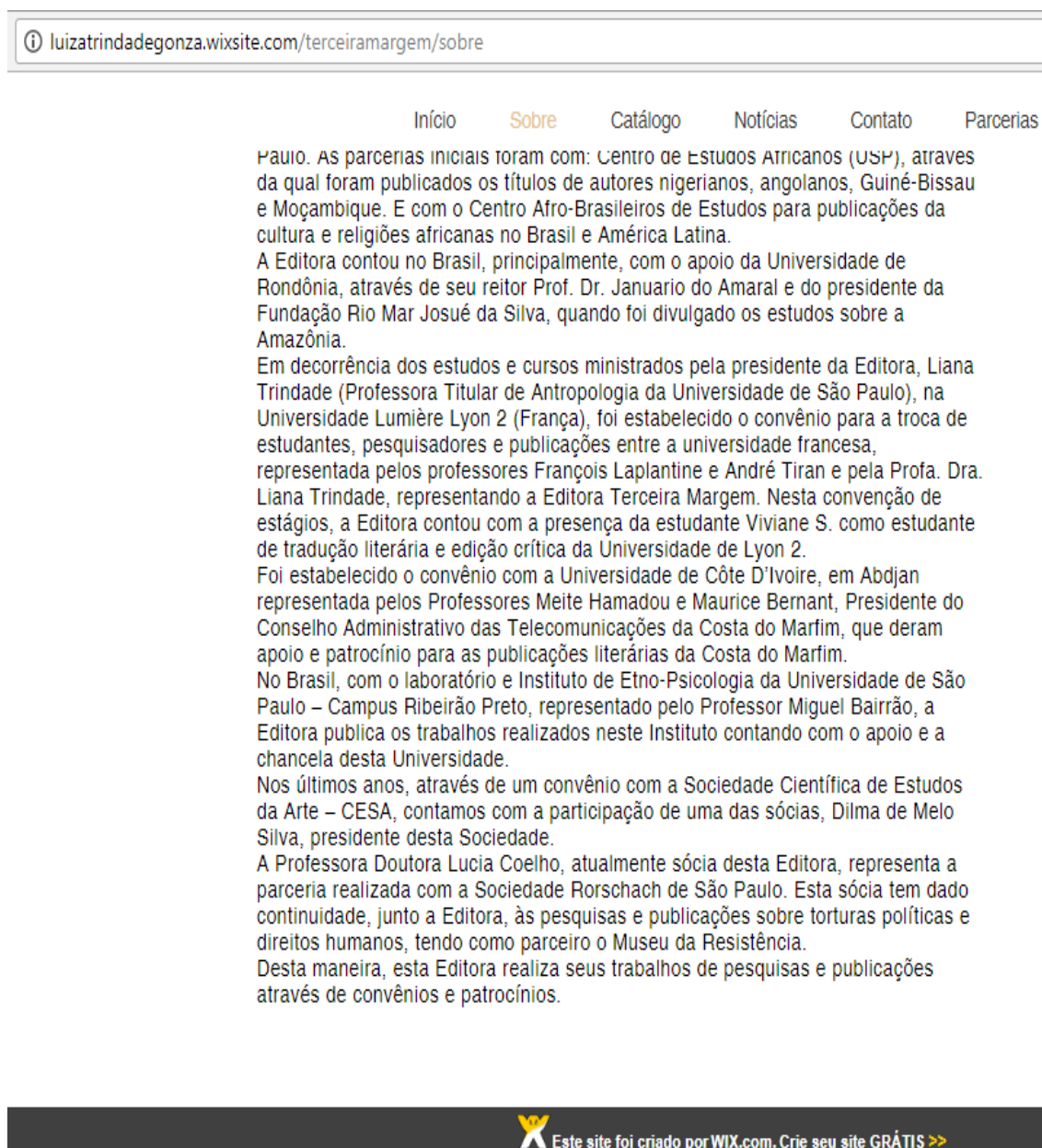
A seguir, podemos conferir a descrição dos respectivos *sites* que abrigam as empresas referidas.

- Editora Terceira Margem

Figura 19 – Sobre a editora Terceira Margem



Fonte: Disponível em: <<http://luizatrindadegonza.wixsite.com/terceiramargem/sobre>>.
Acesso em: 27 jul. 2017.

Figura 20 – Sobre a editora Terceira Margem

Fonte: Disponível em: <<http://luizatrindadegonza.wixsite.com/terceiramargem/sobre>>.
 Acesso em: 27 jul. 2017.

A editora Terceira Margem responde por algumas obras de vertente afrodescendente, porém apresenta um amplo espectro de títulos com os mais variados temas. Aborda assuntos variados sobre cultura nacional, africana e latina. O escopo editorial da empresa varia, com uma ampla gama de livros sobre estudos africanos, direitos humanos, estudos sociais e da arte, com foco nas culturas latino-americana, brasileira e africana.

- Editora Pallas

Figura 21 – Sobre a editora Pallas



A EDITORA

HOME » A EDITORA

Fundada em 1975, na cidade do Rio de Janeiro, a Pallas Editora dedica grande parte de seu catálogo aos temas afrodescendentes. Interessada na compreensão e na valorização de nossas raízes culturais e ciente do ainda precário registro dos saberes africanos na diáspora e de sua importância como uma das matrizes fundadoras de nossa nacionalidade, nossa casa editorial busca recuperar e registrar tradições religiosas, linguísticas e filosóficas dos vários povos africanos continuamente trazidos para o Brasil durante o regime escravista. Acompanhamos, ainda, as manifestações afro-brasileiras contemporâneas, valorizando-as como formas fundamentais de expressão da brasilidade. O espectro do catálogo é amplo: da religiosidade — com o registro escrito das tradições orais africanas em nosso país — à literatura, passando pela antropologia, pela sociologia, por livros de referência, pelo cinema, pela filosofia entre outros.

A editora vem também consolidando seu catálogo de literatura infantil e juvenil, com títulos em que histórias africanas e afro-brasileiras são contadas e nos quais personagens negros ocupam o lugar de protagonistas, o que é urgente e necessário em um país mestiço como o nosso. O catálogo também engloba títulos sobre tarô, Yoga, cuidados naturais de saúde, cultura cigana, além de devoções e práticas protetoras consagradas pela sabedoria popular. É importante dizer do nosso cuidado em apresentar ao público leitor livros de qualidade, com projetos modernos e bem acabados, resultado do prazer que temos em fazê-los.

Fonte: Disponível em: <http://www.pallaseditora.com.br/pagina/a_editora/2/>. Acesso em: 27 jul. 2017.

Figura 22 – Política Editorial de Livros de Literatura Afro-brasileira

 www.pallaseditora.com.br/sala-professores/

SALA DE PROFESSORES

HOME » SALA DE PROFESSORES

O resgate da história e da cultura afro-brasileiras é uma prioridade em nossa sociedade hoje. A partir da Lei 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que torna obrigatório seu ensino nas escolas de ensino médio e fundamental do país, a difusão desse conhecimento se configura como tema suprapartidário, demonstrando o esforço conjunto da sociedade civil organizada e de todas as instâncias do governo para a construção de uma sociedade cada vez mais inclusiva.

Para nós, no entanto, essa não é uma preocupação nova. A Pallas Editora publica há mais de trinta anos livros de temática afrodescendente, ocupando uma posição de pioneirismo na formação de um catálogo que ajuda a compreender e valorizar o papel desempenhado pelos diferentes povos africanos na formação social brasileira.

Este catálogo infantil e juvenil é fruto desse trabalho e resultado de três décadas de amadurecimento. Nele, o leitor encontrará livros que recuperam nossas heranças africanas e colocam personagens negros em situação de protagonismo social, refletindo a dinâmica de nossa sociedade.

No ano de 2010, juntam-se ao nosso catálogo *O Nascimento da Noite* e *O Bigode do Leão*, duas coletâneas de contos de várias partes do mundo, de Jean-Jacques Fdida, com ilustrações de Judith Gueyfier; *Ópera Brasil de Embolada*, uma irreverente e divertida interpretação da história do Brasil, de Rodrigo Bittencourt, com ilustrações de Maurício Negro; *O Livro Negro das Cores*, uma nova e poética perspectiva sobre as cores, de Menena Cottin, com ilustrações de Rosana Faria; *As Gueledés*, uma história das Senhoras da Noite, as grandes mães africanas, com texto e ilustrações de Raul Lody; e *Clebyinho*, o Babalorixá Aprendiz, uma aventura de Leandro Lima, com ilustrações de Victor Tavares.

O sucesso de nosso trabalho entre jovens leitores, educadores e pais de alunos se traduz na adoção e aquisição de nossos títulos em diversos programas oficiais, compondo o acervo de bibliotecas e escolas de todo o Brasil.

Tudo isso nos leva a crer que estamos no caminho certo, dando visibilidade a personagens e histórias afrodescendentes, para que nossos livros possam contribuir decisivamente na formação de nossos jovens, desempenhando um decisivo papel na construção de uma sociedade inclusiva e igualitária.

Fonte: Disponível em: <<http://www.pallaseditora.com.br/sala-professores/>>. Acesso em: 27 jul. 2017.

Embora os catálogos de cada um delas apresente uma variada gama de títulos, o *site* da editora Pallas oferece uma maior segmentação dentro da afroliteratura. São obras que tratam de religião, magia, autoajuda, jogos, obras de referência, ficção e não ficção, poesia e, ainda, o nicho de literatura infantil e juvenil. A maioria dos títulos trata da cultura afromatricial, no entanto há um pequeno espaço para algumas obras de vertente indígena e sobre os costumes ciganos. *Caroço de dendê* integra o catálogo na categoria de obras de ficção.

Destacando-se como uma das editoras independentes com maior número de publicações no segmento, a Pallas é declaradamente uma empresa afro-referencial. Constituiu-se com base nos costumes africanos e na produção de autores consagrados no setor, como Conceição Evaristo e Mãe Beata de Yemonjá, Joel

Rufino dos Santos, Júlio Emílio Braz, Nei Lopes, os angolanos Ondjaki e José Luandino Vieira, além de pesquisadores como Eduardo de Assis Duarte e Stela Guedes Caputo, entre tantos outros escritores empenhados em explorar os costumes dos negros brasileiros e de alguns países africanos.

Entender melhor os perfis editoriais de cada uma das empresas acima faz com que pensemos mais detidamente a respeito das políticas de edição e publicação de obras de vertente oral afro-brasileira. Pensamos assim não apenas em Mãe Beata de Yemonjá, mas nos inúmeros contadores de histórias que tiveram ou anseiam ter seu trabalho visualizado pelo público das livrarias, para além de suas comunidades orais de origem. Reflexão que nos convida ainda mais para a discussão sobre uma pretensa superioridade da cultura tipográfica em detrimento da cultura oral.

Ainda reside no imaginário coletivo brasileiro a noção de que os costumes populares são inferiores à tradição escrita. Publicar o livro material empodera e confere *status* ao autor inserido na sociedade do espetáculo, como aponta Morin (1997). A literatura proposta pela cultura de massa referenda a máxima de que “é através dos espetáculos que seus conteúdos imaginários se manifestam. Em outras palavras, é por meio do *estético* que se estabelece a relação de consumo imaginário” (MORIN, 1997, p. 77).

Logo, seguindo esse pensamento mediado pelos círculos tecnológicos e reproduzido pela massa, é incutida nas pessoas mais humildes a fantasia de que é importante ao contador de histórias publicar suas narrativas para ser um escritor reconhecido, ovacionado e, até mesmo (e por que não?), famoso. Para essa satisfação pessoal, estão disponíveis as editoras, internet e outros meios tecnológicos de divulgação de massa.

3.5 MERCADO EDITORIAL AFRO-BRASILEIRO X MÍDIAS DIGITAIS²⁵

Em tempos de evolução tecnológica e digital, a cibercultura tem ganhado novos adeptos, inclusive no que diz respeito à criação de acervos virtuais que abrigam tradições orais e populares. Com foco em novas tecnologias, o mercado editorial tem investido no meio digital. Assim, em formato de *e-books*, livros

²⁵ O subcapítulo que aqui se inicia tem como base o trabalho “Acervos digitais de poéticas orais afro-brasileiras: uma visão panorâmica”. Foi apresentado e publicado nos *Anais do VIII Encontro do Cedap: acervos de intelectuais: desafios e perspectivas*, da Unesp/Assis, no ano de 2016.

tradicionais ganham, pouco a pouco, o formato digital e passam a fidelizar novos leitores. Além dos *e-books*, a rede mundial de computadores é capaz de abrigar acervos digitais com manifestações orais e populares que sobrevivem no mundo contemporâneo. Embora a cibercultura seja uma realidade latente, o nicho de editoração afro-brasileiro ainda é insipiente no Brasil, seja na produção de livros impressos, seja mesmo em formato virtual.

O espaço digital, como propagador da indústria de bens simbólicos, tem se tornado um aparato de difusão do arcabouço cultural produzido por diversas instâncias socioculturais. A produção poético-oral sinaliza para o fato de que a tradição popular ainda é muito presente na cultura brasileira e que preservá-la significa não apenas garantir a propagação dos costumes tradicionais, mas também cuidar do patrimônio imaterial do Brasil. A textualidade digital coloca o leitor frente a frente com um novo suporte, o computador, que incita uma leitura diferenciada do livro comum e mais ainda das manifestações orais. Aqui, retomamos Chartier para afirmar que

O mundo digital carrega uma promessa sedutora, oferecida pela capacidade da nova tecnologia de inventar formas originais de escrever, livres das restrições impostas pela morfologia do código e do regime jurídico do *copyright*. [...] No reino digital, não é o objeto escrito que é dobrado, como no caso do manuscrito ou da página impressa, mas o próprio texto. Isso significa que a leitura consiste em “desdobrar” aquela textualidade móvel e infinita. Uma leitura dessa espécie traz para a tela unidades textuais efêmeras, múltiplas e individuais, reunidas pela vontade do leitor, que não podem ser definidas, de uma vez por todas, como páginas. [...] A navegação digital trouxe uma outra forma de ler, segmentada e descontínua (CHARTIER, 2014, p. 125).

A despeito do surgimento de novos suportes midiáticos, a tradição permanece viva, porém movente, em constante atualização. A voz do narrador se manifesta como poética no discurso cercado por múltiplas ideologias, identidades, relações de poder e variedade sónica. Retomando Paul Zumthor (2005, p. 67), “a voz do narrador que vai em direção ao ouvinte transmite sentido o tempo todo. Implica em uma sedução da voz e uma experiência do corpo no momento da atualização oral”.

Quando procuramos estudar o fenômeno das manifestações orais em meio digital, encontramos alguns desafios no que diz respeito à mudança do veículo condutor da tradição. Uma das principais preocupações das publicações orais em diálogo com outras mídias seria a de não transformar o mito em folclórico ou

meramente alegórico. Além disso, há a preocupação com as perdas dos índices de oralidade que poderiam ocorrer no processo de transposição de um meio a outro. Entretanto, Walter Ong apazigua essa celeuma quando pondera que,

Atualmente, a cultura oral primária, no sentido restrito, praticamente não existe, uma vez que todas as culturas têm conhecimento da escrita e sofreram alguns de seus efeitos. Contudo, em diferentes graus, muitas culturas e subculturas, até mesmo num meio de alta tecnologia, preservam muito da estrutura mental da oralidade primária (ONG, 1998, p. 19).

Divulgar os mitos e acolhê-los em acervos digitais implica em um processo de reapropriação cultural que reconstitui as verdades e histórias construídas dentro do universo cultural oral. O conhecimento antes apenas oralizado passa a ser constituinte de uma cadeia de formação perpetuada pelo jogo poético da relação narrador/ouvinte (cibernético), de maneira que esse mesmo conhecimento seja sistematizado pelos meios digitais e transformado em patrimônio imaterial. Dessa maneira, o desafio dos acervos digitais seria, minimamente, de impedir que a tradição se torne, no limiar do tempo, em mero folclore.

Reconhecemos que a oralidade reconstrói e perpetua as experiências e o conhecimento do grupo. A poética advinda da tradição oral cumpre a função social das literaturas dos grupos iletrados, pois se vincula à dimensão do coletivo, uma vez que o artista tem o compromisso de exaltar no discurso elementos culturais que represente o todo. Longe de um quadro tipificado ou satírico da cultura popular, a função social é atingida quando o leitor rompe com o discurso moralizante e os ensinamentos que o texto emite ou, ainda, quando a experiência de leitura extrapola as experiências prévias da vida real e, assim, transforma o leitor. Conforme Jauss, a função social da leitura “somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento de mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social” (JAUSS, 1994, p. 50).

Dessa maneira, além da função social da literatura, outro processo vem à tona, o que Antonio Candido entende por “humanização literária”. Para o crítico, a literatura desenvolve no homem a humanidade necessária para entender o seu semelhante, ou seja, a humanização é o “processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a

capacidade de percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor” (CANDIDO, 2011, p. 182).

A humanização por meio da função social da palavra nas manifestações orais existe desde tempos imemoriais. Ancorado na noção zumthoriana de voz, Frederico Fernandes explica que “a voz desempenha um papel fundamental no meio em que atua: é poética, pulsão do ser na linguagem, e coletiva, substancia a identidade de um grupo” (FERNANDES, 2006, p. 51). Por isso, inserir a prática de contação de histórias e demais manifestações orais no espaço digital ratifica a importância da figura do artista oral na cultura contemporânea e tecnológica.

A oralidade afro-brasileira vai além dos esquemas marcados de construção poética e requer novos aparatos extralinguísticos e sensoriais da criação artística, cuja estética negra fica a cabo da busca pela origem ancestral e da capacidade do contador de despertar sensibilidade e emoção no ouvinte por meio da maneira como interpreta o mundo.

Sabemos que, em tempos de cibercultura, o contador de histórias, o cantador, o MC ou demais representantes da cultura oral afro-brasileira acabam por se apropriar dos recursos tecnológicos à disposição para não apenas consolidar seu público-ouvinte como também fidelizar novos seguidores do discurso oral e garantir a sobrevivência cultural para a posteridade. Além disso, a internet tornou-se espaço de criação e interação, garantindo a efetivação da performance narrativa do oralista em contato secundário com o público-ouvinte.

Problematizar a formação de ouvintes midiáticos remete à intrínseca relação palavra e ética de cada cultura oral, ao reviver a identidade e o aspecto etnográfico das poéticas orais. O canto, a dança e as histórias afro-brasileiras revelam o encantamento que o etnotexto, ou seja, o texto enraizado, voltado para as tradições e raízes do grupo, como defende Jean Noël Pellen (2001), pode provocar no enunciário. Temas valorativos e morais complementam o caráter estético do etnotexto, que se vale também das demandas de ordem cultural e social para compor a estrutura narrativa do *corpus* literário etnográfico. No caso de Yemonjá, é comum histórias que abordem temas e dualidades culturais, como morte e vida, fé e religiosidade, ancestralidade, memória e organização social. A poética oral afro-brasileira se constitui com base em um discurso que representa o coletivo, mediando os conflitos internos do homem por meio de uma reverência ao passado e aos costumes e crenças tradicionais.

Traduzir a natureza poética e não meramente etnográfica das poéticas orais entre os séculos XX e XXI ganha novos contornos e exigências, a partir do momento em que o mercado editorial, antes detentor das publicações, inicia as atividades editoriais em meio digital, com vias a ampliar os livros digitais e a acessibilidade de um novo mercado consumidor. A incorporação da narrativa oral tradicional no suporte digital revela a necessidade do uso de ferramentas cibernéticas para a adaptação da contação de histórias aos interlocutores, principalmente quando consideramos o fácil acesso dos jovens aos meios digitais. Compreendemos que o ciberespaço inaugura um novo *modus operandi*, ratificador de práticas sociais contemporâneas, que abriga múltiplos narradores em seus diferentes lugares de enunciação na tentativa de, por meio digital, legitimar-se como personas com saberes plurais.

A era midiática requer novas posturas no tratamento de antigas práticas. Assim, a experiência coletiva e o discurso polifônico, constituído no e para o coletivo, cujos enunciados representam o comportamento e o código moral do grupo, passam a circular no ciberespaço e promovem um novo contexto de interação e recepção de vozes afro-brasileiras em formatos ainda pouco acessíveis, embora crescente, ao leitor brasileiro.

A poética oral preservada em acervos digitais chama a atenção para a herança de o código verbal perpetuar-se na formação identitária de novas gerações. Inclui um novo modelo de educação escolar que acolha o conhecimento midiático de forma que promova a diversidade cultural também na plataforma digital. Neste caso, a eficácia discursiva se dá por uma voz dinâmica, heterogênea em representações, que convida a comunidade a se atualizar em suas fontes orais com vias a um reavivamento de ideias e costumes pertencentes a uma tradição, como pontua Sônia Queiroz (2004, p. 229):

A conservação e a recuperação dos saberes tradicionais não devem, entretanto, implicar a renúncia ao enriquecimento de suas possibilidades técnicas, econômicas e sociais, pelo contrário, devem receber os acréscimos trazidos pelo mundo moderno, sobretudo pelas ciências. Daí a importância e o valor inquestionável, por parte das principais lideranças, da educação escolar, conjugada com uma educação tradicional.

Ao tentarmos traduzir uma manifestação oral em qualquer meio digital, devemos pensar, portanto, no processo de transcrição do texto oral, adverte

Queiroz (2004). Assim, se para os participantes da cultura oral ler implica em escutar, uma escuta do som, ponto de partida para o reconhecimento da cultura e da memória coletiva, em razão do contexto de produção poética, os novos suportes midiáticos digitais revelam a necessidade de um novo tipo de leitura-escuta. Para ler-ouvir a transcrição do texto oral em meio cibernético, o leitor-ouvinte precisa da tela do computador, de mensagens codificadas digitalmente para que a palavra oral seja perpetuada, corroborada pela criação de acervos digitais responsáveis pelo arquivamento de fontes orais tradicionais, que agora adquirem a roupagem digital.

Infelizmente, diante desse cenário, esbarramos em um contexto pouco democratizante do acesso ao ensino e aos meios de comunicação eletrônicos, pois o acesso às plataformas digitais ainda é precário no Brasil, especialmente em comunidades muito remotas. O letramento digital é outro fator que influencia no processo de utilização dos *e-books* ou da interação com narrativas orais na internet, sobretudo quando lembramos que o Brasil ainda não superou desafios básicos de alfabetização e letramento tradicionais e que, sem sombra de dúvidas, desdobra-se para o ambiente eletrônico e virtual. Sabemos que o acesso a meios digitais, a alfabetização eletrônica e a interação do público com narrativas orais na internet são assuntos para um estudo sistematizado e voltado apenas para esse nicho, que demandaria esforços muito particulares para tal fim.

Mesmo assim, se traçarmos uma linha do tempo sobre a transposição da linguagem oral para a escrita, e agora para a digitalizada, veremos que a voz não deixou de existir em razão dessas outras instâncias de legitimação da linguagem, mesmo que essa passagem tenha indicado novas dinâmicas de recepção-emissão da linguagem, pois os enunciados ainda continuam dependendo de indivíduos reais para que se atualizem e produzam novos sentidos.

Quando falamos em acervos digitais afro-brasileiros, obviamente não mencionamos apenas publicações escritas sobre essa temática, mas também arquivos cibernéticos, que estejam dispostos a guardar em variadas combinações binárias manifestações orais das mais variadas possíveis.

Como exemplos de bancos de dados digitais que contemplam produções de poéticas orais afro-brasileiras, selecionamos três acervos em potencial dentro da vasta rede mundial de computadores. São eles:

2 – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan);

3 – Museu Afrodigital do Maranhão.

O Portal de Poéticas Orais consiste em um acervo criado por pesquisadores da Universidade Estadual de Londrina (UEL), em Londrina (PR), em parceria com outras instituições universitárias que pesquisam as poéticas orais com a ajuda de várias disciplinas no campo das humanidades e das letras. O *site* abriga pesquisas de diversas naturezas no campo das poéticas orais no Brasil e visa mapear quais artistas, atualmente, produzem sistematicamente com vistas a uma manutenção da cultura e da tradição popular brasileira por meio da voz, incluindo as produções de vertente afro-brasileira, que vão desde contos até letras de *rap*, ensejando a variada gama de produção poética que a oralidade afro-brasileira pode comportar.

Importante notar, ao longo da navegação, que o portal possibilita o acesso a vídeos, entrevistas em áudio e transcritas, textos e pesquisas acadêmicas sobre as poéticas e culturas orais em voga no Brasil contemporâneo, nas mais diversas regiões do país e, por isso, constitui-se num profícuo banco de dados digitais de narrativas orais afro-brasileiras tanto no âmbito criativo quanto no acadêmico.

No decorrer da navegação pelo *site*, identificamos a presença de alguns contos gravados por entrevistadores que se prontificaram a adentrar o Brasil em busca de fontes orais legítimas. No *link* intitulado “Áudios”, o internauta pode escolher a gravação e a história que pretende ouvir. Ao selecionarmos uma história, temos uma experiência surpreendente, pois, além de ouvirmos a voz da narradora, temos acesso à transcrição literal. Um exemplo lícito, que ratifica o poder da memória e da palavra falada perpetuada entre as gerações, é o caso de “A menina que tentou bater na mãe e virou pedra”.

Segundo a página do Portal de Poéticas Orais, essa história foi narrada por Mary Maia para o projeto “O Imaginário nas Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense” (IFNOPAP) e foi realizada em Belém, no Pará, pela pesquisadora Socorro Simões. O tema central da narrativa, de cunho moralizante, narra as malcriações da filha dirigidas à mãe, terminando em um castigo que transformou a jovem em pedra após ela ter desacatado novamente a figura materna. A história de Maia encontra-se no *site* <<http://www.portaldepoeticasorais.inf.br/site/?pg=home>>, no item “Áudios > Narrativas”, como no excerto a seguir:

Aí, a mãe pediu outro favor pra garota; não, foi falar alguma coisa pra garota, brigando com ela e a garota levantou a vassoura pra bater na mãe, nesse momento a garotinha ficou estática, sem nenhum movimento mesmo e foi virando pedra e... e... ela, hoje em dia, a estátua dela está na torre da igreja, é...lá em Vigia (MAIA, 2016, s. p.).

O dado atraente, nesse caso, é que a mesma história encontra alguma correlação em um dos contos da obra *Caroço de dendê*. Intitulado “A filha que ficou muda porque fez a mãe passar vergonha”, o conto apresenta alguns elementos similares aos eventos encontrados na primeira narrativa. O ponto central da história também relata uma garota muito mimada que sempre desrespeitava a mãe, até que em uma das situações de enfrentamento da filha, durante uma missa, a jovem ficou muda por ter feito a mãe passar vergonha em público com mais uma de suas afrontas. O trecho final da história retrata o teor moralizante da fábula contada por Mãe Beata de Yemonjá (2008, p. 55-56):

– Essa não! Você não vai se ajoelhar para sujar o meu vestido de seda! Se quiser fique em pé.
Então a mãe continuou de pé e todos se voltaram para olhar a mulher, que estava chorando envergonhada. Quando acabou a missa as duas saíram, porém a filha ruim nunca mais falou. O seu castigo veio na hora.

É lícito ressaltar que, embora haja muitas variações sógnicas, lexicais e mesmo espaciais entre as duas histórias, uma vez que uma é narrada na região do Pará e a segunda é contada no Rio de Janeiro, ambas remetem ao mesmo conteúdo semântico. O mote narrativo permanece associado à ideia de uma história com moral, cuja função inicial é imprimir doutrina e ética aos ouvintes e leitores. O fenômeno torna-se, então, prova cabal de quanto a memória e a oralidade são primordiais na manutenção de costumes e crenças que compõem a cultura oral afro-brasileira, ainda presente no imaginário coletivo de populações mais tradicionais do país.

Outro importante acervo digital de poéticas orais afro-brasileiras está abrigado no *site* do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), autarquia federal criada em 1937, hoje vinculada ao Ministério da Cultura. Atualmente, o Iphan também está presente no ambiente virtual, com várias manifestações de poéticas orais disponíveis para acesso. Tem como principal objetivo a preservação do patrimônio cultural e imaterial do Brasil, de maneira que as gerações futuras tenham

acesso aos bens culturais que contribuíram para a formação da cultura nacional. Segundo informações presentes na página do instituto, os conceitos norteadores de atuação do órgão têm evoluído, porém sempre respeitando seus marcos legais e iniciais que preconizam a cultura nacional como as formas de expressão, de criar e de viver do povo brasileiro.

Exemplos de material da cultura oral afro-brasileira, salvaguardado pelo acervo digital do Iphan, de acesso livre, encontra-se no *link* de acervos e vídeos. É possível encontrar exemplares de manifestações afro-brasileiras sedimentadas no inconsciente coletivo do país desde os primeiros séculos, a exemplo da permanência das práticas de jongo, no Espírito Santo. Vivo até os dias atuais pela memória e pela voz do povo, o jongo, também conhecido como caxambu, uma variação de mesma raiz cultural, entre outras variações lexicais, é uma dança de origem africana, praticado pelos negros escravizados em terras brasileiras desde o Brasil colonial. A música que acompanha o caxambu é composta por estrofes e refrão, assemelha-se à cadência do batuque ou do samba e é geralmente acompanhada por tambores e cantadores. Normalmente, no passado, tinha um mote principal que servia como comunicação entre os indivíduos que não podiam falar sobre sua condição de sujeitos cativos.

Entre muitos vídeos e gravações que o Iphan abriga, de maneira a salvaguardar a cultura oral afro-brasileira, destacam-se, atualmente, registros gravados que revelam práticas orais de terreiros. Ainda na página “Acervos e publicações” do *site* do instituto, encontramos uma amostra das consagradas festas de terreiros. O vídeo, feito para a vigésima oitava edição do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, retrata algumas ações de preservação da cultura oral do Ilê OmiOjúàrò, até então sob a batuta de Mãe Beata de Yemonjá, mas que após seu falecimento passou a ser organizado pelos filhos da autora.

Assim como o Portal de Poéticas Oraís e o Iphan, outro *site* construído para ser um potencial acervo digital de poéticas orais afro-brasileiras é o Museu Afrodigital do Maranhão. Aprovado com recursos da Capes-Procultura, o banco de dados é uma parceria entre Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e está associado à rede da memória virtual da Biblioteca Nacional, como informa o próprio *site* do museu. A página oficial do projeto informa ainda que se trata de um museu sem proprietários, pois, “[...] quando se observa que as intensas

transformações tecnológicas atuais exigem novas formas de narrativas e novos ambientes de circulação de informações, tem-se que um Museu Digital é um lugar democratizante” (Museu Afrodigital do Maranhão, s. d.).

O intuito do museu, assim como de outros acervos digitais, é o de revelar a cultura de grupos minorizados ou marginalizados por meio de instrumentos democráticos, como é o caso da internet, e que exaltem a memória e a história de coletivos, em especial dos negros. Por meio dos projetos de coleta e gravação de memórias tradicionais, é possível colher aspectos de uma vasta história do povo negro na formação do Brasil. Uma vez que a regra seja encontrar alguns poucos exemplares da cultura negra em acervos materiais bem restritos ao público em geral, a ideia de criar um banco de dados vinculado à rede mundial de computadores significa dizer que não haverá um tutor específico, ou um autor ou dono, na guarda de um acervo cultural que pertence ao povo.

Tal iniciativa contribui para os projetos e políticas de ações afirmativas, contemporâneas ao século XXI, que prezam pela reabilitação da autoestima afrodescendente e pela luta contra o preconceito racial. A página do museu informa ainda que entre as atividades do projeto incluem-se: a digitalização de acervos e documentos das culturas afro-brasileiras; a criação de novas tecnologias para a pesquisa na área; o auxílio aos programas de graduação e pós-graduação que se debruçam sobre os estudos raciais; além da parceria com arquivos e pesquisadores da temática.

O referido *site*, assim como os outros dois bancos de dados citados, oferece uma gama de opções, mas em uma delas, no *link* “Coleções”, o internauta tem acesso a vários vídeos que tratam das práticas de manifestações orais afro-brasileiras, como o “Tambor de Crioula”, “Festas de Terreiro”, “Grupos de Quilombolas e suas práticas culturais”, “Festas do Divino”, entre outros.

Nos três casos de acervos digitais aqui elencados, a memória e a tradição ancestral representam a força vital das manifestações orais afrodescendentes. Seja nas danças, nos cantos, na religiosidade ou na palavra contada e recontada, a voz poética e as poéticas da voz afro-brasileiras ganham novo alento e incentivo por meio de códigos binários e indicadores virtuais pertencentes ao universo da cibercultura e da revolução digital do século XXI. É válido ressaltar, no entanto, que a cultura digital, embora já revele mudanças no modo de ser dos brasileiros, não é acessível a todos os cidadãos, haja vista o fato de haver comunidades afastadas

dos grandes centros carentes, não apenas de tecnologia, mas de cuidados básicos como alimentação, educação e moradia dignas.

Apesar de ser este estudo apenas um excerto do muito que a internet oferece, ressaltamos que outros *sítes* podem, porventura, abrigar poéticas da voz. Todavia, ratificamos desde já a dificuldade em encontrar páginas virtuais que atendam a essa demanda. Ainda é preciso expandir as ideias sobre a proteção de fontes orais e tradicionais em meio digital, uma vez que exige maior investimento acadêmico e utilização de instrumentos de conservação da cultura nacional. O reconhecimento da cultura negra como um dos principais pilares fundadores da sociedade brasileira também ajudaria a sustentar a tese sobre a importância de novos projetos que contemplem a temática aqui abordada, no entanto sabemos que ainda há muito que se caminhar no sentido de valorização étnico-racial, incluindo as poéticas da voz afrodescendente, seja no ambiente virtual, seja na sociedade.

4 ARQUEOLOGIA DA COMPOSIÇÃO EM YEMONJÁ: NARRATIVAS EM FOCO

Contar uma história é deitar sombras no lume.
Tudo o que a palavra revela é, nesse mesmo
instante, consumido pelo silêncio. Só quem reza,
em total entrega de alma, sabe desse acender e
tombar da palavra nos abismos.

Mia Couto, A confissão da Leoa.

Os capítulos traçados até aqui desenvolveram um apanhado teórico-crítico a respeito do (não) lugar das poéticas orais afro-brasileiras frente ao cenário editorial contemporâneo. Utilizamos o apoio de acadêmicos e pensadores que desenvolvem pesquisas sobre a literatura afro-brasileira e de empresas especializadas na captação de dados sobre o mercado editorial. As informações e apontamentos foram ilustrados por fragmentos das narrativas produzidas pela autora em estudo.

Feito isso, no objeto que aqui se constrói, o foco recai sobre uma análise profícua de outras narrativas escritas por Yemonjá. Neste tópico, tratamos mais detidamente sobre o caráter semiótico das narrativas. Mostramos aqui os procedimentos e as mudanças sintáticas operadas pelas editoras no tratamento dado aos textos antes de ganharem o mercado. Assim, dedicamos este capítulo para analisarmos a estrela principal desta tese: as histórias de Mãe Beata.

Diante das histórias por ela criadas, observamos que há recursos comunicativos que atuam tanto no nível linguístico quanto no ideológico. A estética da literatura afro-brasileira manifesta-se por meio de traços da oralidade, bem como pelo léxico e mitologia da sacralidade negra. Ao analisar a coloquialidade de obras para o público infantil e juvenil, Ferreira (2009) expõe assertivas sobre o processo de emancipação do leitor e as estratégias discursivas utilizadas pelo autor que servem para explicar o discurso de Yemonjá:

Assim, no plano retórico, prevalece o cuidado em despir a língua de qualquer forma de rebuscamento que pretenda atingir somente o efeito literário. Dessa forma, no lugar do ornamento verbal, merece relevo a linguagem afetiva. A elegância da frase literária, por sua vez, é relegada pela espontaneidade do estilo [...]. O tom de coloquialidade é obtido pela aproximação da sintaxe das construções do discurso oral (FERREIRA, 2009, p. 366).

As intenções do texto proposto por Mãe Beata podem ser diversas, entretanto notamos a espontaneidade comum nos relatos orais, representada pelo uso de expressões e por uma linguagem que se aproxima muito do popular, que pode acionar no leitor sensações que remetam a afetividade e emoções internalizadas. Ao mesmo tempo, o discurso ideológico que coloca em primeiro plano questões identitárias e religiosas, em um país marcado pelo preconceito de cor, ativa também o senso crítico do leitor sobre outras realidades viáveis presentes no cotidiano dos brasileiros. Dessa forma, provoca o leitor para enxergar-se no diferente, emancipando-o e despertando-o para outros mundos possíveis.

De acordo com as análises, pudemos apurar que as narrativas presentes tanto em *Histórias que a minha avó contava* quanto em *Caroço de dendê* têm uma natureza essencialmente mitológica, porém em algumas delas diferentes atributos, dentre os três aqui elencados, sobressaem-se. Na sequência deste capítulo, veremos cada coletânea de maneira mais detalhada, que constará ainda das análises semântica, pragmática e estilística dos principais contos que integram as duas coletâneas de autoria de Yemonjá.

Porém, antes de passarmos às análises propriamente ditas, temos na abertura deste capítulo algumas considerações a serem pontuadas. É certo que o processo de editoração deixou rastros por trás das letras e tal fenômeno nos interessa entender, principalmente se considerarmos o fato de que, ao deixar de circular no meio estritamente oral para adentrar o universo da escrita, as

manifestações orais passam por mudanças linguísticas, prosódicas e estilísticas. Sondamos aqui uma possível “pasteurização narrativa”, que seria, grosso modo, o “tratamento linguístico”, o processo de transformação ou industrialização da palavra falada naquele texto manipulado pelas editoras antes de chegar ao formato impresso.

A chamada pasteurização narrativa é implantada, segundo Morin (1997) como homogeneização discursiva. O processo de adaptação é gerado em prol da universalização dos produtos lançados pela cultura industrial no mercado global, pois “seu fluxo imaginário, lúdico, estético, atenta contra as barreiras locais, étnicas, sociais, nacionais, de idade, sexo, educação; ela separa dos folclores e das tradições temas que ela universaliza” (MORIN, 1997, p. 44).

Sendo assim, o procedimento de pasteurização do texto ocorre quando o livro, ao passar pelos procedimentos revisionais, adquire um estilo simples adotado pelo *copy-desk*, de forma a tornar a mensagem direta e inteligível ao maior número de leitores, uma vez que

O *copy-desk* dá um estilo homogeneizado – um estilo universal – e essa universalidade oculta os mais diversos conteúdos. [...] A homogeneização visa a tornar euforicamente assimiláveis a um homem médio ideal os mais diferentes conteúdos. Sincretismo é a palavra mais apta para traduzir a tendência a homogeneizar sob um denominador comum a diversidade dos conteúdos (MORIN, 1997, p. 35-36).

A simplificação da linguagem visa tornar a leitura acessível a um maior número de leitores, na tentativa de atingir a universalidade de público, almejada na cultura industrial de massa. O autor ainda nomeia esse procedimento como uma “vulgarização” (Morin, 1997, p. 54), o que, em se tratando dos contos orais e populares pode ser aplicado, pois são histórias seculares presentes no imaginário coletivo e cuja linguagem passa a ser aclimatada pelo mercado editorial com vias à democratização da tradição oral afro-brasileira, resultando em coletâneas atrativas e facilmente consumíveis, próprias do *mass media*, onde as fronteiras culturais são amenizadas. A linguagem utilizada na publicação de contos orais, via de regra, desenvolve o tecido do imaginário popular. Pela leitura e imaginação, o sujeito pode facilmente conhecer outras lendas e civilizações sem, contudo, precisar se adaptar a essa realidade. Dessa maneira, “as adaptações de temas folclóricos locais em

cosmopolitas favorecem o sincretismo cultural, ao mesmo tempo em que asseguram a ampliação de mercado” (FERREIRA, 2009, p. 194).

As marcas deixadas pela oralidade, bem como os efeitos construídos pelo processo de editoração, são relevantes para o entendimento das mudanças que ocorrem do meio oral para o escrito. É preciso entender que, na prática, as marcas do polimento editorial deixadas na escrita de Yemonjá trazem a lume a discussão em torno da padronização mercadológica estabelecida às narrativas orais, tal qual mencionamos no capítulo terceiro.

Ao integrarem-se ao sistema contemporâneo e tecnológico de edição de contos orais, as histórias nos induzem a uma divisão das narrativas em categorias. De forma a compreendermos com maior profundidade os significados presentes no texto de Yemonjá, saímos em busca de decifrar os enredos em grupos discursivos. À luz da teoria literária, seguimos a metodologia de Câmara Cascudo (que segue o método Aarne-Thompson) em *Contos tradicionais do Brasil* e classificamos as histórias em macrocategorias, como veremos adiante. Assim justificou Cascudo (2014, s. p.):

Dividi os cem contos em doze seções. Se o problema da classificação foi resolvido pelo método Aarne-Thompson, tanto mais lógico quanto for abrangendo, pelo conhecimento bibliográfico, o Folclore centro, sul-americano e insular, o mesmo não ocorre com a divisão. Antti Aarne escreveu: – “For each editor has arranged his collection to his own judgment, which in only a few instance has been guided by a deeper knowledge of the subject.” Minha divisão atende aos “motivos”, no critério de uma tentativa de sistematização.

Contudo, entendemos que não há narrativas puras, do ponto de vista da categorização na análise do discurso. Normalmente, os contos que remetem ao fabulário de um grupo cultural são discursos híbridos de natureza biográfica, mitológica, social ou religiosa e sua compartimentação soaria sem propósito não fosse a intenção de dividi-las em seções para dissecar ao máximo cada narrativa. Ocorre que em cada conto surgem características mais proeminentes que outras. Nos contos orais afro-brasileiros, ainda há o acréscimo de noções de moral e valores.

Antes de tudo, mais do que acomodar o texto em “caixas” teóricas, a principal proposta deste capítulo de análise é perceber as marcas que o texto oral imprime no discurso escrito e vice-versa. Quem perde mais com o processo de escrita de poéticas orais? A cultura oral fica defasada pelo processo de transcrição de histórias

ou o livro impresso se transforma com a impressão de manifestações da voz? Ele carrega consigo as marcas da oralidade ou tal grandeza é perdida ao longo do caminho editorial?

Sabemos que este é um debate amplo e controverso, a depender do ângulo que se quer defender. Aqui não pretendemos instaurar verdades absolutas, mas alguns pressupostos acerca do assunto. Oralistas e pesquisadores dos estudos literários atentos às teorias culturalistas e de estética inovadora terão um ponto de vista pró-poéticas orais. Já pesquisadores adeptos de teorias narrativas canônicas poderão ater-se mais à qualidade editorial da obra do que à matéria-prima narrativa em si.

Os mecanismos de produção editorial contemporâneos trouxeram não apenas a modernização tecnológica como também um maior apreço pela produtividade literária. Falamos de um mercado balizado pelo acúmulo de capital, onde, muitas vezes, a produção e vendas de livros contam mais do que a qualidade estética das obras. Em se tratando da lógica de mercado, geralmente o lucro prescinde a arte, momento no qual os contos orais, especialmente os de nichos minorizados, como é o caso dos afrodescendentes, não conseguem espaço no ramo comercial. Abordamos o tema mais detidamente no capítulo quatro da primeira parte desta pesquisa, porém, quando versamos sobre o mercado editorial, faz-se necessário lembrar a lógica do máximo consumo. Falamos de produções artísticas que estão, invariavelmente, condicionadas ainda a um mercado de bens simbólicos e materiais.

O crítico Martín-Barbero nos propõe uma reflexão plausível para o impasse e, no que diz respeito a estas relações solúveis, com certa volatilidade, convida-nos a pensar mais seriamente sobre a questão envolvendo os conceitos de mercado editorial, lucro, processo criativo, arte e legitimidade:

[...] onde reside de fato o escândalo? No acréscimo de “produtividade” ou rentabilidade proporcionado pelo mecanismo? Ou naquela degradação da escritura que implica a dissolução da “unidade do autor”, identidade que responde a alguns pressupostos culturais que pouco ou nada tem a ver com o funcionamento popular das narrativas e com sua difusão massiva? [...] Mas há algo mais: nos modos de aquisição e no tipo de publicidade implementada, encontramos a incorporação à modernidade de práticas e experiências que só aí recebem legitimação social. Legitimação que conduz sua funcionalização a interesses exteriores à lógica da qual certamente provêm, mas isto apenas nos mostra mais uma vez o modo pelo qual a hegemonia opera (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 181).

O autor discorre sobre hegemonia e nos remete àquelas obras que, uma vez aceitas pelo cânone literário, são postas em destaque. As poéticas da voz, inseridas que estão no contexto da cultura oral e popular, e, conseqüentemente, minorizadas, apresentam certa impermeabilidade no que diz respeito à sua inserção no *hall* das literaturas consagradas. Não se trata, porém, de uma preocupação incauta de transformar as manifestações da voz em clássicos da literatura, mas trata-se, sem sombra de dúvidas, de legitimá-las como arte poética oral que pode acontecer em suportes diferentes do original.

Pertencente a uma cultura popular, as poéticas da voz são capazes de migrar para longe de seu meio original. Isso implica dizer que a indústria editorial consegue absorver tais práticas culturais como manifestação artística e representá-las em outros suportes midiáticos, como é o caso do livro. É consenso que as culturas oral e popular manifestam uma voz que emana do povo e de suas tradições enraizadas. Importá-las para outros meios de divulgação desvirtuaria seu propósito original de comunicar, entreter e ensinar as tradições por meio da fala? Evidentemente haverá mudanças, apesar de algumas funções serem mantidas. As histórias continuarão a comunicar, entreter e ensinar as tradições no suporte escrito, porém há perdas sensíveis tanto da performance como pela ausência da efemeridade, um dos traços estéticos.

O encanto do improviso, dos esquecimentos, dos tiques de linguagem, dos gestos e das entonações fica suprimido quando a voz se transforma em letra, uma vez que tais procedimentos do ato narrativo são vetados no decorrer das técnicas editoriais de homogeneização discursiva. O livro suporta a narrativa, o enredo, o texto, o discurso oral, mas não dá conta de revelar as emoções dos narradores e os sentimentos que enredaram as histórias pelos anos passados. Longe do meio oral, o livro carece da afetividade, do toque, do olhar. Muito mais do que elementos linguísticos e prosódicos, falta ao ouvinte a empatia em reconhecer a voz de quem conta e identificar o que se conta.

Entre tantas ausências e presenças da poética oral estampada no livro, passamos agora às considerações sobre os grupos narrativos que integram as coletâneas de Yemonjá. No contexto da divisão em macrocategorias, seria parte das estratégias de retextualização e organização das histórias no formato que o mercado está ambientado. Percebemos a seguir como a editoração tratou das questões

intrínsecas às histórias orais para transformá-las em um produto vendável, isto é, quais foram os “tratamentos linguísticos” que balizaram a editoração dos contos.

Compreendemos que os prejuízos para a estética de tradição oral são fatores complicadores no que tange à manutenção dos costumes afro-matriciais, no entanto a divulgação do que antes era restrito apenas à comunidade narrativa negra ganha destaque ao ampliar o público que o livro pretende alcançar.

À parte a questão capitalista, de público e mercado, a massificação das histórias orais por meio da indústria editorial promove uma uniformização discursiva, que repercute na maneira como o texto será recebido pelo público, condicionado pela forma como os contos serão lidos e ouvidos. Para Eliane Debus, o mercado editorial acaba por segmentar a produção literária em nichos e, a partir disso, é possível categorizar essas novas nuances da produção escrita em três grandes grupos:

- 1) literatura que tematiza a cultura africana e afro-brasileira; 2) literatura afro-brasileira; e 3) literaturas africanas.

A primeira categoria está circunscrita a uma literatura que traz como temática a cultura africana e afro-brasileira, sem focalizar aquele que escreve (a autoria), mas sim o que tematiza. A segunda é aquela escrita por escritores afro-brasileiros – mesmo com as dificuldades de delimitação, pois se trata “um conceito em construção” (Duarte, 2008). A terceira é aquela de autoria africana e traz reflexões que podem resultar em várias subcategorias (DEBUS, 2017, p. 33-34).

Seguindo essa linha de raciocínio, no caso dos contos de Yemonjá (2004, 2008), temos então uma literatura afro-brasileira e de temáticas africana e afro-brasileira. Além de produzida por uma escritora afrodescendente, as obras trazem à baila costumes e crenças do universo africano de outrora e do negro pós-diáspora, já hibridizado com a cultura branca. Os costumes populares, a religiosidade e o lendário iorubano são postos em evidência no processo de publicação. Sobre a função e a importância da tradição oral, Martín-Barbero enfatiza que, quando bem empregada, uma mitologia oferece “resposta a interrogações e vazios não preenchidos, a uma demanda coletiva latente, por meios e esperanças que nem o racionalismo [...] nem o progresso [...] têm conseguido extirpar ou satisfazer” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 91).

Assim, a cultura oral e mitológica, quando publicada em livro, pode ser capaz de saciar as angústias ou satisfazer os prazeres do leitor, de maneira a emancipá-lo

frente à experiência estética jubilosa ou perturbadora e, assim, ampliar o horizonte de expectativas do interlocutor.

Por intermédio da atividade editorial, ocorre uma larga expansão e universalização da tradição negra no Brasil com costumes muitas vezes desconhecidos do grande público, entretanto ocorre também uma homogeneização das histórias e da linguagem utilizada, diluindo os traços da oralidade o máximo possível.

Em razão dessa permanência poética proporcionada pela estética da oralidade, buscamos elaborar um estudo analítico das narrativas escritas por Mãe Beata de Yemonjá. Entendemos que o processo de editoração deixou rastros por trás das letras e tal fenômeno nos interessa entender, principalmente se considerarmos o fato de que, ao deixar de circular no meio estritamente oral para adentrar o universo da escrita, as manifestações orais passam por mudanças linguísticas, prosódicas e estilísticas.

No entanto, em meio às profusões tecnológicas e às mudanças culturais da contemporaneidade, com todo o aparato midiático e digital em circulação, a publicação de narrativas orais em formato de livro podem, apesar das mudanças no veículo de divulgação oral, ampliar o público receptor e auxiliar na manutenção da tradição oral afro-brasileira, como observa Martín-Barbero (2015, p. 75):

A terceira dimensão, a dessublimação da arte, não é senão a outra face da degradação da cultura, já que num mesmo movimento a indústria cultural banaliza a vida cotidiana e positiviza a arte. Mas a dessublimação da arte tem sua própria história, cujo ponto de partida se situa no momento em que a arte consegue desprender-se do âmbito do sagrado em virtude da autonomia que o mercado lhe possibilita.

A propaganda autonomia comercial sobre as obras literárias anuncia, grosso modo, que os direitos adquiridos sobre o livro e a venda em larga escala podem levar a uma deterioração ou mesmo a uma inferiorização da poética oral frente a um mercado que, culturalmente, já enxerga a cultura popular como uma manifestação de menor valia estética.

No íterim dessa discussão sobre o estado da arte oral afro-brasileira, a divisão em categorias narrativas ocorre como forma de entendermos se há ou não, por parte das editoras aqui em estudo, uma metodologia de divisão e sequenciamento de temas dentro das coletâneas, como estratégia de editoração.

Além disso, tentamos entender a linha de raciocínio dessas empresas e o modo como cada uma delas maneja seu material de trabalho, as histórias, desde o momento em que as recebe do autor até o produto final. De início, um dos objetivos principais da pesquisa era ir a campo e descobrir por meio do contato com as editoras quais foram os maiores desafios no projeto editorial dos contos orais. Essa busca originou-se com algumas tentativas de entrevista à editora Pallas, principal representante editorial da autora Mãe Beata de Yemonjá, no entanto todas as tentativas de contato com os responsáveis da empresa foram infrutíferas, o que culminou em uma pesquisa qualitativa.

Para a investigação em curso, decompor as obras em macrocategorias é uma prerrogativa no sentido de haver uma “pasteurização narrativa” oculta durante o processo de editoração. A esse procedimento, entendemos como sendo um artifício da indústria cultural e de massas para homogeneizar, também, a produção editorial, no sentido de “tratar” ou, ainda, padronizar o discurso impresso para que atinja o maior número de leitores possíveis. Edgar Morin corrobora esta noção quando nos alerta que “quanto mais a indústria cultural se desenvolve, mais ela apela para a individuação, mas tende também a padronizar essa individuação” (MORIN, 1997, p. 31). Consideremos que há uma ideologia mercadológica sistematizada pela indústria de bens de consumo, e nela insere-se o livro. Sobre a lógica produtiva da indústria cultural capitalista, complementa Morin (1997, p. 35): “Mesmo fora da procura do lucro, todo sistema industrial tende ao crescimento, e toda produção de massa destinada ao consumo tem sua própria lógica, que é a de máximo consumo”.

Ora, se na indústria alimentícia os produtos perecíveis passam por um processo de esterilização para eliminar microorganismos nocivos e assim aumentar seu tempo de validade nas prateleiras dos supermercados, de maneira que um maior número de pessoas consiga consumi-los, assim também pode ocorrer com a arte homogeneizada pela cultura de massas.

É como se a produção narrativa dos contadores orais que visam atingir o mercado editorial precisasse ser tratada, “esterilizada” discursivamente, a ponto de se exaurirem as marcas linguísticas do texto oral *in natura*. Ao longo do processo de pasteurização narrativa, apagam-se descrições importantes da cultura oral, como as já citadas marcações linguísticas e performáticas. Assim, a criação poética sofreria um apagamento de traços fundamentais da tradição para serem mais bem assimilados pela indústria de massas, ampliando possíveis públicos e,

consequentemente, os percentuais de venda. Marcuschi admite que, tanto na produção escrita quanto oral, é utilizado o mesmo sistema linguístico para a construção frasal, porém “as regras de sua efetivação bem como os meios empregados são diversos e específicos, o que acaba por evidenciar produtos linguísticos diferenciados” (MARCUSCHI, 1986, p. 62).

Uma vez abolidas as características mais “rústicas” e originais do discurso oral, torna-se então mais palatável ao consumo de massa, como preconiza a ideia de homogeneização proposta pela indústria cultural. Somado à pasteurização discursiva há, ainda, a estilização da obra, que pode ser dividida em capítulos, temas ou subtemas e categorias, como é o caso dos contos de Yemonjá. Dessa forma, a composição das narrativas em macrocategorias funciona ainda como uma tentativa para entendermos melhor os temas escolhidos pela autora e por suas respectivas editoras durante o processo de composição das coletâneas.

Postas essas premissas, elencamos basicamente quatro grupos narrativos, divididos aleatoriamente ao longo das obras e que serão mais bem apresentados no decorrer deste capítulo. Cada conto de Yemonjá apresenta características que se sobressaem, sendo que nas antologias há a presença de:

- Narrativas biográficas: nessa categoria, o enredo reflete fatos vividos pela autora. Normalmente, o “eu” narrador se insere na narrativa e revela situações particulares de sua história particular de vida;
- narrativas míticas/mitológicas: aqui, Yemonjá descreve e recria mitos, lendas e fábulas pertencentes ao universo sagrado das sociedades de raiz afrocêntrica. Um vasto arsenal cultural que explora o lendário e a religiosidade iorubana;
- narrativas sociais: nesse grupo, as histórias revelam costumes e práticas sociais de tempos antigos, exercidas pela comunidade narrativa na qual a autora se insere-se e de onde flui a inspiração para seu processo criativo;
- narrativas religiosas: são, por certo, os textos que trazem, com maior força, aspectos da religiosidade afro-brasileira. Representam o sagrado iorubano. No caso das culturas afrocêntricas, a sacralidade e a *anima* (alma) são indicativos da força vital que rege o universo e os seres.

Sabemos que as histórias de vertente tradicional manifestam discursos mitificadores, com base em personagens nascidos em outros países, com poderes

sobrenaturais, com sede de vingança, ou reparação sobre algum malfeito que tenham recebido injustamente. Em se tratando das narrativas de Yemonjá, temos geralmente heróis ou heroínas vinculados à terra de origem dos africanos que sofreram a diáspora. O anti-herói desponta como o avesso da noção de sociedade humanizada e de relações ideais e se manifesta no discurso como um ícone para os ensinamentos morais sugeridos no escopo do conto popular. Suas personagens representam a eterna e dialógica luta do bem contra o mal. Tanto em *Histórias que a minha avó contava* quanto em *Caroço de dendê*, o maniqueísmo latente desvela interlocuções que abordam, na cadeia semiótica, vícios capitais como a gula, a avareza, a luxúria, a ira, a inveja, a soberba, entre outras temáticas mundanas e etéreas, propícias às narrativas que visam transmitir ensinamentos.

Para além da temática empregada, encontramos nas narrativas de Yemonjá o narrador tradicional e interativo, que estabelece diálogos sub-reptícios com o leitor por meio da polifonia. Como todo texto, apresenta lacunas que deverão ser preenchidas pelo leitor implícito à medida que as expectativas forem rompidas.

As estratégias de (re) textualização do meio oral para o escrito revelam que a mistura entre voz e letra modificou alguns elementos do discurso oral original. No caso dos contos propostos por Yemonjá, alguns elementos prosódicos e performáticos se perderam no espaço de transposição de meio oral para o escrito. São marcações típicas da fala como repetições, hesitações (Ah! Eh! Hum...), discurso descontinuado ou interrompido, próprio do processo de contar oralmente e do movimento mnemônico. Além disso, marcadores conversacionais (Não é? Né? Entende? Sabe? Daí, então) foram suprimidos ou reduzidos das histórias e demonstram o grau de interferência das edições. Tais apagamentos linguísticos, gestuais e sonoros sancionam a diminuição da performatividade, própria da oralidade tradicional. Marcuschi esclarece que os marcadores discursivos, como recursos verbais,

não contribuem propriamente com informações novas para o desenvolvimento do tópico, mas situam-no no contexto geral, particular ou pessoal da conversação. Alguns não são sequer lexicalizados, tais como “mm”, “ahã”, “ué” e muitos outros (MARCUSCHI, 1986, p. 63).

No discurso oral, os marcadores linguísticos são uma ferramenta muito comum, utilizados na construção frasal para dar coesão e coerência ao enredo e

garantir a continuidade do discurso, como complementa Valter Pereira Romano (2013, p. 7):

Os marcadores conversacionais [...] Passaram de simples palavras expletivas da língua a elementos de grande importância nos processos de interação conversacional, marcas linguísticas polifuncionais que podem exercer desde funções meramente conectivas (sintáticas) até metadiscursivas (comunicativas). Os marcadores conversacionais designam não somente elementos verbais, mas também elementos prosódicos que caracterizam a fala.

Os marcadores podem conferir veracidade, chamam a atenção do ouvinte e funcionam como articuladores da interação dos interlocutores. Em *Caroço de dendê* (2008), encontramos exemplos desses marcadores no conto “As patacas malditas”, de Yemonjá (2008, p. 38-39, grifos nossos):

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

Aí Germano acordou e disse:

- Meu senhor, o que é que o senhor quer?

- Não é nada, eu venho na paz de Deus, não estou mais na paz do Diabo. Eu vim lhe pedir para *ir lá no* pé da gameleira, no pé da gameleira grande, e desenterrar seis botijas de ouro e dinheiro que tem lá. E fique tudo para você.

- *Ai*, meu senhor. Eu não posso fazer isso. Como é que eu vou fazer uma coisa destas? O pessoal vai me matar depois quando ver – respondeu o velho.

Itens como /*Lá um dia*/, /*o tal*/, /*Aí*/, /*ir lá no* [...]/, /*Ai*/ evidenciam a presença dos marcadores discursivos orais ainda fortes no texto impresso, mesmo após o polimento linguístico conferido pela editora. Outro componente importante no conto fica por conta do período /*que o nome desse velho era Germano*/, artifício explicativo colocado entre dois traços para situar o leitor sobre a identidade das personagens da trama. Tanto a quebra sintática quanto o uso de marcadores discursivos promovidos pelo trecho pode influenciar na interpretação do texto e alterar o horizonte de expectativas do leitor.

Na antologia *Histórias que a minha avó contava*, os marcadores conversacionais também aparecem em um ou outro trecho de alguns contos.

Exemplos de marcadores linguísticos na coletânea são encontrados em “O canto da cigarra”, “O vagalume” e “O avarento”, conforme os excertos abaixo:

[...] Um dia chegando *na beira* de um rio pousou em uma gameleira, que todos respeitam, pois é tida como o espírito das árvores, mas a cigarra *nem estava aí*, começou a cantar e nisso vieram os pássaros e lhe pediram que parasse um pouco, e *ela nada, continuava cantando*. E assim aconteceu com todos os bichos e até os peixes do rio, e *ela nada...*, *continuava cantando*. Foi então que a gameleira se aborreceu com a teimosia da cigarra e lhe rogou uma praga (YEMONJÁ, 2004, p. 18, grifos nossos).

[...] Eles entraram e *então* ouviram uma linda voz que disse:
 - Senhora sou eu o vagalume que está aqui, porém não posso mais clarear vosso caminho, senão os guardas os verão.
Então Nossa Senhora o abençoou, dizendo:
 - De hoje em diante você será meu candeeiro sagrado, faço isso em nome do filho que trago no ventre (YEMONJÁ, 2004, p. 22, grifos nossos).

[...] O menino gritava:
 - Não me bate, pai!
Aí o defunto respondeu:
 - Moleque, eu estou vingado e você salvo (YEMONJÁ, 2004, p. 30, grifos nossos).

O primeiro fragmento traz marcadores discursivos relevantes como: /*na beira*/, /*nem estava aí*/, /*e ela nada, continuava cantando*/, itens que revelam a prosódia do conto popular e as marcas deixadas pela oralidade primária. No segundo excerto, destacamos a presença de /*e então*/, demonstrando continuidade ao discurso, /*Então*/, que indica repetição, traço próprio da contação de histórias orais, cacoete linguístico utilizado para prender ou retomar o contato e atenção com o interlocutor.

O terceiro trecho tem na frase /- Não me bate, pai!/, a conjugação inapropriada do verbo “bater”, que, segundo as normas gramaticais, deveria ser conjugado na segunda pessoa do imperativo negativo: /- Não me bata, pai!/. Como marcador discursivo temos, a expressão /*aí*/ que, neste caso, indica sequenciamento de ideias e anuncia a continuidade entre um parágrafo e outro.

De maneira antagônica, há nas coletâneas alguns recursos típicos da escrita, como ilustrações específicas no início de cada história, título em todas as narrativas, paragrafação, uso de pontuação e vocabulário seguindo as normas ortográficas vigentes. Além desses, há o recurso de indicação de autoria, atribuindo os devidos créditos à escritora, fato que na tradição oral não é condição *sine qua non*, por serem as histórias de autoria coletiva.

Contudo, mesmo com todos os apelos da escrita em mitigar a poética oral residual dos textos, a contadora faz-se presente. Yemonjá não anulou a figura autoral na escrita, pois é possível percebê-la nas entrelinhas do discurso. O processo tradicional de narrar deixou algumas pegadas, uma vez que a narrativa mediada pela escrita aspira a uma voz soante, de uma contadora que está por trás das histórias. Em alguns momentos, Yemonjá surge no discurso, coloca-se como personagem, evoca seus ancestrais, relembra costumes. Sua inserção no texto, mediada pelas normas da escrita, resulta em uma criação híbrida que é, ao mesmo tempo, voz e letra (ALVES, 2012). Tanto sua fala aparece tatuada na escrita quanto a escrita deforma a fala, transformando-se em uma poética oral híbrida, miscigenada.

Outra questão é o fato de que, ao dividir a responsabilidade da manipulação ou tratamento de seus contos com os editores, Yemonjá reparte também sua escrita e sua autoria, pois quem edita acaba se tornando, em certa medida, coautor do texto, não no sentido da originalidade e da criação, mas no “tratamento” do discurso, que provoca interferências na versão inicial.

4.1 CAROÇO DE DENDÊ

A primeira coletânea escrita por Mãe Beata foi organizada por Vânia Cardoso e publicada pela Editora Pallas, do Rio de Janeiro, nos idos de 1997, chegando em 2002 na segunda edição e, atualmente, com tiragem esgotada pela editora. A obra contempla 43 contos de origem poético-oral, baseada na cultura popular do povo de santo de vertente iorubana. Enredos que apontam para uma ficcionalidade do real, na medida em que sugerem situações vividas e outras ocorrências vinculadas ao universo do sagrado.

Em *Caroço de dendê*, as narrativas podem ser definidas como mistas, seguindo as divisões entre as macrocategorias narrativas (biográficas, mitológicas, sociais ou religiosas), uma vez que alguns enredos apresentam características de uma ou mais tipologias juntas. No entanto, apesar dos atributos fabulares que povoam as histórias, cada uma delas se sobressai por uma particularidade diferente.

Sugerem fragmentos importantes, acerca do mundo da narradora, a forma como a autora lê e interpreta os símbolos, signos e a cultura que se desenvolve ao seu redor. O uso do discurso direto em praticamente todos os contos elucida boa

parte do cotidiano e das práticas do povo de santo. As conversas entre animais, deuses afro-brasileiros e cidadãos comuns nos ajudam a entender hábitos corriqueiros, além de crenças enraizadas. As falas das personagens, muitas vezes, evidenciam a ritualística propagada pela religiosidade iorubana. Por meio dos contos, entendemos parte do microcosmo habitual composto pelos ritos e cerimoniais afrodescendentes e como eles se perpetuam no tempo-espço.

Para além dos posicionamentos religiosos, ideológicos e morais, decorrentes do contexto de vida afrocêntrico, o que se evidencia na contação de histórias de Yemonjá é uma troca de experiências e uma recuperação mnemônica da sabedoria ancestral como estratégias estéticas que compõem seu fazer artístico-literário.

A presença da contadora no discurso é um recurso linguístico evidenciado em alguns momentos. Nos trechos a seguir, a narradora da coletânea *Caroço de dendê* aparece como elemento integrante do enredo, ao narrar em primeira pessoa. Insere-se como personagem da trama, conferindo um caráter testemunhal às histórias, como no fragmento /Até eu compareci [...]/, disponível na história “A rainha mãe e o príncipe lagarto”, seguida pela narrativa “Conto dedicado a minha mãe, do Carmo”, em que os pronomes pessoais e possessivos e os verbos em primeira pessoa revelam a carga particular conferida às narrativas. Os excertos evidenciam algumas práticas culturais do povo afro-brasileiro e experiências vividas por ela no tempo de sua infância.

Houve um grande casamento, com todas as pompas. A tia do príncipe, irmã de sua mãe, compareceu muito bonita e feliz, pois ela era boa e a felicidade de sua irmã era a dela. Houve festa três dias no lugar, com fogos de artifício e muita comida. Até *eu* compareci à festa e fiquei muito feliz (YEMONJÁ, 2008, p. 47, grifos nossos).

A *minha* mãe era muito boa. [...] eu *me lembro* de que ela sempre contava. [...] Quando ela estava pescando, a bolsa d'água se rompeu. Ela saiu da água e, quando ia atravessando a estrada, *eu nasci*, ali mesmo. Uma menina. Chamaram Tia Afalá. Que *me carregou* e à minha mãe para casa, para cortar o umbigo (YEMONJÁ, 2008, p. 121, grifos nossos).

Ainda no primeiro excerto, há uma aproximação com a narrativa “A princesa de Bambuluá”, colhida por Cascudo (2014). Invertidos alguns personagens, ambas as histórias revelam mitos populares de princesas e príncipes amaldiçoados por feitiços e impropérios que são desfeitos com a chegada do par encantado e com o anúncio do casamento. Nos dois contos, os enlaces ocorrem após o parceiro(a)

desafortunado(a) sofrer muitas agruras sobrenaturais para chegar até a(o) pretendente. Na história contada por Yemonjá, o final evidencia o castigo conferido à mãe do Príncipe Lagarto, ressaltando o ideal moralizante do conto popular afro-brasileiro.

No segundo fragmento, o nascimento da então sacerdotisa é mistificado e transformado em lenda pela narradora. O processo de contar revela a sacralização da personagem principal já na ocasião de seu nascimento. Observamos que a mitificação em torno da personagem seria desenvolvida ao longo de uma trajetória desafortunada, até chegar o momento em que Yemonjá se consagraria chefe sacerdotal e comandante de um grupo de fieis, seguidores de normas e ensinamentos por ela transmitidos.

Dos assuntos e simbologias recorrentes na coletânea, a ancestralidade é bastante comentada. A presença de vozes ancestrais, o respeito aos idosos e a sapiência presente na figura dos anciãos é tema recorrente quando se trata das histórias de Yemonjá. Em suas duas seleções de contos, ocorrem a demonstração da figura ancestral como uma entidade mítica.

A ancestralidade ligada ao etéreo iorubano também é representada no fragmento de “O cachimbo da tia Cilu”: “Este conto mostra uma verdade: para nós, *iniciados*, não existe a morte. *Somos ancestrais*, e Tia Cilu era uma *ancestral*” (YEMONJÁ, 2008, p. 32, grifos nossos). Novamente, a escrita em primeira pessoa demonstra o efetivo envolvimento do narrador/contador nas histórias, recurso típico do narrador tradicional. Yemonjá envolve-se na trama como personagem ao lançar mão do pronome /nós/ e do verbo /somos/. Os termos /iniciados/ e /ancestrais/ confirmam a presença do elemento sagrado na narrativa, reforçando a crença iorubana sobre o prosseguimento da existência após a passagem terrena.

O mote sobre a sabedoria ancestral permanece retratado em “A fortuna que veio do mar”:

Existia ali um *oluô muito acreditado*, chamado *Tio Joaquim*. A mulher então, lhe disse: - Eu, se fosse você, consultava primeiro Tio Joaquim. [...] Quando foi chegando à porta de Tio Joaquim, o velho foi dizendo: - Você vem me perguntar *pro modo d’eu* te dizer o que fazer, mas eu já sei. Mas vamos entrando, tome assento (YEMONJÁ, 2008, p. 71, grifos nossos).

Nesse enredo, Tio Joaquim ocupa o lugar da personagem ancestral. Corroborar a sapiência da figura do ancião, tão importante na cultura negra, aqui

ratificada pelo período: /[...] um oluô muito acreditado [...] e consultado por todos do vilarejo que desejavam obter direcionamentos de vida. O fragmento acima também manifesta uma linguagem arcaica do português popular: /pro modo d'eu te dizer [...]/, situação que marca novamente a permanência do discurso oral em algumas passagens.

Novamente, o item sobre a ancianidade e a sabedoria dos mais velhos continua evidente em “Exu e a lagartixa”: /Logo você veja, *não se deve menosprezar os mais velhos*/ (YEMONJÁ, 2008, p. 96, grifos nossos); “Mais uma história de Xangô e o Quiabo”: /É como eu disse no começo: “Todo caso é um caso”. Esse caso me foi contado pelas *minhas mais velhas* [...] (YEMONJÁ, 2008, p.108, grifos nossos) – aqui, igualmente a contadora se insere na diegese como personagem; e ainda, em “Ofu”: /[...] É por isso que existem histórias que *os mais velhos contam* que quem é regido pelo Odu Ofu nunca morre de fome e, no final da vida, sempre alcança felicidade, respeito e dinheiro/ (YEMONJÁ, 2008, p. 119, grifos nossos).

Pelo avesso do olhar de narradora, a figura autoral encontra mecanismos discursivos que asseguram legitimidade, não apenas linguística, mas também social. É pela linguagem que reafirma sua autoridade como porta-voz de uma tradição. Como narradora, usa uma estratégia inteligente ao se apoiar na questão temporal, pela qual o passado referenda (valida) o presente. Os termos “antigamente” e “antigo” surgem com bastante frequência nas histórias, como uma forma de a autora empregar não apenas um tempo mítico e passado como também referendar o conhecimento ancestral e ensinar às novas gerações costumes e lendas antigas da tradição oral afrodescendente.

Os deuses iorubanos constituem outro tema muito celebrado como composição temática das compilações. Há uma diversidade de divindades retratadas, no entanto condicionadas desde o nascimento de cada pessoa. Exu e Yemanjá são as divindades mais citadas ao longo da compilação *Caroço de dendê*. Exu é mencionado em quase 25% da obra, aparecendo em nove das 43 histórias: “O samba na casa de Exú” (YEMONJÁ, 2008, p. 27); “O menino do caroço” (YEMONJÁ, 2008, p. 29); “Exu e a lagartixa” (YEMONJÁ, 2008, p. 95); “O caroço de dendê” (YEMONJÁ, 2008, p. 97); “Exu e os dois irmãos” (YEMONJÁ, 2008, p. 99); “O orgulho de obi” (YEMONJÁ, 2008, p. 101); “Iyá Inâ” (YEMONJÁ, 2008, p. 103), “Odu Okaran” (YEMONJÁ, 2008, p. 113); e “Conto dedicado à minha mãe, do Carmo” (YEMONJÁ, 2008, p. 121).

Yemanjá também aparece com frequência como mote discursivo de *Caroço de dendê*. Ela é citada em seis contos: “O balaio de água” (YEMONJÁ, 2008, p. 33); “O pescador teimoso” (YEMONJÁ, 2008, p. 69); “A fofoca do cágado” (YEMONJÁ, 2008, p. 85); “O caranguejo maldito” (YEMONJÁ, 2008, p. 91); “Aramaçá” (YEMONJÁ, 2008, p. 93); e “Conto dedicado à minha mãe, do Carmo” (YEMONJÁ, 2008, p. 121), este último responsável por retratar a inserção de Yemonjá no mundo sagrado iorubano, no momento de seu nascimento, marcando também sua família de santo. Vale lembrar que parte dos contos que são elencados ao longo deste trabalho foi explorada por Alves (2012) em sua dissertação de mestrado, entretanto, na presente tese, ganham outra ênfase e discussões mais aprofundadas.

Não obstante às coletâneas, no que tange à macrocategorização das narrativas de *Caroço de dendê* seguindo as tipologias discursivas abordadas previamente, temos no quadro abaixo a seguinte cena:

4.1.1 *Caroço de Dendê*: a Natureza dos Contos

Tabela 1 – Divisão dos contos em grupos narrativos na obra *Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros*

TÍTULOS	MITOLÓGICA	BIOGRÁFICA	SOCIAL	RELIGIOSA
O samba na casa de Exu	X			X
O menino do caroço	X			X
O cachimbo da Tia Cilu	X		X	
O balaio de água	X			X
A saia de taco	X			X
As patacas malditas	X		X	
Iyá Mi, a mãe ancestral	X			X
A pena de ekodidé	X		X	
A rainha mãe e o príncipe lagarto	X			
O homem que se casou e queria ter filhos	X		X	

O menino que tinha muito saber	X			
A mulher que sabia demais	X		X	
A filha que ficou muda porque fez a mãe passar vergonha	X		X	
Tomazia	X		X	
O mealheiro	X		X	X
Ayná	X		X	
O homem que queria enganar a morte	X			
O colhedor de folhas	X		X	
O pescador teimoso	X			X
A fortuna que veio do mar	X			
Oyá Seju	X			
O bem-te-vi falador	X			
A lagartixa sabida	X			
A astúcia do macaco	X			
A desavença entre o cachorro e o gato	X			
A fofoca do cágado	X			
O cágado enganador	X			
O agouro da coruja	X			X
O caranguejo maldito	X			X
Aramacá	X			X
Exu e a lagartixa	X			X
O caroço de dendê	X			
Exu e os dois irmãos	X		X	X

O orgulho de obi	X			
Iyá Inâ	X			
A quizila de Ogum com o quiabo	X			
Mais uma história com Xangô e o quiabo	X			
Oxé, o ajudante das mulheres que queriam parir	X			
O Odu Ojonilé	X			
Odu Okaran	X			
Oko	X			
Ofu	X			
Conto dedicado a minha mãe, do Carmo	X	X		

Fonte: Elaborada pela autora

Quanto às macrocategorias narrativas, em *Caroço de dendê* elencamos a seguir alguns contos ilustrativos de cada macrocategoria, a saber:

- Narrativa biográfica

A história a seguir encerra a antologia *Caroço de dendê* e representa a macrocategoria das narrativas biográficas, dedicada a um momento marcante na vida pessoal da autora. Convém observar que apenas uma, das 43 histórias da obra, fala do ponto de vista do narrador personagem como narrativa biográfica.

Conto dedicado à minha mãe, do Carmo

A minha mãe era muito boa. Ela queria muito ter uma filha e um dia ela engravidou. A única coisa que ela tinha vontade de comer era peixe, tanto fazia ser do rio como do mar. Ela teve uma gravidez muito boa, e todos lhe diziam:

- Mulher, você não está grávida de dois, não?

Todos diziam assim, pois sua mãe já havia parido 25 filhos, com cinco barrigas de dois. Ela morava em um engenho antigo,

chamado Engenho Novo, e ali ainda existiam vários antigos escravos, como suas tias e sua mãe. E ali também existia – eu me lembro que ela sempre contava – uma velha muito respeitada, chamada Tia Afalá, que era a parteira do engenho.

Um dia, do Carmo teve muita vontade de comer peixe. Ela pegou o jereré²⁶ e foi pescar no rio que passava por dentro do engenho. Quando ela estava pescando, a bolsa d'água se rompeu. Ela saiu da água e, quando ia atravessando a estrada, eu nasci, ali mesmo. Uma menina. Chamaram Tia Afalá, que me carregou e a minha mãe para casa, para cortar o umbigo. Tia Afalá viu que era uma menina muito forte, mas que tinha a cabeça ainda mole. A velha parteira então disse:

- Olha, eu vou botar umas folhas na cabeça desta criança. Ela é filha de Exu e de Yemanjá.

Com sete dias, ela tirou o barrete de folhas da minha cabeça, que já estava perfeita. Tia Afalá recomendou:

- Esta menina tem que ser iniciada.

E isto aconteceu. Hoje, eu sou uma omorixá e uma lutadora de minha religião e de minha raça. Meu nome: Beata de Yemonjá (YEMONJÁ, 2008, p. 121-122).

O conto que aqui se apresenta mostra como a autora insere suas experiências particulares de vida no universo da contação de histórias. A diegese exposta em primeira pessoa combina o discurso pessoal e memorialístico com a narrativa de fundo mitológico. Ao contar sobre o episódio de seu nascimento biológico e, ao mesmo tempo, espiritual, a autora promove uma “quebra” na expectativa do leitor, em uma história cuja proposta não é ficcional, mas integra o arcabouço de fatos vividos pela contadora.

A cosmogonia presente na história fica por conta da representação dos ancestrais africanos divinizados e que comandam a vida espiritual da autora: Exu (Mãe Beata nasceu em uma encruzilhada) e Yemanjá (representada no trecho que afirma os desejos de “do Carmo” em apenas comer peixe, tanto de água doce quanto de água salgada, e pelo trabalho de parto de sua mãe ter se iniciado dentro de um rio).

Nota-se, de sobressalto, uma atmosfera vinculada ao sagrado iorubano. Ao mesmo tempo em que se coaduna ao imaginário popular, evoca a cultura ancestral keto-nagô, especificamente do idioma iorubano. Na narrativa, o axé ou a força vital na qual o povo de santo crê é instituído à criança ao nascer. No caso de Mãe Beata, no nascimento fora estabelecida sua sina, pois ao ter os primeiros sinais do parto dentro da água e terminar de parir em uma encruzilhada, a mãe de Beata, sem

²⁶ Rede fina em forma de saco, presa a um semicírculo de madeira com cabo longo, usado para a pesca de peixes pequenos e crustáceos (AULETE, 2011, p. 824).

querer, já havia destinado sua filha aos deuses que a acompanham até os dias atuais: Yemanjá e Exu. O destino daquela criança, de acordo com a fé iorubana, já estava traçado, fato evidenciado no trecho /Tia Afalá recomendou: - *Esta menina tem que ser iniciada*/ (YEMONJÁ, 2008, p. 122, grifos nossos).

A presença feminina é mais um ponto alto da história, pois o conto não apresenta personagens masculinos. A ausência ou a não marcação de homens indica todo um organismo ideológico construído pela autora, tanto em suas narrativas quanto em seu cotidiano. Declaradamente feminista, ativista da causa das mulheres e conselheira de ONGs dessa temática, Yemonjá defende a importância da linhagem feminina no constructo social ao criar um conto dedicado especialmente a sua mãe, cujo mote principal é a força e a representatividade da mulher, desde o momento do parto até a ancianidade.

Outro ponto de pujança na história é a presença marcante da anciã do grupo: /E ali também existia – eu me lembro que ela sempre contava – uma *velha muito respeitada*, chamada Tia Afalá, que era a parteira do engenho/ (YEMONJÁ, 2008, p. 121). Retomamos aqui a importância da sabedoria ancestral. A figura do ancião, a pessoa mais velha do grupo, é uma constante em comunidades tradicionais, especialmente naquelas cuja oralidade representa a prática cultural mais presente, a exemplo das atuais comunidades quilombolas, reduto de negros que ainda resistem às imposições sociopolíticas e culturais ao povo negro, desde os tempos do Brasil Colônia. Os grupos indígenas e os praticantes de religiões afrodescendentes também representam essa população em que a cultura oral e popular ancestral figura de forma marcante ainda no cotidiano. Nessas organizações, o ancestral do grupo tem valor marcante e necessidade comprovada para que as futuras gerações tenham garantida a perpetuação das raízes culturais.

Nas comunidades tradicionais, o sujeito mais longevo simboliza o mestre, o sábio do grupo. Ele tudo viu, ouviu e viveu dentro da comunidade. É capaz de guardar os mais variados segredos, de contar as melhores histórias dos tempos passados, de revelar os mistérios que as novas gerações não entendem e de manter viva a tradição que lhe fora passada oralmente, também, por anciãos de seu tempo.

Notem como a história é cíclica. Nascida pelas mãos da mulher mais velha de sua comunidade, Mãe Beata tornou-se a anciã em sua casa religiosa. E é em virtude do conselho daquela senhora, tia Afalá, que chegamos ao desfecho da história: /E

isto aconteceu. Hoje, eu sou uma omorixá e uma lutadora de minha religião e de minha raça. Meu nome: Beata de Yemonjá/ (YEMONJÁ, 2008, p. 122). Ao aconselhar que a menina nascida na encruzilhada fosse iniciada, a velha foi atendida pela mãe da criança, fato que transformou aquela recém-nascida, a menina Beatriz, em uma das ialorixás brasileiras mais reconhecidas pelo mundo afora.

- Narrativas míticas/mitológicas

Como vimos, praticamente todas as histórias que compõem a coletânea de *Caroço de dendê* fazem parte do universo mítico iorubá e dizem respeito aos mitos, lendas e fábulas de matriz afrocêntrica, especialmente da cultura nagô, mas hibridizada com símbolos das culturas do europeu e do indígena. Câmara Cascudo (1984, p. 104) afirma que o mito “sempre foi fixado imprecisamente”. Em termos de definição temos, nas palavras do pesquisador de contos orais e populares, o seguinte:

Podíamos caracterizar o mito de ação constante e a lenda de ação remota, inatual ou potencial. Uma ação em suspensão. O mito acusa-se pela função. A lenda explica qualquer origem e forma local, indicando a razão de um hábito coletivo, superstição, costume transfigurado em ato religioso pela interdependência divina. O mito age e vive, milenar e atual, disfarçado noutros mitos, envolvido em credences, escondido em medos [...] (CASCUDO, 1984, p. 105).

As histórias apontam para uma mitologia negro-descendente e para uma realidade que há muito vem sendo suprimida pela cultura hegemônica. Contudo, para leitores não iniciados na religiosidade afro-brasileira, a temática mitológica pode sugerir um enredo atrelado ao universo fantástico ou maravilhoso, conceitos aplicados erroneamente, segundo a visão de alguns estudiosos.

Para muitos críticos, o que aproxima os afrodescendentes dos africanos é justamente a referência cultural, pautada no “realismo animista”, e não no realismo fantástico, mágico ou maravilhoso, termos comuns na literatura da América Latina. Sobre o conceito, abrimos aqui um parêntese a título de conceituação. Flávio Garcia, pesquisador das literaturas africanas de língua portuguesa, com base em assertivas propostas por Fonseca (2002) pontua sobre a relação entre o realismo animista e o realismo factual dentro das culturas afromatriciais:

Entre o “realismo animista” (proposta de Pepetela para uma literatura

nacional de Angola), o “realismo mágico” (modelo sul-americano), ou outros conceitos que se queiram acrescentar [...], uma mesma atitude: a impossível indiferença perante o real empírico — o dos autores e o das suas gentes. O dialogismo textual nasce dessa inquietação, do respeito pela dignidade que nenhuma visão totalitária pode garantir, para se traduzir numa diversidade de modelos de mundo onde a palavra se faz reflexão, por vezes denúncia, sempre testemunho (FONSECA, 2002, p. 202-203 apud GARCIA, 2016, p. 160).

O mesmo Garcia (2016) ressalta ainda que, no caso da produção literária nas colônias de exploração, tanto na África quanto na América Latina, a fusão da realidade objetiva e material com a realidade virtual (no sentido de religiosa), tem existido como ferramenta de valorização da tradição e dos modelos identitários avessos aos padrões europeus e atrelados à conservação da memória coletiva, no sentido de formação de novos sujeitos afrodiaspóricos. Para o crítico, com base na reflexão de Fonseca (2002, p. 184 apud GARCIA, 2016, p. 160):

[...] o realismo mágico nas literaturas sul-americanas vem dar corpo a um confronto igualmente observado nos textos africanos: a complexa convivência do pensamento racional europeu com o pensamento mitocsmogónico popular e as crenças animistas das culturas pré-coloniais, de que resulta, em última análise, um real fragmentado ou, sob outro ponto de vista, um real sincrético.

A historiografia afro-brasileira, ainda em construção no Brasil, nota a existência de obras apócrifas no círculo de produções deste segmento, uma vez que estão à margem do programa estético da academia. Com isso, os estudos direcionam para a necessidade de revisão do cânone literário brasileiro e consequente reformulação nos parâmetros de inclusão estético-literária. Fica cada vez mais improvável pensar em contemporaneidade sem incluirmos as culturas das bordas, tais como indígenas e negros.

Para complementar a observação de Flávio Garcia (2016), Silvio Paradiso (2015), outro professor e entusiasta das literaturas africanas, postula que o conceito de realismo animista há muito se distancia daquilo que muitos conhecem como fantástico ou maravilhoso. Segundo o estudioso,

A proposta da estética animista é a proposta do texto pós-colonial advindo do mundo africano, explicar a *realia* pelo *religio*, com forte conotação política (Paradiso 2012; 2008), tal manifestação da *religio* ser ou não caracterizada como *mirabilia*, fica a cargo da receptividade e visão do leitor, que mesmo desconhecendo as religiões tradicionais e manifestações religiosas exploradas nos

romances africanos, não deveriam pô-las em dúvida (Noa 2002: 179), mas entendê-las dentro de um valor local (*lôcus* da enunciação).

Na verdade, o termo maravilhoso, observado a partir de sua etimologia - *mirabilia* (do verbo *mirari*, que significa “ver”) aplica-se então à reação do público leitor. Neste ponto, o olhar (lacaniano) do leitor é o determinante para que cenas de possessão, transmutações, necromancias e interceptações entre vivos e mortos, deuses e humanos sejam *realia* ou *mirabilia* (ao primeiro termo se aplica o Animismo, já ao segundo o Maravilhoso) (PARADISO, 2015, p. 271-272).

Em suma, aquilo que para boa parte dos leitores ocidentais pode soar como fantástico, exótico ou maravilhoso, é, na verdade, a vida real, o cotidiano nu e cru das comunidades africanas e, em alguns casos, afro-brasileiras. A religiosidade, os transe, os cerimoniais e as músicas rituais explicam a vida factual em uma cultura afromatricial. A confusão ocorre nas civilizações ocidentais, pois o real afrocêntrico confunde-se com um ideário fabuloso e exógeno àquilo que a tradição clássica europeia entende como cultura. E aquilo que é comum para determinados povos possivelmente será excêntrico para outros.

Ressaltamos, porém, que as experiências literárias são diversas e múltiplas e dependem do leitor que interage com a obra. No caso dos contos orais escritos por Yemonjá, a temática sobre religiosidade e tradição são pontos fulcrais. Nesse caso, poderão entrar em contato com as narrativas basicamente dois tipos de leitores, os iniciados na sacralidade iorubana e os não iniciados, fato este que implica em veracidade para uns e verossimilhança para outros. Real e ficcional são conceitos relativos em publicações dessa amplitude poética. O caráter metafórico e fantasioso da diegese oferece sentido para o público leigo assim como a compensação, a representação e a religiosidade estão para o leitor candomblecista. Tal acepção impede-nos de classificar os contos de Yemonjá como mero instrumento do realismo fantástico, haja vista o poder de representatividade que uma narrativa oral desse porte assume na formação identitária de certos nichos sociais e culturais.

Finalizamos esse parêntese classificatório com uma crítica de Paradiso sobre o conceito de literatura fantástica ou maravilhosa:

Classificar como maravilhosas, fantásticas ou mágicas, vivências tão comuns do africano, é reforçar a ideia eurocêntrica de primitivismo e superstição (ou o ‘fantástico exótico’ [Noa 2002]) a instituição mais importante do continente negro – o que chamamos aqui de ‘sobrenatural’. Em África, certos fenômenos considerados mesmo absurdos, incomuns ou impossíveis às demais civilizações, são

comuns e fazem parte intrínseca de uma percepção do real, de uma realidade animista (PARADISO, 2015, p. 272).

Uma vez feitas as definições, aqui fechamos o parêntese explicativo e voltamos para a análise das narrativas mitológicas, em cujo bojo encontra-se um forte apego aos atributos anímicos, estes já justificados pela presença da religiosidade e dos costumes afromatriciais.

O colhedor de folhas

Antigamente, não existiam tantos médicos e era muito difícil para a pessoa pobre conseguir tratamento. O que se usava nos tratamentos eram as folhas e as raízes. Graças a Olorum²⁷ e Ossâim, este hábito milenar está voltando.

Nestes tempos, existia um homem que vivia de apanhar ervas para vender. Ele ia chegando, entrava no mato, não pedia licença e não tinha hora. Mas ele começou a sentir dificuldade de encontrar certas folhas de grande utilidade. Ele começou a *ficar cabreiro* e a achar que alguma coisa não ia bem.

Existia, perto dali, uma Tia africana, e ele foi se queixar a ela:

- *Olha Tia*, eu sempre tirei folha para vender, mas agora eu entro no mato e não acho nada. Até parece que algo de ruim está para acontecer. Tropeço em cobra, marimbondo me morde, os mosquitos me pegam, a tiririca me corta. Até parece coisa mandada.

A velha estava calada, só escutando. Quando ele acabou de contar, ela disse:

- Você gostaria que alguém entrasse em sua casa, apanhasse o que é seu, chegasse em sua plantação, colhesse tudo e saísse sem lhe dar satisfação? Pois é isto aí! O dono dos matos não está gostando da sua ousadia. Entrando na sua casa sem pedir licença e saindo sem dar satisfação!

- Veja! Mato ter dono! – respondeu ele com uma risada.

- Não ria, pois o pior pode vir a lhe acontecer. Experimente entrar mais uma vez para colher folhas sem levar um agrado nem pedir licença – respondeu a velha africana.

Ele ficou com medo e disse:

- *Ô Tia, me socorre*, pois eu tenho filho para criar.

- *Tá com medo?*

- Eu estou. Se é assim como a senhora falou... – disse o homem.

A velha viu que ele estava falando a verdade e se levantou. Apanhou um cachimbo, uma garrafa de cachaça, um punhado de milho, um pedaço de fumo, um fósforo, uma vela, e um coité.

- *Vai*. Leva isso e ainda essa moeda, entra e pede agô a Ossâim.

A partir desse dia o catador de folhas passou a pedir agô, licença, a Ossâim, e toda vez que ele ia para o mato, levava uma

²⁷ Segundo Reginaldo Prandi (2001, p. 20) “Olorum é o Ser Supremo na religião ioruba, criador e governador do mundo”. Prandi (2001, p. 23) define Ossâim como o “conhecedor do poder mágico e curativo das folhas e ervas medicinais”.

oferenda. Assim, ele voltou a encontrar as folhas que ele buscava (YEMONJÁ, 2008, p. 67-68).

Para além do caráter animista da narrativa, há igualmente um tom pedagogizante. Em “O colhedor de folhas”, a autora pretende instruir o leitor sobre quem são Olorum e Ossaim, bem como explicar como proceder diante deles, do ponto de vista da sacralidade iorubana. O respeito e a devoção aos deuses fazem parte dos primeiros ritos iniciáticos, quando o devoto começa a conhecer os mitos cosmogônicos da religiosidade afromatricial. Nesse conto, a autora explora a necessidade de pedir licença ao dono das matas para que explore o que dela procede, como assim prega a ritualística.

Podemos encontrar ainda, embora de maneira reduzida, marcadores conversacionais próprios do discurso oral, como /Antigamente/, /ficar cabreiro/, /Olha Tia/, /Ô Tia, me socorre/, /Tá/, /Vai/. A redução dos itens discursivos que remetem à oralidade deve-se, como já explorado nesta pesquisa, à ação editorial sobre o discurso original.

A lógica válida nesse caso é que, se na crença ocidental-africana o mundo foi criado a partir da ação de deuses sobre a natureza, é preciso passar adiante o poder e a autoridade atribuída a eles, bem como ensinar os novos iniciados a prestar reverência a essas divindades. Na cultura afromatricial, as novas gerações aprendem ao ouvirem seus ancestrais contarem histórias.

É válido ressaltar que a crença de nação ketu-nagô se originou a partir de mitos fundadores milenares, encontrados não apenas nos contos de Yemonjá, mas em várias obras sobre o tema. Reginaldo Prandi, sociólogo e autor de títulos com temática afro-brasileira, é apenas um entre muitos escritores que se dedicam a inventariar a cultura nagocêntrica. Na obra *Contos e lendas afro-brasileiros: a criação do mundo*, publicado pela editora Companhia das Letras, Prandi (2007) cria uma narrativa que aborda justamente os mitos de criação do mundo sob a perspectiva iorubana. Em algumas passagens do livro, é possível reconhecer semelhanças entre as versões dos mitos fundadores por intermédio da intertextualidade:

Um dia Olorum, o Ser Supremo, mandou seus arautos avisarem: haveria uma assembleia em seu palácio, e os orixás deviam comparecer ricamente vestidos. Ele distribuiria entre os filhos a riqueza do mundo, e depois haveria muita comida e dança. [...]

Quando chegou o grande dia, cada orixá dirigiu-se ao palácio na maior ostentação, cada um mais belamente vestido que o outro, pois era esse o desejo de Olorum. [...]

Ossaim vestiu-se com um manto de folhas perfumadas, caules e raízes. Pequenas cabaças presas à cintura por um cordão de palha da costa traziam essências vegetais e poções miraculosas (PRANDI, 2007, p. 102-104).

Voltando novamente a atenção para as criações de Yemonjá, retomamos a narrativa de cunho mitológico da qual dissertávamos:

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 o 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).

Em “A fofoca do cágado”, temos características fabulares e o ensinamento incide sobre a necessidade de evitar boatos sobre assuntos relacionados a terceiros para evitar castigos. O conto lança mão da personificação de animais, conhecida no ambiente narratológico como fábula, ou seja,

A expressão popular e democrática, alheia à exegese religiosa, é a fábula, a história onde os animais discutem, sentenciam, decidem prêmios, castigos, ironias e louvores, substituindo os homens em suas virtudes e vícios (CASCUDO, 1984, p. 88).

Novamente, a antropomorfização das personagens aproxima o leitor do fabulário negro e rompe com as expectativas de leitores alheios a esse universo. Como já explorado, o bestiário é aparato comum em grande parte das histórias de afrodescendentes. Nesse caso, os animais, especialmente cágados, macacos, tartarugas, coelhos, cigarras, raposas, cobras, galos, gatos, porcos, entre outros, representam figuras arquetípicas do lendário iorubano com informações sobre animais reais e sua relação com a natureza ou a ritualística negra.

O fator moralizante utilizado no discurso pretende ensinar o interlocutor que não se deve expor a vida alheia. A instrução fica por conta da passagem: /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/. Tal conceito está presente em muitas culturas e funciona como uma regra de convivência e civilidade, em prol do respeito ao próximo.

Ao final do conto, notamos o castigo sofrido pelo cágado ao cair no precipício e ter o casco todo estilhaçado por tentar saber sorratamente sobre a vida particular do coelho. O conto visa doutrinar o interlocutor por meio do amedrontamento. Aproxima-se dele por ser uma narrativa curta, de linguagem fluída e casual, como aquela encontrada nas rodas de contação de histórias. A mitologia iorubana é representada pela presença de Yemanjá, a deusa das águas e mãe de todos, que atua em socorro dos menos favorecidos ou daqueles que estão sofrendo. É o arquétipo que representa a maternidade e o zelo com seus filhos.

O Odu Ojonilé

O Odu Ojonilé²⁸ era muito respeitado pelas pessoas, que, ao mesmo tempo, lhe traziam muitos problemas, dizendo que ele trazia prenúncio de doença e mal-estar. Ele ficava triste e pensativo:

- Será que o que vale para o ser humano é só o lado negativo?

Ele *pensou, pensou*, comprou lágrimas-de-nossa-senhora e fio, e começou a enfiar um rosário, sentado na porta de sua casa, muito triste. Então, veio Odu Ossá, cabisbaixo, e disse:

- Boa tarde, Ojonilé! Será que você está com o mesmo problema que eu estou? Eu venho aqui para nós papearmos. Eu quero conversar com Olorum, ir dar uma queixa das pessoas que ele pôs no aiyê, no mundo. Eu estou sendo acusado de trazer miséria, perdas e morte, e eu estou muito triste.

- É este o meu caso. As pessoas não se tratam, comem tudo que é ewó²⁹, tudo que é quizila, não cuidam do seu ori³⁰, e com isto vem o desgaste, adoecem e dizem que sou eu o culpado! – respondeu Ojonilé.

- É o meu caso também” – disse Ossá. – As pessoas gastam o desnecessário, não procuram estar em dia com os ancestrais, rogam praga ao seu semelhante, e você sabe que a mesma é dividida. E ainda dizem que eu sou aliado a lku, a morte!

²⁸ Odu Ojonilé e Odu Ossá são um dos filhos de Orunmilá. Cada odu conhece um segredo diferente sobre o mundo e as pessoas (PRANDI, 2001).

²⁹ Ewó, euó ou quizila são os alimentos proibidos para determinado deus na mitologia iorubana (YEMONJÁ, 2008).

³⁰ Cabeça (YEMONJÁ, 2008).

- Você veja o que é a humanidade! Vamos consultar Orumilá³¹.

Os dois saíram e foram à casa de Orumilá, e fizeram suas queixas. Orumilá ouviu com toda atenção, pois o mesmo nunca deixa ninguém sair de sua casa sem uma resposta consoladora. Ele mandou que Ojonilé, para aliviar sua tristeza, apanhasse o rosário que ele estava enfiando, mais um ekuru³², morin, ovo de pata, acaçá³³, vela e pato branco, e os oferecesse para os ancestrais, que, por sua magia iriam lhe dar alívio.

- E eu, meu pai? – Ossá lhe perguntou.

- Você apanhe uma panela, aberem, cachimbo de palha e um chapéu de palha. Tome isto e vá embora, que você vai encontrar a solução no caminho. Eu vou lhe dar tudo o que você precisar.

Ossá e Ojonilé foram embora, cada um para o seu lado. Na primeira curva da estrada, Ossá encontrou dois homens carregando uma rede com uma pessoa deitada. Ossá perguntou:

- O que aconteceu com ele?

- Ah, meu irmão. Faz dias que ele não come, não levanta, não fala. Ele está quase morto.

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 a oferenda para Egun³⁴, começou a ser respeitado pelas pessoas (YEMONJÁ, 2008, p. 111-112, grifos nossos).

Nessa história mitológica, a faculdade adivinhatória entra em cena. O destaque recai sobre as personagens Orumilá, deus da adivinhação, e seus filhos, Odu Ojonilé e Odu Ossá, conhecedores dos segredos e das necessidades da humanidade. O conto enfatiza a intrínseca relação com o sobrenatural e os rituais praticados entre os fiéis para alcançarem seu objetivo. Reforça a mística divinatória e milagrosa do sagrado. Notam-se alguns traços da oralidade fossilizada, como nos trechos destacados: /pensou, pensou/ ou /Ah, meu irmão/.

O poder miraculoso atribuído ao sagrado é evidenciado no trecho que revela o ato de milagre promovido por Ossá, um dos deuses com poderes adivinhatórios: /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/. Desse modo, a

³¹ Orunmilá ou Ifá é o adivinhador ou conhecedor do destino dos homens, detém o saber do oráculo (PRANDI, 2001, p. 23).

³² Bolinho de feijão fradinho cozido no vapor (PRANDI, 2001).

³³ Bolinho de amido embrulhado em folha de bananeira (PRANDI, 2001).

³⁴ Antepassado, espírito de alguém já falecido (PRANDI, 2001).

tradição, que um dia foi puramente voz, deixou seus resquícios na versão impressa, por meio da linguagem coloquial.

Além do caráter semântico, há problemas de revisão e diagramação, pois em alguns trechos aparecem desvios ortográficos, que provocam o truncamento dos períodos, como o uso inapropriado da vírgula em alguns trechos. O léxico utilizado é integrante do jargão religioso afrodescendente, o que auxilia na construção das simbologias e na interpretação da história. Ao final da narrativa, Ossá e Ojonilé, que fazem o passo a passo ensinado por Ifá, prestam culto aos ancestrais e a Egun e, a partir daí, são reconhecidos pela população local como entidades respeitadas.

- Narrativas sociais

As narrativas de cunho social retratam vivências e rotinas de pessoas comuns da sociedade. O enredo costuma destacar costumes e práticas sociais enraizadas no inconsciente coletivo de grupos descendentes de negros escravizados, muitas vezes com descrições muito particulares pertencentes à práxis africana e afro-brasileira.

A mulher que sabia demais

Existia uma mulher que achava que tudo quem mais sabia era ela. Uma amiga lhe disse:

- Mulher, tira essa mania de tudo você dizer que sabe mais do que os outros.

Os amigos e a vizinhança já andavam aborrecidos com ela e não queriam mais conversa, pois só ela sabia de tudo e sempre tinha razão. De certa feita, armaram uma cilada para desmascará-la.

- Olha, vai haver uma festa na cidade e todos nós fomos convidados. E você? – perguntaram à mulher.

- Ah! – ela logo gritou. – Eu estou sabendo, pois até me chamaram para sair na frente da carroça – pois, naquele tempo, não havia carro.

Aí, alguém logo disse:

- Mas será que você sabe que quem chegar primeiro à praça, e com vestido mais engraçado, vai ter um prêmio?

- Eu sei! E já tenho uma ideia – ela logo respondeu.

Então ela foi para a casa e começou a fazer a fantasia, a mais horrenda possível. E arrumou a sua carroça, mas ao mesmo tempo ficou matutando:

- Eu não vejo ninguém falar nada... *Hum...* Mas, como é competição, tá certo!

No dia da festa ela levantou cedo, se arrumou e foi para a praça, que já estava cheia. Ela começou a desconfiar de que tinha caído numa armadilha, e perguntou:

- Como é que é? Não vai haver competição?

E aí todos começaram a rir e a vaiá-la.

- Ô mulher! Você não sabe tudo? Como você não sabia do que nós armamos para você? Pois tudo aquilo que nós lhe falamos, você diz logo “Eu já sei!” E não é assim! *Ninguém sabe tudo. Às vezes nós temos que recorrer aos nossos irmãos, pois quem sabe tudo é Olorum. Tanto assim que ele criou a nós e a você. Isto vai lhe servir de exemplo* (YEMONJÁ, 2008, p. 53-54, grifos nossos).

Em “A mulher que sabia demais”, revelam-se práticas sociais inseridas no contexto do lendário ketu-nagô. Aqui, a ideia da reciprocidade e da lei de causa e efeito provocada pelo crime e pela penalidade é trazida à superfície. Notamos o emprego da famosa máxima popular do “aqui se faz, aqui se paga” ou, ainda, do adágio “olho por olho, dente por dente”, que aproxima o leitor da Lei de Talião, forma bárbara que pretende ensinar ao meliante a conduta apropriada, onde cada erro deve receber um castigo proporcional. Tal procedimento cruel existe nas práticas sociais há muito tempo e pode ser encontrada inclusive na Bíblia, no Antigo Testamento, em diversas passagens. Uma delas encontra-se no livro de Levítico 24, 19-20: “Se um homem ferir o seu próximo, assim como fez, assim se lhe fará a ele: fratura por fratura, olho por olho e dente por dente. Sofrerá o mesmo que ele fez ao seu próximo” (BÍBLIA, 2016, p. 169). Não obstante a qualquer medida de austeridade popular, a Lei de Talião provoca muitas discussões sobre a relevância social, moral e humanitária de se praticar repreensões e punições tão severas ao indivíduo que tenha incorrido em deslize.

Com a intenção de ensinar humildade e modéstia para uma companheira, os amigos e vizinhos resolveram aplicar-lhe uma lição. Utilizaram, como recursos, o escárnio e a vingança. O grupo tramou uma situação em que a mulher fosse pega pela arrogância e soberba, confirmado no trecho / E aí todos começaram a rir e a vaiá-la/. Sob o manto da chacota, a intenção era ensinar à senhora prepotente a importância de ouvir aos irmãos, de pedir conselhos e render préstimos a Olorum, Ser Supremo, que, na crença iorubá, tudo sabe: /Como você não sabia do que nós armamos para você? [...] Ninguém sabe tudo. Às vezes nós temos que recorrer aos nossos irmãos, pois quem sabe tudo é Olorum. [...] Isto vai lhe servir de exemplo/ (YEMONJÁ, 2008, p. 54).

Existia uma senhora de engenho que criava uma menina muito bonita chamada Tomazia. A mulher começou a desconfiar de que Tomazia era filha do marido dela. O que fez ela? Chamou uma outra escrava, que também não gostava muito de Tomazia, e que foi atender a senhora toda contente, toda faceira. Tomazia, coitadinha, estava sentada junto da senhora, tecendo. A senhora virou para a escrava e disse:

- Olha bem para essa negrinha e veja se ela não parece bem com o meu marido.

- Agora que a senhora tá vendo? – respondeu a escrava. – Ela é a cara dele. Eu pensei que a senhora já soubesse. É o que todo mundo fala.

Isso foi o bastante para aguçar o instinto perverso da senhora. O que ela fez? Ela pegou um anel de brilhante dela, chegou embaixo de um pé de baobá, que é uma árvore africana, cavou e botou lá a sua joia. No outro dia, ia ter uma festa. A senhora começou a procurar o brilhante, procura o brilhante daqui, procura o brilhante dali, e não achava o brilhante. Chegou ao ouvido do marido e disse:

- O pior é que a escrava Laura já me disse que quem roubou o brilhante foi Tomazia, que ela viu. Tomazia foi buscar água e estava com o meu brilhante no dedo. Quando Laura viu, que reconheceu que o brilhante era meu, Tomazia pegou o anel e jogou no rio. E eu quero o meu brilhante, eu quero o meu brilhante.

O homem então chamou Tomazia, que disse que não tinha roubado o brilhante, e começou a chorar. Naquele tempo, quem roubava tinha que ser queimado. Então, fizeram uma fogueira, que o castigo de Tomazia era ser queimada na fogueira em praça pública. O dono do engenho não queria, porque ele sabia que Tomazia era filha dele, mas tinha que ser assim. Ele não podia voltar atrás na palavra dele. E lá se foi Tomazia para ser queimada.

Havia no lugar uma muda, uma mulher que nunca tinha falado. Quando estavam levando Tomazia, e estavam chegando perto da fogueira, a muda, que chegava até ser a parenta da própria senhora de engenho, gritou:

Não mate Tomazia!

Não queime Tomazia!

Não mate Tomazia!

Não queime Tomazia!

A senhora escondeu o brilhante no pé de baobá.

Então, todo mundo se levantou e saiu correndo numa algazarra. Quando chegaram ao pé de baobá e cavaram, lá estava o brilhante. Tomazia foi solta. Mas para quem levantava falso testemunho, aquele tempo, e para quem roubava, também tinha castigo. A senhora do engenho então acabou queimada, junto com a escrava que ajudou a condenar Tomazia. E Tomazia ficou com a dona do engenho, pois tudo aquilo era do pai dela (YEMONJÁ, 2008, p. 57-58).

A história de Tomazia revela uma prática social muito comum no Brasil Colônia e no Império. Era habitual que as senhoras de engenho, as sinhás e donas

de escravos maltratassem as negras, especialmente as mucamas da casa-grande, que geralmente eram muito bonitas. Dotadas de muita sensualidade e certo exotismo aos olhos dos europeus, as negras escravizadas costumavam despertar a atenção do senhor de engenho, suscitando neles o desejo e a luxúria. Valiam-se do poderio de “donos” e abusavam física e emocionalmente das mulheres que desejavam possuir.

Nos anais da formação cultural e da história da escravidão brasileira, não são raros os relatos de negras violentadas sexualmente pelos seus senhores. Normalmente, essas mulheres engravidavam por meio de estupros e geravam filhos bastardos, ratificando o ciclo de violência contra o sujeito escravizado, pois os filhos que dessas mulheres nasciam eram criados como ilegítimos e indignos de gozar dos mesmos privilégios que aquelas crianças nascidas dentro do casamento do senhor de engenho e sua esposa branca.

Gilberto Freyre (2003) retratou em *Casa-grande e senzala*, sua obra de ampla difusão, essa realidade abusiva dos homens sobre as mulheres. Evidenciou a forma como as mulheres escravizadas eram usadas como objeto sexual de seus senhores e que, em decorrência do ciúme e da inveja que provocavam nas sinhás, acabavam por receber castigos desumanos. Igualmente ocorria com os filhos bastardos que nasciam destas relações forçadas, pois eram submetidos aos castigos mais sádicos e atrozes.

Assim ocorre com Tomazia. Ao suspeitar de que ela poderia ser filha do senhor de engenho, a esposa do fazendeiro resolve castigar cruelmente a moça. Por meio de uma mentira, de que a garota havia roubado seu anel de brilhantes, a malvada consegue que Tomazia seja queimada em praça pública, penalidade imposta a quem roubava.

No entanto, um milagre aconteceu no momento do ato. O clímax da narrativa se dá quando uma muda que conhecia a verdade sobre o engodo começou a gritar que tudo não passava de mentira da senhora. Revelou o local onde a perversa havia escondido a joia e a mulher foi desmascarada, evitando a morte de uma inocente.

Como em grande parte das histórias contadas por Yemonjá, há o apego moralizante, por meio de aplicação da pena ao transgressor, em que igualmente observamos a presença do adágio popular “olho por olho, dente por dente”, como exposto no conto “A mulher que sabia demais”. Aqui, os populares novamente aplicam a justiça segundo a própria ordem. Dessa forma, a mulher do fazendeiro foi

castigada, queimada e morta em praça pública, como queria fazer com a mocinha indefesa em razão de seu ciúme e inveja.

Ayná

Ayná era muito sábia e bonita, mas tinha um grande problema. Onde ela passava, ia atrás dela uma legião de homens, o que lhe causava grandes problemas com as outras mulheres, que não a viam com bons olhos. Os comentários sobre ela iam longe. Ali perto morava um destemido ferreiro que era chamado de Ologum³⁵, e, toda vez que ela passava por ele, Ologum sempre dava suas olhadelas atravessadas. Mas ele, por ser bem forte e reluzente, tinha o cuidado de ser discreto, para não arrumar ainda mais complicações para a vida de Ayná.

Um dia ele estava trabalhando quando viu a negra vindo com a sua gamela de acarajé na cabeça, toda faceira, mexendo os ombros e os quadris para lá e para cá. Ele ficou olhando. De repente, várias mulheres saíram de vara em punho e começaram a bater na negra. Ologum correu para acudir, dizendo:

- Aqui! O que é isto? Se bater numa mulher assim! Não se pode mais nem andar sossegado que tem confusão?

Ele pegou Ayná e a levou para casa. Ele mandou que ela tomasse banho, costurasse a roupa que estava rasgada e comesse. Os dias foram passando e a negra não ia embora, nem Ologum mandava. Como vocês sabem, o álcool perto do fogo só pode incendiar. Os dois iniciaram um namoro que deu o que falar, causando inveja e disse-me-disse. Mas os dois não estavam nem aí para o que os outros falavam. Era ele trabalhando na forja e ela tecendo abano e balaio para vender na feira.

O agarramento era danado, mas, um dia, o ferreiro teve que viajar para outra cidade para vender suas ferramentas, que eram muito procuradas. Enquanto ele estava fora, a negra só ficava na janela ou embaixo de uma palmeira, sentada, à vontade. Então, chegou ao lugar um negro também muito bonito, com uma coroa na cabeça, que foi dizendo:

- B'as tarde! Será que nessa casa tem água que a senhora possa matar a minha sede?

Ayná ficou toda dengosa e se levantou para apanhar a água. Ele a acompanhou, lhe fazendo elogios e ela se desmanchando toda. Entrou em casa, e ele foi atrás. Então, ele viu um banco e falou:

- Eu estou todo cansado. Posso me sentar?

- Mas seja breve, pois meu marido pode chegar – disse ela, mais que depressa.

Ele bebeu a água e continuava a conversar. Chegou a noite, aí Ayná disse:

- E agora, como é que fica? Aqui é perigoso. Eu tenho um quarto aí onde meu marido não vai. Caso ele chegue, não tem perigo de vê-lo.

- Nesta noite, o ferreiro não chegou, e eles dormiram juntos. Sempre que o ferreiro viajava, o negro da coroa e cetro encostava. Mas vocês sabem que tudo um dia vem à tona, principalmente o

³⁵ Divindade do ferro, da metalurgia, que produz as ferramentas necessárias para o trabalho (PRANDI, 2001). É guerreiro e destemido.

malfeito. A notícia da infidelidade da negra correu por aquelas bandas. Passavam mascotes, caçadores, também, que começaram a ouvir as histórias fantasiosas sobre a negra. Ouvindo uma destas, um caçador que estava em viagem por aquelas bandas logo ficou assanhado e foi se chegando. Um dia que o ferreiro viajou, o caçador procurou conversa com Ayná, que ficou toda assanhada, do mesmo modo que ficou com o negro da coroa. Ela o convidou para dormir junto, e logo o caçador forasteiro aceitou.

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 o 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 atrás dela para matá-la. Quando o povo viu aquilo, fechou as portas de suas casas. O único que ficou com o portão aberto foi o cemitério, onde ela entrou correndo, dizendo:

- Ilê Iku!

E se escondeu atrás de uma sepultura. Ali ficou, pois ninguém podia esperar que ela fosse tão corajosa. 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 Iku, 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 era do caçador, mas só quem sabe é ela. Não devemos afirmar o que não sabemos (YEMONJÁ, 2008, p. 61-63).

Novamente, temos como personagem central a mulher negra e seus encantos. O enredo proposto pelo conto “Ayná” traz à baila o arquétipo da negra bonita e sensual, afeita aos prazeres da carne, e aborda o que conhecemos como pecados capitais, entre eles a luxúria, a cobiça, a inveja e a ira. Os erros mortais são confirmados na passagem: /Onde ela passava, ia atrás dela uma legião de homens, o que lhe causava grandes problemas com as outras mulheres, que não a viam com bons olhos/ (YEMONJÁ, 2008, p. 61). Ou, ainda, pelo trecho: /De repente, várias mulheres saíram de vara em punho e começaram a bater na negra/ (YEMONJÁ, 2008, p. 61).

Essa descrição do feminino vai ao encontro da concepção colonial escravista, que infundiu no inconsciente coletivo o preceito de erotização e subalternização da mulher negra escravizada. A moça, personagem principal da trama traz a lascividade na alma, é voluptuosa e afeita à poligamia. No entanto, Ayná desafia não

apenas a ira de seu namorado, Ologum, que a acolheu em um momento difícil, como também do povoado em que vive e dos deuses, de quem recebeu um poderoso castigo. O conto é sexista e explora de maneira sub-reptícia o machismo que perpassa o ideário popular.

Para além disso, revela-se por meio do discurso a imposição de máscaras sociais, balizadas por critérios de conduta regidos pela crença. Ayná, na plenitude de suas forças carnis e espirituais, é retratada de maneira dialógica pela narradora. Para Ologum, a protagonista era representada como “pura” e “intocável”. O amor era algo quase espiritual, ladeado por um zelo excessivo, a ponto de não haver conjunção carnal entre ambos. No entanto, para os demais homens que surgiram no vilarejo, Ayná era vista pela máscara mundana da “luxúria”. A volúpia e a sensualidade da moça incitavam ao amor físico e desmedido dos viajantes. Toda a agressividade humana é representada por uma sociedade reprimida por convenções ortodoxas e castradoras do ponto de vista racional. Uma sociedade que exprime o ódio e a violência em detrimento das normas convencionais de união matrimonial.

Dessa forma, de tanto enganar seu provedor e cometer pecados carnis com homens diversos em sociedade pautada por valores monogâmicos, a moça foi descoberta por Ologum. Despertou nele o espírito de guerra e vingança pela traição sofrida. Ao ser perseguida pelo ferreiro, só conseguiu ser acolhida pela casa dos mortos, o cemitério, onde perambulou até que seus nove filhos, dos quais não podia afirmar a paternidade, nascessem.

O uso de axiomas vulgares remete o leitor a uma prosa recheada de coloquialismos e, conseqüentemente, popular, como vemos no excerto: /Como vocês sabem, o álcool perto do fogo só pode incendiar. Os dois iniciaram um namoro que deu o que falar, causando inveja e disse-me-disse/ (YEMONJÁ, 2008, p. 63).

Não podemos deixar de mencionar o paralelismo com elementos da cultura keto-nagô e da aproximação do leitor com o léxico iorubano. O conto chega ao fim com a narradora deixando mais um ensinamento, de que não se pode falar sobre aquilo que não conhecemos a verdade, ou seja, novamente ocorre uma transmissão de valores por meio da contação de histórias.

- Narrativas religiosas

As narrativas religiosas atentam para o sincretismo, fator proeminente em boa parte dos textos. Vale pontuar que nos enredos cujo tema a religião sobressai, também fica patente a fusão entre a cultura negra e a europeia. Os contos cujo sincretismo religioso vem à tona encerram valores e crenças representativos do cruzamento entre a tradição africana e a do colonizador branco.

Bom exemplo disso são as narrativas em que o diabo aparece com as características do diabo europeu, como já explicado anteriormente. Consideramos que a figura do demônio é uma criação judaico-cristã, que se tornou mais aterrorizador com a filosofia eclesiástica, acentuada na Idade Média. Por isso, a descrição de Exu com traços do diabo europeu não condiz com a crença dessa entidade nos cultos afro-brasileiros, podendo-se afirmar que também neste caso há a presença da carnavalização bakhtiniana ou de subversão da ordem instituída.

A memória coletiva africana retém da hagiografia católica aqueles elementos que têm alguma analogia com os orixás sincretizados. Exu, quando é sincretizado com o demônio, aproxima as qualidades de Lúcifer às de *trickster* do deus africano. Seu sincretismo com São Pedro retém no entanto um outro traço, o da passagem, o de rei das encruzilhadas, que se associa a Pedro, porteiro do céu. Tem-se assim que a memória coletiva se preserva inclusive no momento em que dinamicamente o sincretismo se estabelece (ORTIZ, 1994, p. 132-133).

Nas histórias em que a religiosidade é fator preponderante, assim como Exu, outras divindades iorubanas são reveladas como mote discursivo. A sacralidade e a cosmogonia afromatricial são materializadas de maneira contundente nas histórias que se seguem.

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? – respondeu 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. Um dia, quando ela estava apanhando do marido, ela disse a ele:

- Eu carrego água no cesto e você não reconhece.

- Vai apanhar mais por esta mentira, pois ninguém consegue encher um palácio com água, não é você que vai fazer isso com sua feitiçaria. O dia que você conseguir isso, eu me transformo num homem bom – respondeu o marido.

Ela saiu correndo, chorando. Ali perto havia um rio. Ela sentou na beirada e quando olhou para a água viu um cesto boiando na direção dela. Logo, Tude correu e pegou o cesto cheio de água. Ela ficou assustada, mas quando se refez, correu para casa com o cesto na cabeça, cheio de água. Chegando em casa, pôs no meio do quarto e disse para o marido:

- Isso é para você não duvidar dos poderes dos orixás.

Ele ficou muito assustado e disse:

- Me perdoe mulher, me perdoe. De hoje em diante eu vou fazer tudo para você cumprir seus deveres com seus orixás e sua fé – e tornou-se um bom marido (YEMONJÁ, 2008, p. 33-34).

Os enigmas sagrados que cercam a mística iorubana são o mote da narrativa “O balaio de água”. Na história em que a filha de Yemanjá é provocada pelo marido incrédulo, tudo conspira para que a cosmogonia iorubana seja exaltada. A personagem do marido, cujo nome não é explicitado na história, representa as muitas pessoas que desconfiam do poder dos deuses negros, fé professada pela autora. Aqui não apenas a esposa é desacreditada pelo cônjuge como também as entidades e toda a sacralidade candomblecista são postas em xeque.

Outra evidência encontrada na história é a submissão feminina, tema recorrente abordado pela autora, que se intitulava defensora dos direitos da mulher e dos grupos minorizados. No conto em questão, a figura masculina inferioriza e coloca a esposa em um lugar de subalternidade. Os desmandos do marido violento de Tude reflete a realidade de muitas mulheres que são espancadas no cotidiano. Lembra também muito do que Yemonjá viveu dentro de seu lar, ao presenciar um histórico de agressões contra as mulheres de sua família, primeiro sua avó e depois sua mãe, que apanhavam dos companheiros. Em razão disso, o sexismo aparece periodicamente nos contos de Mãe Beata, em que normalmente é derrotado pelas proezas das divindades escolhidas para integrar a trama. No caso de “O balaio de água”, foi atribuído o poder à deusa das águas, Yemanjá ou Odoiá³⁶.

Yemanjá, rainha dos mares, tem seus poderes desafiados pela descrença do companheiro de Tude e para provar que ele estava errado, a deusa negra das águas

³⁶ Outro nome dado à Iemanjá. Odoiá em iorubá quer dizer Mãe do Rio. Prandi (2007, p. 53) assevera que ela também, é chamada de Iá Mi, que significa Minha Mãe, Nossa Mãe ou Nossa Senhora. Isso explica porque no sincretismo entre o catolicismo brasileiro e as religiões afrodescendentes Iemanjá é comparada a Nossa Senhora dos Navegantes, santa protetora das águas, dos peixes e daqueles que nelas navegam.

age para que suas competências sejam comprovadas, e, assim, o sagrado não desabe em descrédito frente ao leitor: //Isso é para você não duvidar dos poderes dos orixás/. Para isso, faz com que um milagre ocorra quando Tude estava chorando na beira de um rio: um cesto surge cheio de água e a mulher leva para o esposo, confirmando o poder de Yemanjá e dos deuses.

A saia de tacho

Existe na Bahia uma festa tradicional, que é a festa de Nossa Senhora da Boa Morte. Todas as mulheres sempre procuram fazer uma roupa nova para vestir nesse dia. Existia ali uma negra muito bonita, chamada Otaciana. Esta negra era casada com um alfaiate muito ciumento. Tudo o que esta negra dizia que ela ia fazer, *ele dava o contra*. Não queria que ela fosse ao samba, à reza, à sentinela, nada. E ela gostava muito disso tudo. E até na festa da Boa Morte ela tinha entrado, fazendo parte do corpo de mulheres que organizava a festa.

Ela se comprometeu a fazer uma beca, que era uma saia com uma blusa, para usar na festa. As mulheres usam xales muito bonitos, e todas usam suas joias. É uma festa muito tradicional. A mulher chegou em casa e disse:

- Ah, marido! Eu fui escolhida para ser uma das irmãs da Nossa Senhora da Boa Morte.

- Mas é mesmo? – respondeu ele.

- É, *eu tô é contente*. Eu vou lavar e passar roupa o ano todo, e vou comprar a minha beca nova.

O marido então lhe disse:

- Não precisa você comprar, porque eu vou lhe dar.

Ela ficou muito contente.

- *Você dá mesmo, meu nego?*

- Dou – respondeu o marido.

Então, durante todo o ano, a mulher ficou esperando, mas não via o marido costurar. Toda vez que perguntava, ele dizia:

- Olha, eu já comprei a casimira, já comprei a cambraia, já comprei a renda, já comprei tudo, já tá tudo guardado. No dia, você vai ver.

O que é que aconteceu? Quando chegou o dia da procissão da Boa Morte, ela levantou cedo, se cuidou, tomou banho com água de cheiro, foi a ele e disse:

- Marido, cadê minha beca?

- *Tá aqui* – disse ele.

Ele, então, veio com um tabuleiro coberto. Quando ela descobriu, era uma beca feita com tudo quanto era retalho. Durante o ano em que ele costurou, tirava das roupas que fazia pedaços de retalho, foi emendando e fez uma beca para ela. Ela tomou uma paixão e caiu chorando, dizendo:

- Nossa Senhora da Boa Morte que tome conta de você!

A partir dali, ele esbugalhou os olhos e saiu para a rua gritando:

- Prometi e dei, de tacho, sim. Nossa Senhora da Boa Morte, não se vingue de mim.

E *aí* saiu correndo pela rua, rua abaixo, rua acima. E, assim, acabou doido. A mulher ficou muito triste e foi trabalhar. No outro ano

ela fez a sua beca, mas ele continuou doido e dizendo estas palavras:

- Prometi e dei, de taco, sim. Nossa Senhora da Boa Morte, tenha pena de mim (YEMONJÁ, 2008, p. 35-36, grifos nossos).

“A saia de taco” é mais uma narrativa a qual o sexismo desponha com força total. O enredo dá conta de um marido muito ciumento que não concordava que Otaciana, sua esposa, participasse de festas e eventos. A sobreposição da figura masculina à feminina ilustra mais uma vez a ordem a que essas personas são deslocadas dentro do círculo social tradicionalmente patriarcal. Novamente, temos a representação da mulher como personagem principal, mas o cônjuge não é nomeado na trama. Explica-se a devoção a Nossa Senhora da Boa Morte como uma tradição baiana, especialmente no Recôncavo Baiano, região onde nasceu Mãe Beata de Yemonjá.

Historicamente, sabemos que os negros escravizados tiveram sua religiosidade reprimida pelo colonizador e precisaram, a partir de então, valer-se de recursos como o sincretismo para exercitarem sua fé. Nossa Senhora da Boa Morte tem uma tradicional procissão anual realizada por uma confraria de mulheres negras, descendentes de escravos que, no tempo da escravidão, rendiam votos à santa com a intenção de serem libertos por meio de um milagre. No conto acima, bem como na crença partilhada pela autora, o machismo e a dominação masculina expostos por meio de uma relação inescrupulosa do marido sobre a esposa, mais uma vez, são castigados pelos poderes dos deuses.

No plano imagético, o sobrenatural negro aparece sincretizado com elementos da crença cristã, exemplificados pelo léxico católico: /procissão/, /Nossa Senhora da Boa Morte/. O ritual católico é acompanhado por negros e negras pertencentes aos cultos afromatriciais e simboliza o hibridismo religioso e cultural do Brasil.

Como em todas as narrativas, no plano linguístico, recursos como rimas e trechos da linguagem informal marcam a presença de uma oralidade residual, como um fóssil da cultura oral tradicional que se quer fazer presente no texto escrito. A linguagem oral aparece nos trechos destacados no conto: /ele dava o contra/, /eu tô é contente/, /Você dá mesmo, meu nego?/, /Tá aqui/, /E aí/. Os marcadores linguísticos remetem o leitor, mais uma vez, para um ambiente prosódico com resquícios de uma oralidade primária.

O caranguejo maldito

As pessoas que são iniciadas no Candomblé não comem caranguejo, principalmente quem é iniciado de Omolu³⁷. 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 sua mordida e tirando o 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. Yemanjá levou Omolu para casa e disse para o caranguejo:

- De hoje em diante, tu serás amaldiçoado por quem for iniciado, principalmente por quem for meu filho. Tu andarás sempre de lado, de frente para trás.

Naquele momento, seu amor de mãe falou mais alto. O caranguejo, desde este momento foi banido dos banquetes dos orixás, por amor a Omolu e respeito a Yemanjá e Nanã (YEMONJÁ, 2008, p. 91).

Em “O caranguejo maldito”, a mística religiosa aparece como tema central. A autora tenta explicar o motivo dos caranguejos não serem aceitos como sacrifício em alguns cultos iorubanos. Utiliza a mitologia e o lendário nagô para ilustrar, de maneira didática, as razões desse preceito de não utilizar o caranguejo como alimento dentro da ritualística e do cotidiano dos povos de santo.

A norma religiosa que ensina os filhos de Omolu a não comerem esse fruto do mar se justifica pela voz da narradora, Yemonjá. Aponta para um acontecimento lendário entre Omolu e o caranguejo, em que o filho de Nanã fora atacado pelo molusco em um momento dolorido e difícil logo quando nascera. Em razão da afronta do caranguejo contra Omolu, o animal fora amaldiçoado por Yemanjá e banido do cardápio oferecido aos deuses no momento dos cultos: /O caranguejo, desde este momento foi banido dos banquetes dos orixás, por amor a Omolu e respeito a Yemanjá e Nanã/.

Yemanjá e Nanã representam não apenas a religiosidade e o sobrenatural, mas também a grande figura materna, o amparo, o cuidado e a defesa que essas entidades manifestam para com todos aqueles que nelas creem. Como caráter moralizante, a punição sofrida pelo caranguejo visa ensinar o poder da hierarquia dos deuses e o respeito às entidades principais.

Ainda dentro da macrocategoria das narrativas religiosas, lançamos mão de dois contos fulcrais. “O caroço de Dendê” (YEMONJÁ, 2008, p. 97-98) e “Oko”

³⁷ Omolu também é conhecido como Obaluauê e, segundo Prandi (2001), é o deus da varíola, das pestes e das doenças contagiosas.

(YEMONJÁ, 2008, p. 115-116) são narrativas que abarcam os mitos fundadores segundo as religiões de matriz afrocêntrica e que podem ser encontrados na boca de vários contadores de histórias, mas aqui há o apego da versão elaborada por Mãe Beata de Yemonjá. As histórias a seguir explicam a criação do mundo a partir da visão e da religiosidade iorubana:

O carço de dendê

Quando o mundo foi criado, o carço 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 Carço 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 Carço 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. 97-98).

Na história em que o mito da criação do mundo é revisitado sob a ótica iorubá, um novo elemento é acrescentado à mitologia: o fruto do dendezeiro. O que aos olhos da tradição europeia parece simples lenda ou imaginação, para a visão afrocêntrica é bem mais amplo e sério. Trata-se de um mito fundador que representa de maneira fidedigna a fé politeísta e a ritualística dos povos nagocêntricos.

O segredo é assunto bastante difundido e comentado na sacralidade iorubana. A ideia do segredo iniciático funciona como artifício da crença iorubana, como na passagem presente no conto “O carço de dendê”: /No mundo lorubá, guardar segredos é o maior dom que Olorum pode dar a um ser humano/. O enredo reforça um dos mitos de origem do mundo segundo a visão ioruba e a maneira como

o iniciado lida com a relação entre o que pode ser dito e o que precisa ser guardado para as celebrações, festas e cerimônias de transe.

A palavra segredo (no latim *secretum*) se origina do verbo *secernere*, que significa “colocar à parte”. Entrar em um segredo é entrar em uma regra, diria Sodré (1983, p. 138), em um jogo. Em uma correlação de forças que é sempre dual. Existem aqueles que sabem e aqueles que não sabem. Saber é um sinal de iniciação e “este que sabe” é alguém já integrado ao grupo e à cultura. O segredo significa a sua pertença ao grupo. Ser iniciado é ter acesso ao segredo e fazer parte do grupo. É mais, é passar a pertencer a uma nova família, a “família de santo”. Independentemente da idade que se tenha pode-se ser aquele que conhece, que sabe o segredo, tendo-se assim uma relação com o grupo – mesmo quando se é criança – diferenciada (CAPUTO; PASSOS, 2007, p. 97).

Assim, a responsabilidade dada por Olorum ao caroço de dendezeiro de guardar todos os segredos do mundo abre precedente para explicar ao iniciado de todos os tempos a importância de manter o mistério religioso. A mitologia empregada no discurso utiliza o caroço de dendê de quatro furos como a representação do mensageiro divino que tudo vê e tudo sabe, por conseguir olhar ao mesmo tempo para os quatro cantos do mundo e transmitir as informações a Olorum, deus supremo na crença nagô.

No enredo acima, Exu, conhecido como deus da comunicação e mensageiro entre deuses e homens, sente inveja do poder que Olorum deu ao caroço de dendezeiro de quatro furos. Na disputa pelo poder, Exu convida o caroço de dendezeiro de apenas três furos a trabalhar como seu espião. Ao receber uma negativa desse caroço, que afirmou que o poder maior era de Olorum, Exu fica enfurecido e desaparece, pois desta vez seu plano não obtivera sucesso.

O preceito religioso desse conto defende como fator pedagogizante que não há entidade maior na crença iorubana do que Olorum, e que este não pode ser desafiado ou ter suas ordens desacatadas. A hierarquização dentro da ritualística negra é exposta de maneira a doutrinar os iniciados sobre a função e a importância de cada deus ou elemento da natureza dentro da sacralidade nagô.

Oko

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 as plantações, e eu não sei como fazê-las, como plantar. Você vai ser incumbido desta tarefa.

Oko ficou sentado no chão, pensando:

- Que grande incumbência Olorum me deu! O que que eu vou fazer?

Pensou, pensou, e aí se lembrou de que nas suas andanças pelas estradas tinha encontrado uma palmeira, e que embaixo dessa palmeira sempre tinha um molequinho. Esse moleque era muito sapeca e muito sagaz, com um corpo bem reluzente. Ele estava sempre com um pedaço de pau mexendo na terra. Oko se lembrou de que um dia ele perguntou a esse rapazinho:

- Que que estás a fazer?

E o rapaz lhe respondeu:

- Você não sabe que a terra mexida e plantada dá frutos?

- Plantada como? – perguntou Oko.

- É... a gente arruma semente, e tudo isso...

- Como arruma semente, se ainda não existe árvore, não existe nada? – interrompeu Oko.

O molequinho lhe disse:

- Olhe que para Olorum nada é difícil!

Oko ficou admirado com as palavras do molequinho. Quando Olorum lhe deu essa empreitada, ele logo se lembrou do molequinho.

Voltou ao mesmo lugar e encontrou o molequinho sentado embaixo da palmeira, cavando a terra. O buraco já estava maior, e daquele buraco já estava saindo uma terra mais vermelha. Oko perguntou ao menino:

- Por que esta terra está saindo mais vermelha?

- É sinal de que algo de diferente existe nas profundezas da terra. Você vê que eu estou cavando e aqui em cima a terra é mais seca; agora, esta outra parte, é mais molhada, e agora já está saindo uma parte mais densa, mais dura – respondeu o menino, mostrando a terra a Oko.

- Continue a cavar – falou Oko.

Mas, enquanto o menino estava cavando, a madeirazinha que ele estava usando quebrou. Ele aí pelejou, esfregou, esfregou o chão, e fez uma ponta na madeira. O menino estava descobrindo naquele momento uma ferramenta na hora em que ele raspou a madeira no chão. E com ela ele recomeçou a cavar, até que ele deu numa parte ainda mais dura. Ele e Oko começaram a cavar juntos e tiraram uma lasca dessa terra, que era a pedra. Oko disse:

- Vamos fazer algo para a gente cavar a terra. Vamos ver se conseguimos qualquer coisa com aquela lasca de pedra.

O molequinho continuou a trabalhar e Oko lhe disse:

- Eu vou me embora, você veja se sozinho consegue pensar em algo mais útil pra gente trabalhar.

E foi embora, foi embora, foi embora. Foi andando e matutando pelo caminho.

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 canal 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 do ferro. Daí em diante, Orixá Oko, o grande rezador e plantador, com suas ideias sobre plantação, colheita e lavoura, e Ogum, com as suas ferramentas para

ajudar a cavar a terra, o arado, o machado, a foice e a enxada, continuaram a trabalhar juntos nas plantações, que têm grande importância na criação do mundo (YEMONJÁ, 2008, p. 115-117).

Na história de “Oko”, encontramos alguns traços comuns a outras versões de mitos fundadores afro-matriciais, uma vez que são histórias com muitas variações de narrativas criadas por narradores anônimos. A título de comparação, encontramos em Reginaldo Prandi (2007) uma variante para o mesmo enredo acima exposto.

No começo, a humanidade vivia da caça, da pesca e da colheita de frutas, mel de abelha, sementes, tubérculos e tudo o mais que se encontrava nas matas e nos campos.

Mas o ser humano cresceu tanto em número que os alimentos escassearam.

Olorum encarregou Ocô de aumentar a produção de alimentos. Que os homens pudessem dispor de uma quantidade muito maior de inhame, pimenta, feijão e outras coisas boas de comer. Era seu desejo. Ocô gostou da missão, ficou todo orgulhoso, mas não tinha a menor ideia de como executá-la. Mesmo assim, se pôs a caminho da Terra, onde deveria cumprir a vontade de Olorum.

Tendo lá chegado, parou para descansar e, distraidamente, se pôs a observar o vôo dos pássaros. Foi quando percebeu que as aves, voando de uma árvore a outra em busca de comida, deixavam cair no chão muitas sementes. Certamente as sementes dariam origem a outras plantas, concluiu, e se espantou com o alcance dessa ideia.

Ele então espalharia sementes por toda a parte, e a comida que dali ia nascer haveria de alimentar todos os homens e mulheres, velhos e crianças.

Juntou um montão de sementes e as espalhou no solo. Sentou-se para apreciar o crescimento das plantas, mas, desgostoso, viu que a maioria das sementes estava sendo comida pelos pássaros e outros animais.

Ocô retornou seu caminho. Adiante encontrou um rapaz que brincava na terra, cavando buracos. Ocô parou para observar o garoto, que punha sementes na cova e as cobria com terra.

“Para que isso, meu jovem?”, perguntou.

“Só para ver elas brotarem”, respondeu o outro.

Era o que ele tinha de fazer: cavar para plantar as sementes no seio da terra.

Para que tudo desse certo, ofereceu uma lebre e umas favas de pimenta a Exu, que aceitou a oferenda e prometeu ajudar. Depois de comer, Exu disse:

“Aquele rapaz que cava a terra sabe das coisas. O nome dele é Ogum, e um dia será famoso pelo que há de criar.”

Ocô chamou Ogum, e juntos começaram a cavar a terra. Para não ferir os dedos, usavam um graveto, que logo se quebrou. Passaram a usar lascas de pedra que encontraram por ali.

O trabalho, entretanto, não rendia, e Ocô saiu a procura de algo melhor para fazer o trabalho. Mais tarde, quando Ocô voltou sem solução, esfriara, e Ogum havia feito fogo, protegendo-o do vento com lascas de pedra. Quando da lenha sobravam só as brasas, Ogum punha novos pedaços de pau na fogueira e soprava forte para

reavivar as chamas. Formavam-se enormes labaredas. Viram então que a pedra se derretia no fogo e escorria em filetes que se solidificavam ao esfriar.

“Que ótimo instrumento para cavar!”, proclamou Ogum, segurando com mão firme a lâmina endurecida.

Ele pôde então usar o fogo e fazer lâminas daquela pedra e modelar instrumentos cortantes e ferramentas pontiagudas.

Desse material, que os homens chamaram de ferro, Ogum fez a enxada, a foice, a faca e a espada e outros objetos metálicos que desde então o homem usa para transformar a natureza e sobreviver.

Com os instrumentos criados por Ogum, Oco revolveu a terra e plantou, e a colheita trouxe a abundância desejada.

A humanidade aprendeu a plantar com eles (PRANDI, 2007, p. 74-78).

Nota-se entre Yemonjá e Prandi um paralelo entre as narrativas de mesma vertente mitológica. Com isso, a evidência de que a tradição oral pertence ao imaginário popular se ratifica, podendo a mesma história ser contada de diversas maneiras. A força da oralidade ultrapassa fronteiras, regiões e grupos sociais e aquilo que pertence ao ideário público, por meio da tradição oral, sustenta o arcabouço histórico e cultural, bem como a identidade das sociedades orais.

Para além das categorizações narrativas, temos em comum, em todas as histórias, a energia da voz ancestral. Destacamos que na tradição nagô a palavra alicerça as práticas religiosas e funciona como veículo da iniciação, tendo como pilar principal a memória. Ao tratar da simbologia do sagrado iorubano no dia a dia das casas religiosas, Sérgio Adolfo aponta a palavra como item agregador da cosmogonia iorubana e, mais que isso, ela torna-se literária por seu caráter universalista na busca do homem pela sua integralidade e 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. 2).

A geografia cosmogônica iorubana enfatiza um culto totêmico, histórico e simbólico. A materialização das divindades ocorre, em muitos casos, através do estado de transe, do sacrifício de animais e da iniciação ao etéreo. A cultura negra das religiões afrocêntricas tem como condutor principal a palavra cantada ou narrada em língua iorubá, durante as cerimônias e em seu cotidiano.

O nível de construção frasal das narrativas afro-brasileiras, por vezes, é pouco elaborado e o vocabulário utilizado, com exceção do léxico iorubano, pertence ao jargão popular. Verticalmente, a estética do texto oral confronta constantemente a estética do texto normativo. As palavras podem causar certo estranhamento e o texto em si, por não se enquadrar perfeitamente na norma culta da língua portuguesa, estabelece padrões de diferenciação de contos escritos para esses de origem oral.

Não se pode afirmar que todas as histórias sejam uma representação fiel dos ritos iniciáticos, tampouco relatem *ipsis literis* o segredo do sagrado afro-brasileiro. Nota-se, porém, que as narrativas constituem enredos passados, baseados em um mundo possível, embasados pelas relações habituais da narradora com seu universo cultural. Aquilo que a autora crê, vive e presencia é a base motora das tramas discursivas que as editoras resolveram recolher, com vistas a publicá-las para um demanda crescente de público interessado no “exótico” ou mesmo imbuído do desejo autêntico de conhecer o passado histórico/cultural e social do Brasil negro.

4.2 HISTÓRIAS QUE A MINHA AVÓ CONTAVA

Na coletânea *Histórias que a minha avó contava*, apresentam-se 38 enredos que igualmente retratam o universo mitológico iorubano em que a autora está inserida. A temática central do título da obra gira em torno dos universos oral e feminino. Nessa coletânea, a representação do sagrado está repartida sob as colunas da ancestralidade, da feminilidade, da religiosidade e da oralidade. Todos esses tópicos são pilares constituintes das narrativas em curso na obra.

Não à toa, a persona da avó carrega um peso semântico, cultural e religioso de primeira grandeza para as culturas afrocêntricas. É válido pontuar que, em alguns países de África, o matriarcado, ou seja, a organização social com base na matrilinearidade recebe lugar de destaque no aparelhamento institucional dos grupos. A mulher negra e anciã tem em mãos o poder de controlar, instruir e direcionar os mais jovens por meio de ensinamentos milenares pela via da oralidade.

Vânia Maria da Silva Bonfim (2009), em ensaio que retrata a identidade da mulher afro-brasileira, data o conceito de matrilinearidade cerca de 8000 a.C.,

[...] a partir do início da revolução agrária do Neolítico –, as populações africanas se organizaram em complexas sociedades, nas quais a primazia na ordem social correspondia à mulher. Essa primazia, que em muitos casos se mantém intacta até hoje na África, apesar das grandes mudanças ocorridas ao longo da história (colonização, tráfico negreiro atlântico, e assim por diante), constitui-se como característica marcante das civilizações africanas. Até o advento do islã e do cristianismo na África, a maioria das sociedades africanas era matricêntrica, a saber, matrilineares e matrilocais, embora num contexto de hegemonia masculina no campo militar e político. Essa força do universo feminino é um indício de quanto a posição social da mulher era elevada (BONFIM, 2009, p. 223-224).

Ao longo das histórias, encontraremos outras passagens cujo mote narrativo dará ênfase à figura feminina, corroborando a ideia central do título do livro, que remete às histórias contadas pela avó da narradora. O fato de ser uma obra rubricada por uma mulher, que abre mão do nome civil para assumir o religioso como autora, também legitima a noção de matrilinearidade, por tratar de histórias com foco narrativo feminino e, mais ainda, pelo fato de que dentro das comunidades tradicionais negras a gestão feminina tem espaço de destaque. Por sua voz, Yemonjá sinaliza para a importância de preservar o sagrado feminino, que extrapola o discurso oral.

Diferente de *Caroço de dendê*, o livro em questão apresenta outro projeto editorial. Aqui, encontramos mais problemas referentes ao uso da gramática normativa do que no primeiro livro analisado. Ao longo dos contos, notamos que as dificuldades com a pontuação são mais recorrentes na coletânea em análise, o que se deduz maior dificuldade encontrada pelo corpo de revisores da editora Terceira Margem durante os processos de transcrição e revisão das histórias. Além de contar com diagramação e editoração mais simples, o fato de encontrarmos erros sintáticos nas histórias nos incita a reflexão sobre um processo editorial mais superficial nessa obra.

4.2.1 Histórias que a Minha Avó Contava: a Natureza dos Contos

Tabela 2 – Divisão dos contos em grupos narrativos na obra *Histórias que a minha avó contava*

TÍTULOS	MITOLÓGICA	SOCIAL	RELIGIOSA
A barata e o tacho de azeite	X		

O anjo e o menino	X		X
O beija-flor	X		
O caranguejo	X		X
O papagaio	X		
Hilário e Simão	X	X	
A cobra	X		
A raposa	X		
O vendedor de orobô	X		X
O canto da cigarra	X		
As comadres	X		
O tatu e o caçador	X		
O louva-a-deus	X		
O vagalume	X		X
O orvalho	X		
A arca maldita	X		
O gato e a andorinha	X		
Os gêmeos	X	X	X
O galo senhor do galinheiro	X		
Saci Pererê e o lenhador	X		
A lagoa encantada	X	X	X
O avarento	X	X	
A praga de Ojonilé contra Obará	X		
Eny em ioruba é esteira	X		X
Cantiga de roda	X	X	
A folha do ingá	X	X	
O menino porco	X		
O João-de-Barro	X		

A moça e o trato com o espírito do mal	X		
Aramaçam	X		X
O caracol precavido	X		
O orgulho e a galinha d'angola	X		
O adivinho	X		
O calote	X	X	
Maria Quebra Tudo	X		
A mãe que só tinha um filho	X		
A força do Adim	X	X	
O galo de Pai Tonho	X	X	

Fonte: Elaborada pela autora (2017)

Na segunda coletânea, não encontramos enredos de ordem biográfica e o foco das histórias recaíram basicamente nas naturezas mitológica, social ou religiosa. Em muitas delas, a concepção discursiva apresenta-se como uma fusão de ordem mítica, religiosa e/ou social.

Em *Histórias que a minha avó contava*, a inserção da própria autora como personagem dos contos é um fenômeno menos recorrente. Aparece em trechos curtos, como “Muitas coisas importantes da *nossa história* estão se perdendo, mas a força e a fé do povo negro não se acaba” (YEMONJÁ, 2004, p. 29, grifos nossos). Outro trecho está no conto “A força de Adim” (YEMONJÁ, 2004, p. 45, grifos nossos): “O engraçado é que quando *eu* e vários meninos do recôncavo baiano *éramos* crianças *nossas mães* penteavam *nossos cabelos* com Adim que era chamado de Xoxô”.

Com isso, observamos que o trabalho de pasteurização narrativa pode ter sido mais pungente nesta antologia. O apagamento de marcas de autoria na construção textual são indícios de que deve ter havido maior manipulação sobre o texto original por parte da equipe editorial.

Aqui, o tema ancianidade é presente, bem como na coletânea anterior. A representação do ancião do grupo aparece nos seguintes trechos: /Antigamente

educação era severa, os *mais velhos* eram muito respeitados. As crianças não se metia em briga dos *mais velhos*/ (YEMONJÁ, 2004, p. 14, grifos nossos); /O João-de-barro é um passarinho muito inteligente. *Contam os antigos* que ele não aceita que sua fêmea o traia [...] (YEMONJÁ, 2004, p. 36, grifos nossos). E, ainda, no excerto abaixo, da história “A cobra”, em que a veracidade do discurso dos “mais velhos” é atestada:

Existe uma estória que cobra quando é maltratada, se for preciso espera anos para se vingar. Foi o que aconteceu com uma mulher. [...] Anos depois o homem chegou e encontrou a mulher morta na porta de casa. A cobra que estava do lado, desarmou o bote para ir embora e então o marido pode ver que lhe faltava uma parte do rabo e a marca do ferimento nas costas. *Aí ele viu, que o que os mais velhos*, diziam era verdade (YEMONJÁ, 2004, p. 15, grifos nossos).

A partir deste ponto, damos início à análise das macrocategorias narrativas da obra *Histórias que a minha avó contava*. Encontramos a seguinte situação representativa:

- Narrativas míticas/mitológicas

A barata e o tacho de azeite

A barata tinha uma vontade louca de se casar vestida de noiva, mas por ser muito feia e nojenta não arranjava um noivo, apesar de ser muito rica.

Acontece que começou a se insinuar pra ela um rato muito astuto, que sabendo do dinheiro que ela tinha guardado disse:

- Olha D. Barata eu gosto muito da Sra., só que eu tenho uma noiva e ela me ofereceu muito dinheiro para casar.

D. Barata deu um pulo.

- Ora ora, não seja por isso, eu lhe dou o dobro!

Levantou-se, apanhou um saco de dinheiro e entregou ao rato que ficou satisfeito, e saiu dizendo que voltava no dia seguinte para marcar a data do casório.

Chegando no dia seguinte, ele disse:

- Olha, D. Barata, daqui a 8 dias nos casamos, mas amanhã eu venho lhe buscar para conhecer minha família.

- Foi para casa e colocou um tacho de azeite para ferver e quando amanheceu o outro dia foi buscar a barata. Quando eles chegaram se sentaram perto do lugar onde estava o tacho. D. Barata começou a ficar irrequieta, se levantou, fingiu que ia ao banheiro, e foi pé ante pé seguindo o cheiro que sentia até quando deu com o tacho, subiu em sua beira para tentar beber o azeite e acabou por escorregar e cair dentro dele.

O rato que já desconfiava do que havia acontecido, foi até o tacho e viu D. Barata de perna pra cima no azeite e muito contente disse:

- Nem caso com ela e nem pago o dote em dinheiro que recebi para satisfazer seu sonho de casar! (YEMONJÁ, 2004, p. 9).

Em “A barata e o tacho de azeite”, notamos que a história apresenta características fabulares e míticas. A ficcionalidade desponta pela presença de animais, como a barata e o rato, que são personificados e têm atitudes e sentimentos como o ser humano. A narrativa breve e imaginária apresenta um objetivo pedagógico e moralizante. Os bichos são trazidos à cena discursiva para emprestar ludicidade à trama.

Nesse conto, o rato, animal arguto e ambicioso, aproveita as insinuações da ingênua barata, que, assanhada para se casar vestida de noiva, aceita pagar um bom dinheiro para o rato espertalhão. Como a barata não conseguia noivo que aceitasse a empreitada, por ter aparência repugnante, encontrou na oferta do rato a oportunidade de realizar seu sonho de encontrar um casamento.

O embuste ocorre quando a malandragem do rato sobrepõe a incauta barata, e ela, após dar uma quantia de dinheiro como dote pelo casamento, aceita conhecer a família do roedor malandro. Ao chegar à casa do roedor, é traída pela própria curiosidade e ingenuidade, indo até o tacho de azeite quente e morrendo queimada dentro da panela fumegante. Nesse caso, o mamífero, que no inconsciente coletivo tem fama de ser um animal larápio, que rouba alimentos na calada da noite, engana e mata a barata para ficar rico com o dinheiro que dela afanou.

A dualidade circunda toda a narrativa por meio dos contrastes expostos pela figura sagaz e esperta do rato contra a inocente, simples e sonhadora barata. Ambos, porém, eram ambiciosos e interesseiros: o rato apresentava aspirações mercantis (ficar rico facilmente à custa do inseto asqueroso) e a barata tinha anseios sociais (casar-se vestida de noiva, não necessariamente por amor, mas para cumprir um contrato público). Segundo Câmara Cascudo, alguns animais “são modelos de sagacidade sem escrúpulos, de inteligência sem os recalques da honestidade funcional” (CASCUDO, 1984, p. 239) As atitudes desonestas e inescrupulosas como “Furto, violência, perjúrio, mentira, burla, são pequeninos elos para a corrente que articula o triunfo ao desenvolvimento lutador” (CASCUDO, 1984, p. 239), o que justificaria, pelo olhar da cultura popular, a atitude desonrosa do rato contra a barata.

Ressaltamos que a moral própria das fábulas no conto popular está circunscrita neste enredo. O preceito consiste em ensinar aos leitores que há muitas maneiras, lícitas ou não, de alcançar um objetivo, e que a astúcia e a lei do mais

esperto estão presentes em muitas relações do cotidiano, pois a “vitória legitima o meio para alcançá-la” (CASCUDO, 1984, p. 239).

Saci Pererê e o lenhador

O Saci Pererê é o guardião das florestas. É ele quem pune, quem devasta a natureza.

O que acontece é que existia um homem que era muito mal que era lenhador. Ele não podia ver uma árvore que logo chegava com sua serra e o machado para derrubar para vender. Mas o Saci Pererê não estava gostando da sua atitude e pensou: Vou dar um ensinamento a este cabra, mostrar a ele que as matas também tem dono e ele não pode ir chegando e devastando tudo.

Um dia o lenhador acordou cedo e disse para sua mulher:

- Asse um pedaço de carne, coloque um punhado de farinha e de sal na mochila que eu vou para o mato, pois tenho uma grande encomenda de madeira. Até de tarde eu quero ter derrubado bastantes árvores. A mulher lhe entregou a mochila e ele se foi.

O Saci já o esperava na entrada da mata e quando ele foi entrando na mata começou a ouvir um assobio, pois o saci já o estava esperando. Ele, nervoso, começou a olhar para um lado e para outro e como não havia ninguém só ouvia o assobio, começou a gritar e correr. Foi assim correndo, desvairado, até em casa e nunca mais foi cortar as árvores e devastar a natureza.

O Saci Pererê continua nas matas como seu grande guardião (YEMONJÁ, 2004, p. 28).

Na diegese “Saci Pererê e o lenhador”, notamos o emprego de uma mitologia prototípica do lendário brasileiro. A dimensão ficcional da narrativa retoma a figura arquetípica do saci, garoto negro, de uma perna só e afeito a diabruras. O menino, famoso por fazer travessuras, deseja ensinar ao homem as leis de convivência entre seres humanos e natureza.

A narradora introduz a história afirmando que o Saci Pererê é o protetor da floresta e castiga quem destrói a natureza. Ao deparar-se com um lenhador malvado e ganancioso que destruía muitas árvores por avareza, o menino justiceiro resolveu aplicar-lhe uma lição. Aproveitou o dia em que o lenhador partiu logo cedo para a mata, pois conseguira uma grande encomenda de madeira e, portanto, teria muitas árvores para derrubar. Esperou o homem na entrada da floresta e passou a assustá-lo com seu assobio. Apavorado, o mateiro concupiscente fugiu para sua casa, ficou louco e parou de devastar a natureza.

Há nesse texto uma relação inextricável com as lendas indígenas e europeias, corroborando o caráter híbrido dos contos de Yemonjá. O Saci Pererê é descrito em Cascudo como “um indiozinho manco de um pé, com barrete vermelho e

uma ferida em cada joelho”, porém há um versão africanizada que o apresenta como um “negrinho, unípede, com uma carapuça vermelha que o faz invisível e todopoderoso” (CASCUDO, 1984, p. 116). Cascudo continua a descrição do saci e afirma que ele é a figura do diabrete atormentador que vive fumando seu cachimbo. Assusta os viajantes e animais domésticos, mexe com os cavalos, esconde objetos, assovia e atrapalha as pessoas. Para o pesquisador,

Sua personalização no corpo de um negrinho é influência africana mas o mito atual é um exemplo da convergência de vários folclores. Há em Portugal um negrinho de carapuça vermelha que aparece às crianças, durante o verão, fazendo caretas provocantes [...]. A indicação o da carapuça vermelha é evocação demoníaca, sinônimo do Diabo, tanto em Portugal como na Espanha (CASCUDO, 1984, p. 116-117).

Assim, em “Saci Pererê e o lenhador”, narrado por Yemonjá, encontramos paralelismos com diversas culturas, além de um enredo mitológico pertencente à tradição oral e popular. A autora visa, além de tudo, incutir o tom pedagogizante da narrativa, com uma moral que reverbera o respeito que se deve ter para com a flora e a fauna. Tal acepção vai ao encontro dos preceitos filosóficos da crença iorubana, baseada na formação e na manutenção do mundo por meio dos orixás, que são entidades e forças da natureza ligadas ao cosmos e ao homem. Em razão disso, a conexão entre a lenda do Saci Pererê e a mitologia iorubana fazem sentido por partirem de crenças sociais semelhantes.

O menino porco

Existia uma mulher que não conseguia engravidar, no mesmo lugarejo morava um bruxo que quando ficou sabendo da aflição da mulher, fez de tudo para ser apresentado a ela, até que no dia que a conheceu se fingiu de muito sensibilizado com o problema que lhe foi contado e foi logo dizendo:

- Eu, em um homem já resolvi problema muito maior, portanto você não deve ficar preocupada.

A mulher que só pensava em ter um filho, deixou de acreditar na afirmação dos médicos, para só acreditar no bruxo, o malvado trabalhou tanto a cabeça dela que *um dia sua barriga começou a sentir a barriga crescer*, certa de que estava começou a estranhar pois já tinham se *passados* os nove meses e a criança não nascia.

O bruxo tinha criação de porcos, e quando viu que uma de suas porcas tinha parido doze porquinhos, logo pensou:

É hoje que essa mulher vai ter seu filho.

Pegou um dos porquinhos e foi para a casa dela, chegando lá mandando que chamassem a *partera pois* o bebê nasceria naquele dia, a mulher obcecada que estava imediatamente começou a sentir

as dores, num determinado momento ele, usando de magia, fez com que as duas dormissem e colocou o porquinho ao lado dela.

Depois de algum elas acordaram e muito assustadas viram que o filho era um porco, a parteira então disse para a mulher que gritava muito que aquilo era castigo pois ela não respeitou a vontade de Deus e, ainda por cima se envolveu com um bruxo.

Desde então a mulher começou a criar o porquinho como filho e todos no lugar conheciam o menino porco (YEMONJÁ, 2004, p. 35, grifos nossos).

Esse conto apresenta, entre outros detalhes, algumas lacunas no decorrer do discurso. Há, possivelmente, falhas de digitação, fato este que nos leva a identificar pequenos problemas no processo editorial e na diagramação do documento final. No que tange ao método de editoração e revisão do texto original, nota-se que talvez a obra não tenha contado com um trabalho muito acentuado antes da versão final. Vazios sintagmáticos no decorrer do discurso prejudicam a fluidez interpretativa, além de refletir certa negligência revisional no trabalho.

Entre os trechos com problemas de revisão, destacamos a vírgula erroneamente pontuada depois do verbo /engravidar/, na primeira linha. O terceiro parágrafo também apresenta uma construção sintática truncada e com alguns erros ortográficos e de pontuação, que comprometem a semântica do texto. Destacamos a falta de vírgula depois do aposto /A mulher/, bem como a vírgula empregada depois do substantivo /filho/. Na 12ª linha encontramos, igualmente, um erro de pontuação, onde a vírgula deveria dar lugar a um ponto-final depois do substantivo /bruxo/, dando início à nova oração com /O malvado/. Na sequência, ocorre outro truncamento de ideias, uma repetição lexical de /barriga/ e colocada erroneamente no trecho /um dia sua barriga começou a sentir a barriga crescer/. Novamente, a vírgula deveria dar lugar a um ponto-final depois da palavra /crescer/ e iniciar aí outra frase. Ainda no terceiro parágrafo, o adjetivo /passado/ não admite plural para a concordância do período.

Mais abaixo, notamos que o quarto e o quinto parágrafo teriam melhor construção sintática se não tivessem sido divididos em dois. No decorrer do quinto parágrafo, novos erros como /mandando/ em vez de /mandou/, /partera/, em vez de /parteira/. Notamos a ausência de vírgula antes da conjunção /pois/ e o ponto-final depois de /dia/. No penúltimo parágrafo, temos a ausência do substantivo /tempo/ entre o pronome indefinido /algum/ e o pronome pessoal /ela/. Além disso, falta a vírgula após a conjunção /e/, separando o primeiro do segundo período. Igualmente, falta um ponto após o substantivo /porco/ para dar início à nova frase. A ausência de

vírgulas separando orações coordenadas e subordinadas constitui outro ponto de atenção no sétimo parágrafo.

Todos os problemas morfossintáticos e gramaticais que cercam esse conto autenticam uma política editorial que falhou durante o processo revisional e de diagramação da obra. Os trechos com erros e vazios sintagmáticos, se propositalmente deixados à mostra para ilustrar alguma marca da autora, deveriam ter sido explicados pela editora ao leitor, de forma que a intenção autoral ganhasse destaque. No entanto, isso não ocorre, o que compromete a fluidez da leitura e a significação do enredo.

Do ponto de vista semântico, o conto novamente ilustra o embate entre mundos natural e sobrenatural. Elementos da sacralidade cristã e da chamada cultura “pagã” são misturados na história do bruxo esperto que enganou a mulher que queria ser mãe, dando a ela um porco como filho. Observamos que a antropomorfização das personagens, a mistura da sacralidade cristã com a iorubana, a moralização e as alusões satíricas das personagens com a mitologia negra aproximam-se da poética oral no conto popular, porém podem remeter o leitor a uma estética do absurdo, pautada na dialética do fantástico.

Notamos também uma aproximação pela via da intertextualidade com histórias da cultura clássica. No conto em análise, há uma dialogia com histórias pertencentes aos clássicos europeus, mais próximos do universo fantástico, como é o caso de *Alice no país das maravilhas*, escrito por Lewis Carrol. Ambas as histórias levam o leitor de volta ao mundo infantil, expondo conflitos existenciais, valores morais e conceitos de civilidade.

- Narrativas sociais

Hilário e Simão

Dois homens *brigaram por questão de roça* e ficaram sem se falar por muito tempo. Um se chamava Hilário e o outro Simão, que tinha dois filhos, um menino e uma menina.

Antigamente educação era severa, os mais velhos eram muito respeitados. Crianças não se metia em briga dos mais velhos.

Um dia os filhos de Simão passaram por Hilário e *não lhe tomaram a benção*. Sabe o que Hilário fez? Foi na casa de Simão e falou:

- Olha Simão, eu vim aqui para lhe fazer uma pergunta. Se a criação que você dá a seus filhos é essa, porque eles não tomaram a

benção e ainda quando eu reclamei, me responderam que não, porque o senhor não se dá com os seus pais.

Isso para Simão foi uma grande vergonha. Na mesma hora ele chamou os filhos e *obrigou os dois a tomarem a benção* de Hilário e ainda *deu seis bolos em cada um*, na frente dele, que por ser mal, ficou muito satisfeito em ver as crianças sendo espancadas.

Antigamente era assim, respeito acima de tudo! (YEMONJÁ, 2004, p. 14, grifos nossos).

O conto corrobora práticas sociais próprias da tradição popular. Revela hábitos comuns da sociedade em uma perspectiva diacrônica. A submissão e a inferiorização infantil em detrimento da supervalorização do idoso são evidenciadas pela obrigação de crianças em respeitarem os mais velhos, de não se intrometerem em brigas dos adultos e de terem que pedir a benção, perspectiva esta atrelada ao universo de costumes religioso.

Em “Hilário e Simão”, a prerrogativa moralizante fica por conta do costume antigo e tradicional em tomar a benção dos mais velhos. A ênfase da tradição recai sobre termos como */antigamente/*. Alguns costumes sociais perpetuados pela tradição oral são expostos: */educação era severa, os mais velhos eram muito respeitados/* trazendo novamente à tona a importância de pessoas mais velhas na organização social em razão das vivências e da sabedoria acumulada; */deu seis bolos em cada um/,* ou seja, o castigo da palmatória aplicado nas crianças quando eram flagradas praticando alguma contravenção ou traquinagem.

O parágrafo final confirma o tom pedagógico referente à transmissão de valores. O preceito moral continua sendo o propósito inicial de boa parte dos contos orais e populares para gerações e leitores diferenciados. Tal fato fica ilustrado no encerramento da história: */ Antigamente era assim, respeito acima de tudo!/*.

Desvios sintáticos também são encontrados nessa história. Nos trechos */ Crianças não se metia em briga [...]/*, temos uma falha de concordância verbal. Há inconsistência gramatical no trecho */ Um dia os filhos de Simão passaram [...]/* pela ausência da vírgula após o adjunto adverbial de tempo “um dia”.

A lagoa encantada

Em Cachoeira do Paraguaçu existia um candomblé antigo que chamavam de Candomblé das Velhas. Elas eram muito respeitadas. Do lado do terreiro havia uma lagoa que todos diziam encantada. Ali morava a Cobra Cauã, um encostado que quando se manifestava no corpo de uma pessoa se enroscava e se arrastava como cobra.

Dizem que tem muita força, assim como o Oxumarê³⁸. Hoje já não existe mais esse candomblé pois o progresso naquela região foi tomando todo o espaço e até a lagoa encantada desapareceu.

Muitas coisas importantes da nossa história estão se perdendo, mas a força e a fé do povo negro não se acaba (YEMONJÁ, 2004, p. 29, grifos nossos).

Na história “A lagoa encantada”, notamos um título apegado ao universo mágico e às práticas sociais e religiosas já em desuso na atualidade. O narrador assegura que o terreiro chamado /Candomblé das Velhas/, local onde havia uma lagoa encantada por onde se manifestava a Cobra Cauã, foi fechado para dar lugar ao progresso. Diante disso, explicamos o motivo dessa história estar categorizada como sendo de fundo social, pois confirma a noção de que antigas práticas sociais cederam espaço para novos costumes após progressões da civilização, incluindo o fim de ritos religiosos na região do Recôncavo Baiano.

A exposição da cidade de /Cachoeira do Paraguaçu/ e da religião /candomblé/ colocam em destaque uma marca pessoal da escritora, seu local de origem e a religião que pratica. A questão espaço-temporal traz à baila a discussão sobre a manutenção dos costumes ancestrais na atualidade. Além disso, evidenciam a preocupação dos anciãos em propagar a cultura afrodescendente, como bem demonstrada no último parágrafo: /Muitas coisas importantes da nossa história estão se perdendo, mas a força e a fé do povo negro não se acaba/.

As falhas gramaticais ficam por conta da ausência da vírgula antes da conjunção “pois”, no período /Hoje já não existe mais esse candomblé pois o progresso naquela região foi tomando todo o espaço [...]/. Além disso, há inconsistência na concordância verbal da oração /[...] mas a força e a fé do povo negro não se acaba/, quando o verbo “acabar” deveria estar no plural para concordar com o sujeito composto “a força e a fé”.

Cantiga de roda

Esta cantiga faz parte do Cancioneiro Popular e é muito engraçada pois, quando é cantada quem sai para o samba põe um travesseiro ou um pano por baixo da roupa para ficar com a bunda bem grande e aí se canta:

Oi nega do balaio grande, oi balaio
Oi nega do balaio pequeno, oi balaio
Mandei fazer um balaio
Da folha do dendezeiro

³⁸ Orixá do arco-íris (PRANDI, 2001).

O balaio saiu pequeno
 Porque foi o primeiro
 Oi balaio
 Quem está sambando dá umbigada em outra pessoa que já
 trocou para si o travesseiro ou o que estiver embaixo da roupa
 (YEMONJÁ, 2004, p. 33).

No conto “Cantiga de roda”, outro velho costume social afro-brasileiro é evocado. A história é praticamente autoexplicativa, pois o narrador procura esmiuçar a prática social da umbigada para que qualquer perfil de leitor consiga formular o significado dessa tradição para as culturas populares. Nas comunidades afrodescendentes, a música e a dança são um importante coeficiente cultural de propagação de costumes:

Do africano tivemos a valorização da nossa rítmica, vocábulos, flexões de sintaxe e dicção que influenciaram a conformação da linha melódica. Cantos e danças, números de Congos (ou Congadas) e Maracatus, longo número de instrumentos, ganzá, puíta ou cuíca, tabaque, etc. E poderosamente o jeito lascivo do dançar africano “permaneceu na índole nacional” (CASCUDO, 1984, p. 41).

A umbigada é uma tradição ancestral trazida pelos negros bantos, considerada como patrimônio cultural dos povos afrodescendentes. Consiste, segundo a narrativa, como uma brincadeira cantada, uma espécie de fileiras de homens e mulheres, onde quem dança ao som dos tambores e atabaques no ritmo africano precisa tocar o umbigo no parceiro da outra fileira no decorrer da música. A umbigada é uma ritualística cadenciada que surgiu nos rituais de jongo e no batuque.

O leitor pode ter a sensação da musicalidade por intermédio de recursos estilísticos, como a rima, e do ritmo compassado da canção empregada no discurso, especialmente em trechos como /Oi nega do balaio grande, oi balaio. Oi nega do balaio pequeno, oi balaio/. O uso de palavras em contexto informal, como o vocativo “Oi” e o substantivo “nega”, remetem não apenas ao caráter musical da história como sugerem uma oralização dessa escritura, como se o narrador fosse o cantador e o leitor fosse o ouvinte que interage e canta a música com o narrador.

Ao fim das análises escolhidas para representar essa macrocategoria, percebemos que nas narrativas sociais da coletânea *Histórias que a minha avó contava* os três contos apresentam enredos curtos, mas com o ideal de relembrar

práticas sociais do povo de santo e propor ensinamento ao interlocutor, com as mesmas rapidez e simplicidade das histórias orais tradicionais.

- Narrativas religiosas

Nesse grupo narrativo de *Histórias que a minha avó contava*, a categorização foi mais árdua. A dificuldade encontrada na divisão ocorreu, pois quase todos os contos da coletânea apresentam alguma característica religiosa, social e de fundo mitológico, imbricada entre eles, porém o que saltou aos olhos de maneira mais proeminente nas histórias a seguir elencadas foram os símbolos sagrados.

O vendedor de orobô³⁹

Existia um homem que trabalhava na feira vendendo orobô mais era muito avarento e queria ficar rico rápido. Certa feita, chegou uma senhora e pediu seis orobôs, o que fez ele, pegou 3 orobôs de verdade e 3 sementes quaisquer e entregou para a inocente senhora.

Quando ela entregou a sua Yá mãe, esta logo percebeu e disse:

- Filha, você foi enganada, mas deixe esse malandro, Xangô vai cobrar a ele.

Passados alguns dias, ela foi a feira e como quem não queria nada, encontrou o vendedor de orobôs, muito doente dos olhos, quase sem enxergar. Então ela disse:

- Olha aquela senhora para quem você vendeu os orobôs falsos na semana passada, é filha de Xangô, isso é castigo do rei, você parta um orobô em banda e passe nos olhos, pedindo perdão a ele, pois os orobôs são os olhos de Xangô e é através deles que ele vê todas as nossas ações, as boas e as más, para nos julgar (YEMONJÁ, 2004, p. 17).

Em “O vendedor de orobô”, uma história breve, encontramos a evidente missão de moralizar. A ingenuidade da mulher lograda pelo vendedor avarento logo é honrada pela fúria de Xangô. O orixá da justiça na mitologia africana teria ficado irritado com a atitude desonesta do vendedor mentiroso em detrimento de sua filha de santo e resolvera lhe aplicar um corretivo, deixando-o cego.

A senhora enganada contou o caso a sua mãe de santo, que, percebendo o golpe, rogou uma praga ao vendedor trapaceiro. Ao visitar a feira, a mãe de santo resolver sondar a esperteza do homem e notou o problema nos olhos do comerciante. Aproveitou para lhe aplicar um sermão, ensinando-o sobre o poder de

³⁹ Noz de cola amarga, falso obi, fruto usado no culto de Xangô (PRANDI, 2001).

Xangô contra quem tenta ludibriar seus filhos. Após a bronca, a mulher revelou o antídoto contra tal punição e como o vendedor deveria pedir perdão ao deus da justiça para ter sua saúde reestabelecida. O efeito moralizante da história é nítido, além do arcabouço religioso que permeia todo o texto.

Lograr as entidades do culto ketu-nagô é uma atitude digna de punição para aqueles que acreditam nessa manifestação politeísta. Em razão disso, praticamente todos os contos em que algum humano tenta ludibriar ou desafiar um deus iorubano é sinônimo de derrota iminente. A sabedoria e os poderes sobrenaturais das divindades são exaltados a todo o momento pela escritora, que evoca, nesse conto, mais uma vitória de Xangô contra aqueles que desafiavam seus poderes.

Para além das questões semânticas, encontramos, ainda, problemas sintáticos ao longo da construção textual. Temos na segunda linha o uso impróprio do advérbio de intensidade “mais”, quando o contexto sintagmático exige o uso de “mas”. O advérbio adversativo funciona, nesse caso, como conjunção coordenativa de adversidade, estabelecendo um sentido de oposição à oração. Mais adiante, notamos um desvio gramatical com o uso incorreto da vírgula ao invés de ponto final depois da palavra /orobôs/ e de ponto de exclamação depois do pronome /ele/, como demonstrado no período: /chegou uma senhora e pediu seis orobôs, o que fez ele, pegou 3 orobôs de verdade e 3 sementes quaisquer [...]/ (YEMONJÁ, 2004, p. 17).

No plano das regras de convenções da gramática normativa, encontramos no último parágrafo um erro de pontuação. A ausência da vírgula expõe novamente o problema já encontrado em outros contos das coletâneas de Yemonjá. No parágrafo que encerra o conto, a vírgula após o vocativo /Olha/ é um termo independente que, no início desta oração estabelece uma relação de invocação ou apelo, comum no discurso direto. Além disso, os desvios de pontuação continuam no último parágrafo, no trecho /, isso é castigo do rei, você parta um orobô em banda e passe nos olhos/, quando, ao invés de vírgulas, as orações deveriam ter sido encerradas como ponto-final.

Os gêmeos

Uma mulher deu a luz dois meninos de uma só vez. Estas crianças eram dotadas de grande sabedoria, e tudo que falavam, acontecia.

Um dia o que nasceu primeiro virou-se para a mãe e disse:

- Olha mãe, eu sonhei que a senhora ia mariscar e todas as ostras que a senhora pegava tinha pérola dentro, e a senhora vendia e ganhava muito dinheiro, a gente ficava muito rico e não passava mais necessidade. Mas para que isso aconteça a senhora tem que dar uma oferenda para Janaína e uma a Cosme e Damião.

A mulher que não acreditava em nada, foi logo desdenhando e dizendo:

-Esses meninos tem cada uma! Eu tenho tão pouco, não vou fazer oferenda pra Janaína nenhuma!

Como os meninos começaram a reclamar muito, ela então matutou, matutou e resolver fazer a oferenda.

Três dias depois ela foi mariscar e trouxe para casa um balaio de ostras, e, quando começou a abrir todas tinham dentro lindas pérolas. Ela juntou todas e depois de vendê-las na cidade, conseguiu comprar uma casa, roupas e sapatos para ela e os filhos, e ainda guardou um dinheiro para não passar mais fome.

A ostra é um molusco que vive no mar, dentro dela é que são geradas as verdadeiras pérolas (YEMONJÁ, 2004, p. 26).

Em “Os gêmeos”, o poder de Yemanjá e dos orixás gêmeos⁴⁰ são realçados pela autora. O enredo ilustra a sabedoria de dois meninos nascidos no mesmo parto. O gêmeo mais velho, após a revelação de um sonho, instrui sua mãe a fazer uma oferenda a Janaína, outro nome dado à rainha do mar e a São Cosme e Damião, que na tradição iorubana são patronos das crianças. Os garotos convencem a mãe incrédula a fazer tal ofertório após argumentar que seriam ricos e não passariam mais necessidades.

Quando a mulher resolve acatar o conselho dos filhos e realizar a oferta, foi surpreendida com uma excelente pesca, que rendeu muitas ostras repletas de pérolas. A venda das joias garantiu riqueza e conforto à família, que desde então nunca mais passou necessidades.

Notamos aqui como o poder do etéreo influencia nas práticas diárias daqueles que professam a fé iorubana. A manifestação onírica, com os rituais religiosos, nesse caso, controlou os costumes da mãe cética e ratificou o poder dos deuses negros.

Eny em ioruba é esteira

Na tradição do Candomblé, se deve ter muito respeito com a esteira, Oyá se revolta quando sem necessidade se pisa ou se arrasta a esteira.

⁴⁰ Na cultura iorubana, os orixás gêmeos são conhecidos como Ibêjis e também são protetores das crianças (PRANDI, 2001).

Existem eguns⁴¹, que ainda não tomaram a obrigação ou não foram raspados que podem aparecer para as pessoas como uma esteira, elas podem se levantar e sair dançando ou correndo atrás de uma pessoa por isso devemos ter muito respeito com Eny.

Em muitos engenhos quando morria um escravo ou ele era enterrado com sua esteira ou queimado enrolado nela (YEMONJÁ, 2004, p. 32).

Já na última história que representa a macrocategoria das narrativas religiosas, a imagem principal é ilustrada pela reverência à esteira dentro do culto iorubano. O conto, que marca especificamente um costume da religiosidade afro-brasileira, traz à tona não apenas a simbologia da religião negra como parte dos ritos e símbolos que são importantes na manutenção cultural.

A narrativa, embora breve e de aparência ingênua, revela a esteira de palha como elemento basilar, tanto nos rituais de iniciação quanto no dia a dia das atividades de terreiro. Item imprescindível no cotidiano dos filhos de santo, Eny, esteira em iorubá, como bem afirma a autora, aparece em um conto que doutrina os leitores sobre a relevância deste acessório. Aqui, o preceito religioso é marcante, o que explica encaixá-lo na categoria de narrativa religiosa.

No conto, Yemonjá ensina que, dentro da tradição candomblecista, as esteiras precisam ser respeitadas por todos sem, contudo, ser pisada ou arrastada. Tal importância se deve por ser um artigo presente na religião desde seus primórdios e servir de assento, guarda e proteção para aqueles que serão iniciados. A autora remete ainda à história da escravidão brasileira, quando muitos escravos mortos eram enrolados em uma esteira para serem enterrados. O real significado do instrumento dentro da sacralidade negra é explicado por Stela Guedes Caputo e Mailsa Passos (2007, p. 104):

As esteiras são artefatos presentes no dia-a-dia dos terreiros. São nelas que os filhos e filhas-de-santo sentam-se durante os rituais e festas nos terreiros. Também são nelas que o iniciado senta-se para as obrigações. Há, inclusive, a expressão “irmão-de-esteira” que define, em alguns terreiros, a pessoa que senta junto de outra para uma obrigação.

O enredo traz à tona a força dos eguns, espíritos de ancestrais que, ao incorporarem durante o transe ritual, utilizam um traje sagrado. Entretanto, no texto

⁴¹ [...] eguns são os ancestrais que assumem formas corporais usando, para isso, uma roupa ritual, um traje sagrado (CAPUTO; PASSOS, 2007, p. 104).

acima, o *egun*, por ser um espírito não iniciado, ao assumir a forma corporal pode utilizar a esteira como roupa para assustar quem não respeita o objeto.

Com esse conto, encerramos a análise das narrativas da antologia de Yemonjá. Entendemos que, em ambas as obras aqui estudadas, o aparato linguístico e semântico utilizado reverbera a todo o instante uma poética oral do etéreo iorubano. Desde a temática escolhida, passando pelo léxico empregado na construção das histórias, os resquícios linguísticos ou os índices de oralidade, ainda presentes no discurso mesmo após a editoração, como também pela identificação da autora com a obra, formam um conjunto de fatores que geram a atmosfera de uma poética alusiva à tradição oral negra e ancestral.

O HORIZONTE DA VOZ NEGRA: NOTAS FINAIS

Escrevendo meus livros, trato de documentar pelo menos um pouco da nossa trajetória que vem passando de boca em boca desde os navios negreiros. Tenho escrito muito. Em breve vou lançar um livro, mas só com poemas picantes, críticos, tipo cordel, que é do que eu mais gosto.

Haroldo Costa, Mãe Beata de Yemonjá.

Doravante, tentaremos reatar os fios dos romances que foram destrinchados ao longo deste trabalho. Até o momento, as proposições foram construídas de maneira a criar algumas validades sobre o mercado editorial brasileiro e sua relação com as produções populares de vertente afrodescendente. Para tanto, esta tese buscou entender, de maneira geral, a forma como o sistema cultural dispõe as cartas na mesa e dita o jogo que rege as publicações no país, especialmente no que tange às manifestações poético-orais afro-brasileiras.

Com base no projeto inicial, tínhamos como objetivo principal compreender a relação e as nuances entre o mercado editorial, os contos orais afro-brasileiros e a figura do autor, de maneira a entender as possíveis mudanças das histórias oriundas da tradição oral que passam a ser divulgadas por meio do livro.

Como desdobramentos apresentados nos objetivos específicos, tentamos elucidar cada um dos tópicos apresentados no projeto inicial, assim discriminados:

- a) estudar os contos orais de *Caroço de dendê e Histórias que a minha avó contava*, de Mãe Beata de Yemonjá, à luz da teoria literária;
- b) compreender as formas de editoração, publicação e comercialização das histórias orais presentes nas narrativas da autora em questão;
- c) verificar as possíveis mudanças ocorridas nos contos escolhidos nos aspectos lexical, sintático, semântico e pragmático;
- d) verificar a recuperação dos valores da tradição oral em razão da mudança de meio oral para o escrito.

Ao longo da pesquisa, notamos que muitas das indagações expostas nos objetivos específicos foram elucidadas. Concluímos que pesquisar as poéticas orais afro-brasileiras significa mais que um mero estudo de literatura afro-brasileira. Antes, trata-se de colocar o negro como protagonista de sua história por meio da literatura em um país marcado pelo estigma da escravidão, portanto, um país de maioria negra.

Estudar as poéticas orais afro-brasileiras significa dar passos importantes no processo de descolonização do pensamento eurocêntrico e emancipar os leitores para que lancem novos olhares à produção artística que antagoniza o modelo canônico. O júbilo de pesquisas desta natureza ocorre após intensas lutas travadas no interior de um sistema branco e hegemônico, que insiste em invisibilizar o discurso negro. Porém, defendemos que quanto mais escritores de origens diferentes forem disponibilizados ao público, mais produtivas serão as leituras da realidade e da diversidade que nos cercam.

Notamos que, no decorrer do estudo sobre a tradição e a cultura negra, e sobre as possibilidades tradicionais de divulgação da cultura oral, isto é, da contação de histórias à maneira tradicional, a indústria livreira tem se mostrado paulatinamente mais interessada em expor o conhecimento ancestral. Apesar das inúmeras barreiras mercadológicas a serem quebradas, há um gradativo crescimento de publicações e pesquisas acadêmicas que colocam o negro no papel de protagonista, ocupando o centro do discurso. Com isso, os rumos deste segmento literário afroidentificado apontam para um futuro auspicioso em termos de mercado, auxiliado pelas políticas públicas de valorização das camadas populares que ainda são subrepresentadas pela literatura nacional.

Todavia, ainda é sintomático que, editoras de grande porte resistam às

edições de temática tão segmentada quanto às poéticas orais afro-brasileiras. Mais intrigante ainda é a não resposta ou não adesão das editoras de pequeno porte às pesquisas acadêmicas sobre o assunto. Tal prerrogativa provém da dificuldade encontrada ao longo desta pesquisa em ter acesso ao bojo administrativo da Editora Pallas e da Editora Terceira Margem. O fato de as inúmeras tentativas de entrevista à editora Pallas e dos e-mails enviados à Terceira Margem terem sido rechaçados ou simplesmente ignorados pelos administradores prefiguram uma cadeia mercadológica mais afeita às atividades de produção e comercialização do que necessariamente preocupadas em sanar as inquietações de análises acadêmicas.

Pode ser que demore muitos anos até que a literatura afro-brasileira seja vista como uma manifestação artística orgânica, legítima e livre de preconceitos, tanto nos bancos acadêmicos quanto fora desses muros. Entretanto, a sociedade brasileira começa a despertar para novos olhares e realidades diferenciadas que influenciam ou são influenciadas pela literatura produzida por grupos marginalizados. O empoderamento dos afrodescendentes, as políticas públicas e as discussões em torno da temática são importantes para que produções literárias de grande valor cultural agregado, como as já citadas Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Solano Trindade, ajudem a quebrar as correntes do racismo institucional e velado presente no Brasil.

Produções artísticas do patamar de autores negros já consagrados foram e são importantes para que escritas e poéticas como as praticadas por Mãe Beata de Yemonjá e outros tantos artistas da voz literária possam se inserir no mercado, divulgarem seus trabalhos e receberem a visibilidade que lhes é de direito, muitas vezes vilipendiados sob o véu da intolerância e da negação da cultura negra.

Ao longo da pesquisa, podemos perceber que, nas travessias interativas de letra e voz, o livro está se tornando um organismo aglutinador na divulgação da palavra falada de vertente negra. O desafio, porém, consiste nessa tecnologia não suplantando a tradição oral, mas em funcionar como elemento acessório àquilo que o conhecimento e a memória sempre fizeram com bastante competência: contar e recontar histórias.

Ao revés da dominação literária promovida no limiar do tempo por padrões europeus, podemos enxergar um aspecto positivo no livro de vertente afro-brasileira: torna-se um mecanismo de descolonização da leitura e, conseqüentemente, da literatura, em linhas gerais. Esclarecemos: o objeto livro funciona, em alguns casos,

como um mecanismo reforçador da cultura negra, responsável por (re)colocar em cena sujeitos até então suprimidos pela história. O espaço aberto pelo mercado editorial aos autores negros propicia novas discussões sobre a temática, faz com que a sociedade toque o dedo na ferida, recupere memórias esquecidas, ao mesmo tempo em que abre espaço para vozes silenciadas pelo processo sócio-histórico.

É fato, porém, que, para além do livro, a memória e a contação de histórias se constituem como a ferramenta mais eficaz para a manutenção dos costumes negros. Para os oralistas tradicionais, um retrospecto ao passado é uma maneira de se religar às suas origens e de se afirmar como sujeitos no presente. Ao colocar-se como narradora, detentora do saber iniciático, Yemonjá também se projeta como comandante de um grupo narrativo. O mítico e o mitológico, além do fator moralizante que compete a uma chefe sacerdotal, encabeçam a capacidade criativa da autora.

No capítulo quatro desta tese, onde analisamos os contos escritos por Mãe Beata de Yemonjá, constatamos que todo o conteúdo das narrativas orbita em torno de um universo híbrido e atemporal, por intermédio de uma estrutura comunicativa de fácil assimilação. Há contos muito breves, outros que se alongam um pouco mais, porém a composição é mantida em um patamar singelo, próprio da estrutura do conto popular, das lendas, mitos e fábulas. Nas histórias contadas por Yemonjá em suas duas coletâneas, a mística negra ganha ares de costumes simples do cotidiano quando em contato com elementos do conto popular e da oralidade.

Além de todo o aparato semântico e imagético presente no plano semiótico, no plano linguístico da prosa poética de Yemonjá encontramos uma estrutura comunicativa leve, muitas vezes cadenciada pelo ritmo da linguagem oral, com recursos de marcadores discursivos, rimas, prosódia e emprego de uma linguagem coloquial. O plano linguístico e o plano semântico são o tempo todo auxiliados pelo aroma da tradição oral, que perpassa as entrelinhas do discurso, deixando ao leitor o seu perfume.

Os enredos são, via de regra, retratados pela consciência do narrador, mas baseados em vozes diferentes, uma espécie de polifonia indireta que ajudou, ao longo da vida e das experiências particulares, a compor o escopo criativo da autora-narradora. Claramente, ao fazer isso, Yemonjá monopoliza o discurso e impõe sua presença ao leitor, entretanto, acompanhando a estrutura de um conto popular de origem oral, entendemos que o papel do narrador onisciente é de capital importância

para a manutenção da estrutura narrativa.

Em linhas gerais, notamos no discurso do narrador escolhido por Yemonjá qualidades e atributos de uma obra voltada, *a priori*, para leitores iniciados na religiosidade iorubana. Entretanto, em um segundo momento, entendemos que qualquer tipo de leitor pode ter acesso à leitura dos contos, pois a essência das narrativas é emprestada do imaginário popular. São histórias do povo, dos ancestrais, da mãe preta, da avó que gostava de contar causos aos mais novos, enfim, são temas de domínio público.

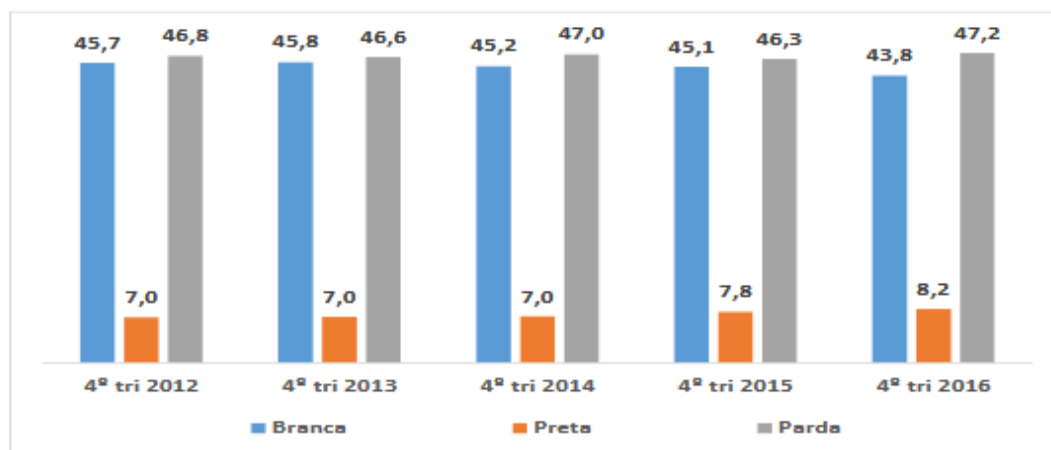
A facilidade linguística, a simplicidade semântica e a liberdade temática permitem que as narrativas se tornem emancipatórias, “pois incentivam a criatividade e o posicionamento crítico, convocando o leitor a uma tomada de posição face ao que lhe é apresentado [...]” (FERREIRA, 2009, p. 385), além de demonstrar a necessidade de cada indivíduo ter seu espaço no mundo e expandir a imaginação e nos colocar em contato com um ambiente familiar, dado que todos somos seres eminentemente narrativos.

Sabemos, após leituras realizadas para esta tese, que o antagonismo ou a anuência sobre o horizonte de expectativas é firmado por meio de um pacto entre obra e leitor. Essa relação provoca transformações no interlocutor, na medida em que ocorre aceitação, rejeição ou indiferença frente ao assunto abordado pelo autor.

A carga emancipatória desses contos também reside no fato de apresentarem simbolicamente a identidade e os anseios por visibilidade e representatividade do povo afrodescendente, sendo que esta parcela da população é maioria no Brasil. Segundo dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), na última Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad Contínua) do quarto trimestre de 2016, a população brasileira foi estimada em 206,1 milhões de pessoas. Dessas, 47,2% (97,3 milhões) se declararam de cor parda; 8,2% (16,8 milhões) de cor preta, totalizando 55,4% de população negra no país, contra 43,8% (90,2 milhões) de cor branca. O gráfico abaixo ilustra a evolução da distribuição da população total por cor ou raça, no 4º trimestre de 2012 a 2016, segundo amostragem do IBGE.

Figura 23 – Indicadores IBGE – Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad Contínua)

Gráfico 32 - Distribuição da população total segundo a cor ou raça - Brasil - 4º trimestre - 2012-2016



Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Trabalho e Rendimento, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua.

Fonte: Disponível em:

ftp://ftp.ibge.gov.br/Trabalho_e_Rendimento/Pesquisa_Nacional_por_Amostra_de_Domicilios_continua/Trimestral/Caracteristicas_da_forca_de_trabalho_por_cor_ou_raca/Algumas_caracteristicas_da_forca_de_trabalho_por_cor_ou_raca_2016_04_trimestre.pdf. Acesso em: 1º ago. 2018.

Se assim podemos afirmar, o mérito da escritora consiste não apenas em suscitar a sobrevivência de suas obras no mercado editorial ou almejar lucro em cadeia por conta de uma alta vendagem de livros. Talvez o mérito maior resida na aceitação de suas coletâneas pelo público comum, haja vista que Yemonjá não visa a um leitor específico. Suas obras existem, em primazia, para levar adiante as raízes afromatriciais, além de promover mais visibilidade para a população negra.

Compreendemos que o lugar da escrita e da arte literária como um todo não é dado às mulheres como algo natural. Aquelas que conseguem se sobressair o fazem à custa de muito trabalho e tempo, muitas vezes sendo reconhecidas apenas após a morte, como é o conhecido caso de Carolina Maria de Jesus, que teve sua escrita reconhecida *in memoriam*. É por essa razão que, no caso de Yemonjá, iniciou-se ainda em vida todo um aparato acadêmico de pesquisa. Os estudos sobre as publicações da autora tiveram início nos anos 2000, após a publicação de *Caroço de dendê*, como já citamos ao longo desta tese no que tange à fortuna crítica da autora.

Em termos simbólicos e de representação, a autora está o tempo todo promovendo a desconstrução de gênero, quebrando estigmas raciais e paradigmas

sociais. Sua escrita luta contra as barreiras instauradas entre o sistema hegemônico e a cultura das bordas, à mercê de um cânone eminentemente branco e masculino.

No que tange ao relacionamento entre autor, público e obra, entendemos que várias sensações podem ser despertados no leitor que entrar em contato com as narrativas de Yemonjá: medo, riso, indiferença, espanto ou acalanto, a depender da distância que o leitor está da obra ou mesmo do envolvimento particular que o interlocutor apresente pela afropoética.

Talvez o que nos chame mais a atenção neste estudo é o fato de as publicações de títulos afrodescendentes ainda terem pouco espaço frente ao mercado livreiro e, numa razão de causa ou consequência, inexistirem pesquisas específicas que mensurem a demanda, a produção e a venda de obras dessa vertente, como vimos no decorrer desta pesquisa.

Apesar do visível espaço que a literatura negra tem conquistado nos estudos acadêmicos, há ainda profundas lacunas que, muitas vezes, são varridos para debaixo do tapete, no âmbito do sistema literário brasileiro e das pesquisas acadêmicas. Percebemos que os autores negros, especialmente aqueles que retratam a cultura oral e popular, estão inseridos em uma sociedade que valida seus parâmetros estéticos por meio da supressão étnica, sendo que a identidade brasileira é construída e reafirmada com base em padrões e valores da cultura branca. Portanto, mais do que nunca, faz-se imperioso mudar os mecanismos do sistema literário, mostrar a outras faces da moeda, das múltiplas culturas que englobam a identidade nacional, construída com o auxílio do negro, do indígena, das culturas populares em geral.

A linguagem oral proposta na contação de histórias de Yemonjá – que aqui representa um universo de autores e autoras afrodescendentes –, quando transformada em livro pelos processos editoriais, legitima a identidade afro-brasileira. Nos contos da autora, as esferas racional e afetiva são concebidas a partir da subjetividade autoral, como elementos complementares no que diz respeito à apreensão de sentido. O livro, como acessório, pode ainda se tornar mais um elemento performático na construção dos significados. Entretanto, há quem defenda veementemente o contrário, como enfatiza Ecléa Bosi (1986, p. 42):

A prática da escrita impressa teria isolado um sentido, a visão, numa só direção (linear) e teria atrofiado os demais sentidos, especialmente a audição. O ouvido, órgão receptor por excelência

nas sociedades arcaicas e primitivas, ter-se-ia embotado pela mecânica tipográfica dos últimos quinhentos anos da história ocidental. [...]. A escritura teria (e tem) agido como um fator isolante, arrancando o homem da sua comunidade verbo-oral, destribalizando-o, portanto.

É fato que na década de 1980, quando Ecléa Bosi escreveu essa passagem, o Brasil ainda não tinha dimensão da revolução tecnológica e editorial que estava por vir. Entretanto, é de se considerar que visões muito radicais são polarizantes e desconsideram o entremeio do processo de produção e circulação dos textos orais. Não podemos reter esse processo de tecnologização, mas precisamos, contudo, defender a manutenção dos costumes e da tradição oral que a escrita impressa teria isolado do homem com bases culturais verbais.

Chegamos, então, a uma encruzilhada, onde a melhor saída – longe dos conformismos da vida – talvez seja aceitar o que está posto: temos sociedades tradicionais, adeptas ao mecanismo de contação de histórias como arte e sobrevivência, mas que coexistem com as culturas tecnológica e de impressão. No âmbito das pesquisas em poéticas orais afro-brasileiras, os pesquisadores se dedicam a fazer com que ambas as culturas sejam consideradas, preservar a tradição oral em meio à cultura da selva de pedras e, para isso, respeitar a fusão entre as culturas oral e escrita.

Os diálogos e as tensões entre narrativas orais e mercado editorial recolocam os lugares de pertencimento e questionam os não lugares sentenciados pelo cânone, assim como trazem ao centro do debate populações situadas nas periferias existenciais. O ato de publicar livros desse segmento regurgita silenciamentos até então determinados pela sociedade e pelo sistema literário e coloca o interlocutor em contato com culturas muitas vezes subjugadas.

Nesse sentido, a impressão de contos orais projeta a voz poética a condição de objeto literário de fronteira. Localizada entre tradição, arte e produto de consumo, o conhecimento e a estética das poéticas orais são, por natureza, dicotômicos. Um produto literário da ordem dos contos de Yemonjá apresenta-se sempre em dualidade, seja de gênero (oral x escrito), seja em sua materialidade (voz x livro) ou mesmo na representatividade dos espaços sociais que os contos legitimam (grupos tradicionais x grupos letrados). Dessa maneira é que os contos orais em meio escrito precisam ser entendidos como fenômeno literário da contemporaneidade.

Ao longe, porém, a cultura erudita acena para um passado literário embalsamado pela crítica ou por aqueles que insistem no clássico como única representação estética e humana. Aqui, a cultura popular que nos interessa, fluida e embalada pelo frescor de vozes plurais, não pode ser endereçada ao avesso dos interesses do povo, de onde nasce e faz circular os costumes mais antigos. As formas que cabiam até aqui já não suportam mais categorizações ultrapassadas. É preciso enxergar na cultura oral a tradição que se renova, seja pela voz, seja pelos novos meios de divulgação. A presença da oralidade na cultura e na arte popular tem valor incontestado, por isso esta pesquisa não objetivou detratar as manifestações poético-orais ou mesmo o mercado editorial, mas expor os dois lados da moeda.

Forças conjugadas são, portanto, voz e escrita. Combinadas entre si por manipulações humanas, a palavra se tornou mecanicamente complemento da letra. No entanto, a voz pode adquirir novos sentidos face às novas tecnologias e ser reconhecida como matéria-prima, elemento principal na recuperação da cultura oral e popular, e assim deixaria de ser coadjuvante para atuar como fonte principal nas produções literárias sobre a tradição oral afro-brasileira.

Para o futuro, não nos cabe previsões apoteóticas, não obstante todos os traços elencados até aqui levam a crer que a literatura negra – torcemos para que as poéticas orais e populares afro-brasileiras, também –, assumam com maior representatividade as paradas de sucesso nos estudos literários. Que pesquisas desta natureza sirvam como escopo para muitas outras e que, mais do que se digladiarem em lados opostos, mercado editorial e tradição oral se juntem em prol da manutenção e da preservação dos costumes dos negros brasileiros.

É possível que tratemos hoje de uma literatura periférica e à margem do cânone, mas que incita à revisão do sistema literário vigente. Falamos de um fazer literário inovador, que estimule outras reflexões. Além disso, esta tese se pauta na pesquisa que estimula a formação de um catálogo de novos escritores, com propostas literárias inovadoras, prontas a tirar o leitor de sua zona de conforto. Sabemos que esse sistema literário afro-brasileiro ocorre em paralelo ao institucional, pois retrata realidades que foram deixadas à margem ao longo da nossa história. Para tanto, as obras dessa vertente carecem de pesquisas e de abertura do mercado para circularem, serem lidas, apreciadas e reconhecidas.

REFERÊNCIAS

Livros citados

ADOLFO, Sérgio Paulo. As nações do candomblé. In: ANDREI, Helena Maria; FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (Org.). **Caderno Uniafro 2: cultura afro-brasileira: construindo novas histórias**. Londrina: Eduel, 2007. p. 88-101. v. 2.

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.

AULETE, Caldas. **Novíssimo Aulete**: dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Paulo Geiger (Org.). Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BÂ, Amadou Hampâté. 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.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARTHES, Roland. **O grão da voz**. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BENJAMIN, 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.

BERND, Zilá. **Negritude e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

_____. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BÍBLIA SAGRADA. **Caso do blasfemo e legislação criminal**. Velho Testamento. São Paulo: Ave Maria, 2016.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila; Eliana Reis; Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

BONFIM, Vânia Maria da Silva. A identidade contraditória da mulher negra brasileira: bases históricas. In: Elisa Larkin (Org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 219-249.

BORELLI, Silvia Helena Simões. **Ação, suspense, emoção**: literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: Educ/Estação Liberdade, 1996.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**: leituras de operárias. Petrópolis: Vozes, 1986.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006.

_____. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CARNEIRO, Antonio Joaquim de Souza. **Os mitos africanos no Brasil**: ciência do folclore. São Paulo/Rio de Janeiro/Recife: Companhia Editora Nacional, 1937. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/obras/os-mitos-africanos-no-brasil-ciencia-do-folclore/pagina/4/texto>>. Acesso em: 3 abr. 2016.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia. 1984.

_____. **Made in África**. 4. ed. São Paulo: Global, 2002.

_____. **Contos tradicionais do Brasil para jovens**. São Paulo: Global, 2006.

_____. **Lendas brasileiras**. 11. ed. São Paulo: Gaia, 2010a.

_____. **Vaqueiros e cantadores para jovens**. São Paulo: Gaia, 2010b.

_____. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

_____. **Contos tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global, 2014. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/330777510/Contos-Tradicionais-Do-Brasil-Luis-Da-Camara-Cascudo>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

CAVIGNAC, Julie. Além da escrita: processos narrativos, cordel, transmissão oral no Nordeste. In: **Contaçon de Histórias**: tradição, poéticas e interfaces. Fabio Henrique Nunes Medeiros; Taíza Mara Rauen Moraes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015, p. 82-95.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Unesp, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

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

DEBUS, Eliane. **A temática da cultura africana e afro-brasileira na literatura para crianças e jovens**: lendo Joel Rufino dos Santos, Rogério Andrade Barbosa, Júlio Emílio Brás, Georgina Martins. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2017.

DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2011. v. 1.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 1986.

EVARISTO, Conceição. Mãe Beata de Yemonjá. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 31-41. v. 2.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. Cultura e Poesia Oral: vozes da Hélade e das bordas. In: Nem fruta, nem flor. Regina Helena Machado Aquino Corrêa (Org.). Londrina: Edições Humanidades, 2006, p. 49-71.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. 2. ed. São Paulo: Global, 2007.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **Repensando o sincretismo**: estudo sobre a Casa das Minas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; São Luís: Fapema, 1995.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. rev. São Paulo: Global, 2003.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.

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: UFJF, 2009. p. 55-56.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

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

HALLEWELL, Laurance. **O Livro no Brasil**: sua história. São Paulo: Edusp, 2005.

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. **A África na sala de aula**: visita à história contemporânea. 2. ed. São Paulo: Selo Negro, 2008.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

_____. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2.

_____. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83 – 132.

_____. 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. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

_____. 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, 2002. p. 67-84.

JOLLES, André. **As formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

KNAPP, Wolfgang. **O que é editora**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983 (Coleção Primeiros Passos).

LEITE, Eudes Fernando; FERNANDES, Frederico (Org.). **Oralidade e literatura**: outras veredas da voz. 3. ed. Londrina: Eduel, 2007.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Análise da conversação**. São Paulo: Ática, 1986.

_____. Marcadores conversacionais no português brasileiro: formas, posições e funções. In: CASTILHO, Ataliba Teixeira de (Org.). **Português culto falado no Brasil**. Campinas: Unicamp, 1989. p. 281-321.

MARQUES, Francisco Cláudio Alves. **Um pau com formigas ou o mundo às avessas**: a sátira na poesia popular de Leandro Gomes de Barros. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronaldo Polito; Sérgio Alcides. 7. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

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

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê, 2015.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo: neurose. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. v. 1.

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

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

_____. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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, 2007.

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

_____. **Contos e lendas afro-brasileiros**: a criação do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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.

RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra. **Imagem também se lê**. São Paulo: Edições Rosari, 2009.

RAMANUSH, Nicolas. **Diálogo umbandista**. São Paulo: STS, 2002. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?printsec=frontcover&id=H4_eTa5o8EoC#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 5 fev. 2018.

RAMA, Angel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Barcelona: Siglo Veintiuno Editores, 2004.

RAMOS, Eurico. **Revendo o candomblé**: respostas às mais frequentes perguntas sobre religião. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.

REIMÃO, Sandra. **Mercado editorial brasileiro**: 1960-1990. São Paulo: Com-Arte/Fapesp, 1996.

ROMERO, Silvio. **Contos populares do Brasil**. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1885. Disponível em: <<https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6852>>. Acesso em: 5 jun. 2018.

SCHIFFRIN, André. **O negócio dos livros**: como as grandes corporações decidem o que você lê. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

SILVEIRA, Ênio et al. **Editando o editor** – Ênio Silveira. São Paulo: Edusp, 1992. v. 3.

SILVÉRIO, Valter Roberto. **Síntese da coleção História Geral da África**: Pré-História ao século XVI. Brasília: Unesco/MEC/UFSCar, 2013.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**. Petrópolis: Vozes, 1988.

SOUTO MAIOR, Mário. **Território da danação**: o diabo na cultura popular do Nordeste. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1975.

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.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

YEMONJÁ, Mãe Beata de. **Histórias que a 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.

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

_____. **Tradição e esquecimento**. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Sueli Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Sueli Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. **Escritura e nomadismo**. Trad. Sonia Queiroz; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Ateliê, 2005.

Livros e Sites Consultados

ALVES, Castro. **Navio negreiro**: tragédia no mar. São Paulo: Global, 2008.

ALVES, Míriam. Cadernos Negros I: o postulado de uma trajetória. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Katia da Costa (Org.). **Gênero e representação**: teoria, história e crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 67-73.

ANDREAZZA, Carlos. O papel do editor: além dos livros, pensar o mercado editorial. [Entrevista concedida a] Da Redação. **Administradores.com**. Disponível em:

<<http://www.administradores.com.br/noticias/negocios/o-papel-do-editor-alem-dos-livros-pensar-o-mercado-editorial/90496/>>. Acesso em: 1º dez. 2015.

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 afro-brasileira: construindo novas histórias**. Londrina: Eduel, 2007, p. 70-87. v. 2.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, v. 31, n. 57, p. 9-43, set. 1998.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia: rito nagô**. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha; DUARTE, Eduardo de Assis. Conceição Evaristo. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 207-226. v. 2.

CARVALHO, Kelly Alessandra; GALEMBECK, Paulo de Tarso. Os marcadores conversacionais na fala culta de São Paulo. **Intercâmbio**, São Paulo, v. 6, 1997. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/intercambio/article/view/4100/2746>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144>>. Acesso em: 14 out. 2015.

CENDRARS, Blaise. **Pequenos contos negros também para crianças brancas**. Trad. Ana Maria Lisboa de Mello. São Paulo: L&PM, 1996.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 1999.

DEBUS, Eliane Santana Dias. **O mercado editorial brasileiro e a literatura de temática africana e afro-brasileira: análise comparativa dos catálogos de 2005 e 2008**. Disponível em: <http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem15/COLE_98.pdf>. Acesso em: 7 out. 2017.

DUARTE, Eduardo de Assis. Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Katia da Costa (Org.). **Gênero e representação: teoria, história e crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 13-31.

_____. Notas sobre a literatura brasileira ou afrodescendente. In: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Poéticas da diversidade**. Belo Horizonte: UFMG/FALE/Pós Literatura, 2002. p. 47-71.

_____. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. **Literafro**. Disponível em: <https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3053/Literatura_Afro-brasileira_EDUARDO.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2017.

EPSTEIN, Jason. **O negócio do livro**: passado, presente e futuro do mercado editorial. Rio de Janeiro: Record, 2002.

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

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009. Disponível em: <<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=16&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwio6YGtPnbAhWCh5AKHarBB4AQFgh3MA8&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F6160270.pdf&usg=AOvVaw2G33ZJxHVKa6hBLjOL21e1>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

FAILLA, Zoara (Org.). **Retratos da leitura no Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Instituto Pró-Livro, 2012. v. 3.

_____. (Org.). **Retratos da leitura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sextante, 2016. v. 4.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática/Francisco Alves, 1960.

LAJOLO, Marisa. Carolina Maria de Jesus. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Literatura e afrodescendência**. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 439-457. v. 1.

LÉPINE, Claude. **Os estereótipos da personalidade no candomblé nagô**. Marília: Unesp, 1980.

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

MALISKA, Maurício Eugênio. Saussure e a voz. In: **ReVEL**, ed. esp., n. 2, p. 1-11, 2008. Disponível em: <http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_esp_2_saussure_e_a_voz.pdf>. Acesso em: 27 Ago. 2015.

MARQUES, Francisco Cláudio Alves; SILVA, Esequiel Gomes da. A demonização de negros e novas-seitas no repente e na literatura de folhetos. In: RODRIGUES, André Figueiredo; AGUIAR, José Otávio (Org.). **História, religiões e religiosidade**: da antiguidade aos recortes contemporâneos, novas abordagens e debates sobre religiões. São Paulo: Humanitas, 2016. p. 311-330.

MESSIAS, Adriano. **Histórias mal-assombradas do tempo da escravidão**. São Paulo: Biruta, 2005 (Série Contos para Não Dormir).

MEYHI, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral**: como fazer, como pensar. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

_____; RIBEIRO, Suzana L. Salgado. **Guia prático de história oral para empresas, universidades, comunidades, famílias**. São Paulo: Contexto, 2011.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. In: _____. (Org.). **Sankofa**: matrizes africanas da cultura brasileira. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2009.

PASSOS, Elizete. A razão patriarcal e a heteronomia da subjetividade feminina. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis, BEZERRA, Katia da Costa (Org.). **Gênero e representação**: teoria, história e crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 60-66.

PINGUILLY, Yves. **Contos e lendas da África**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PINHEIRO, Giovanna Soalheiro Pinheiro. As heranças africanas na narrativa de Mãe Beata de Yemonjá: mitologia, autoria, oralidade. **Literafro**. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/autoras/MaeBeataCritica02Giovanna.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995. Tomo II.

RODRIGUES, Felipe Fanuel Xavier. Literatura e sabedoria ancestral na obra de Mãe Beata de Yemonjá. **Literafro**. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/autoras/MaeBeataCritica01Felipe.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

SANTOS, Luiz Carlos dos; GALAS, Maria; TAVARES, Ulisses (Org.). **Antologia da poesia negra brasileira**: o negro em versos. São Paulo: Moderna, 2005.

SEBASTIÃO, Walter. Editoras especializadas em cultura africana e afrobrasileira ampliam mercado com ficção e estudos acadêmicos. **UAI**, 19 maio 2014. Disponível em:

<<https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2014/05/19/noticia-e-mais,154815/editoras-especializadas-em-cultura-africana-e-afrobrasileira-ampliam-me.shtml>>. Acesso em: 4 abr. 2017.

SILVA, Pedro Henrique Souza da. Entre a mensagem e a comunicação: a “oralitura” de Mãe Beata de Yemonjá. **Literafro**. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/autoras/MaeBeataCritica04Pedro.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

_____. *Èsù Èmi*: representações do orixá na literatura afro-brasileira. **Literafro**. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/autoras/MaeBeataCritica03Pedro.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

SOUZA, Josiley Francisco de. **Do canto da voz ao batuque da letra**: a presença africana em narrativas orais inscritas no Brasil. 2012. 201 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP->

8R9H42/do_canto_da_voz_ao_batuque_da_letra___vers_o_final.pdf?sequence=1>. Acesso: 20 abr. 2016.

SOLANO Trindade. 2015. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/pernambuco/solano_trindade.html>. Acesso em: 1º abr. 2016.

TORRES, Bolívar. Nova no mercado, Malê promove escritores afro-brasileiros. **O Globo**, 19 nov. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/nova-no-mercado-male-promove-escritores-afro-brasileiros-20492363>>. Acesso em: 4 abr. 2017.

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.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

Monografias, dissertações e teses

ALVES, Juliana Franco. **Voz, poesia e cultura**: hibridação nas narrativas orais de *Caroço de dendê*, de Mãe Beata de Yemonjá. 2010. 50 f. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

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

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **A voz em performance**: uma abordagem sincrônica de narrativas e versos da cultura oral pantaneira. 2006. 384 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2006.

FERREIRA, Amanda Crispim. **Escrevivências, as lembranças afrofemininas como um lugar da memória afro-brasileira**: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães. 2013. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. **Construindo histórias de leitura**: a leitura dialógica enquanto elemento de articulação no interior de uma biblioteca vivida. 2009. 456 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/94050>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

SILVA, Gloria Cecília de Souza. **Os “fios de contos” de mãe Beata de Yemonjá**: mitologia afro-brasileira e educação. 2008. 137 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.proped.pro.br/teses/teses_pdf/2006_1-190-ME.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2018.

LEANDRO, Marcos Eduardo da Silva. **30 anos do Ilé Omiojuaró: arte, educação e ativismo nas redes de Mãe Beata de Iyemonjá**. Rio de Janeiro, 2015. 109 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_95eba93e3402141130967bba6f03767c>. Acesso em: 15 jun. 2018.

Artigos acadêmicos digitais

ALCOFORADO, Doralice Xavier. O conto popular. **Sitientibus**, Feira de Santana, v. 3, n. 5, p. 87-99, jan./jun. 1986. Disponível em: <http://www2.uefs.br/sitientibus/pdf/5/conto_popular.pdf>. Acesso em: 10 maio 2018.

CAPUTO, Stela Guedes; PASSOS, Mailsa. Cultura e conhecimento em terreiros de candomblé: lendo e conversando com Mãe Beata de Yemonjá. **Currículo sem Fronteiras**, v. 7, n. 2, p.93-111, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.curriculosemfronteiras.org/vol7iss2articles/caputo-passos.pdf>>. Acesso em: 1 ago. 2018.

GARCIA, Flávio. Discursos contra-hegemônicos em *A varanda do Frangipani*, de Mia Couto: apropriações de estratégias de construção narrativa em favor do real animismo africano. **Miscelânea**, Assis, v. 19, p. 149-174, jan./jun. 2016. Disponível em: <<http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/v-19-art-9--flavio-garcia.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidimensionalidade cultural: antropofagia e tropicalismo. **Tempo Social**, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 125-154, out. 1997. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v9n2/v09n2a07.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

PARADISO, Silvio Ruiz. Carvão de Dendê (1997), de Beata de Yemonjá - a memória e identidade negra através das divindades iorubás. **Estação Literária**, Londrina, v. 8, p. 25-33, 2011. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25622>>. Acesso em: 8 jun. 2018.

_____. Religiosidade na literatura africana: a estética do realismo animista. **Estação Literária**, Londrina, v. 13, p. 268-281, jan. 2015. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL13-Art18.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

PELLEN, Jean-Noël. Memória da literatura oral a dinâmica discursiva da literatura oral: reflexões sobre a noção de etnotexto. Trad. Maria T. Sampaio. **Projeto História**, São Paulo, v. 22, p. 49-77, jun. 2001. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/10730/7962>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

PIRES, Vera Lúcia; TAMANINI-ADAMES, Fátima Andréia. Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 66-76, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49272/53354>>. Acesso em: 27 ago. 2015.

ROMANO, Valter Pereira. Os marcadores conversacionais na fala dos informantes do Projeto Atlas Linguístico do Brasil: uma abordagem sociolinguística. *Identidade Científica*, v. 4, p. 3-21, 2013. Disponível em: <<http://revistas.unoeste.br/revistas/ojs/index.php/ic/article/viewFile/857/1008>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

ZUMTHOR, Paul. A escrita e a voz (de uma literatura popular brasileira). **Plural Pluriel Revue des Cultures de Langue Portugaise**, Paris, n. 12, 2015. Trad. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos. Disponível em: <http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=478:numero-12-textes-et-documents&catid=36:contes-croniques-poesie&Itemid=57>. Acesso em: 7 nov. 2017.

Entrevistas e Áudios Citados:

DUARTE, Eduardo de Assis. Herança Maldita. [Entrevista concedida a] Tony Oliveira. **Carta Capital**, 9 mar. 2012. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/educacao/heranca-maldita>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

Mary Maia. A menina que tentou bater na mãe e virou pedra. In: **Portal de Poéticas Orais**. Disponível em: <<http://www.portaldepoeticasorais.inf.br/site/?pg=home>>. Acesso em: 08 ago. 2016.

Sites de pesquisa

Câmara Brasileira do Livro (CBL). Disponível em: <<http://cbl.org.br/>>. Acesso em: 5 maio 2015.

Editora Brasiliense. Disponível em: <<http://www.editorabrasiliense.com.br/institucional.php>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

Editora Melhoramentos. Disponível em: <<http://editoramelhoramentos.com.br/v2/a-editora/historico/>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

Editora Terceira Margem. Disponível em: <<http://terceiramargem.wix.com/d1>>. Acesso em: 27 jul. 2017.

FTD Educação. Disponível em: <<https://ftd.com.br/a-ftd/a-historia/>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE). Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE). Disponível em: <<http://www.fnde.gov.br/programas/programas-do-livro/legislacao/item/399-apresenta%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 5 maio 2018.

Grupo Companhia das Letras. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/sobre.php>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

Grupo Santillana. Disponível em: <<https://www.gruposantillana.com.br/>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

Ilê Omi Oju Arô. Casa de Candomblé Ile Omiojuaro, de Mãe Beata de Iemonjá, Nova Iguaçu, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.ileomiojuaro.com.br>>. Acesso em: 4 ago. 2017.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 1 ago. 2018.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

L&PM Editores. Disponível em: <<https://www.lpm.com.br/site/default.asp>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

Martins Fontes Editora. Disponível em: <<https://www.wmfeditora.com.br/mfp/site2010/quemsomos.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

Ministério da Educação (MEC). Programa Nacional do Livro Didático (PNLD). Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/component/content/article?id=12391:pnld>>. Acesso em: 4 maio 2018.

Museu Afrodigital do Maranhão. Disponível em: <<http://www.museuafro.ufma.br/site/>>. Acesso em: 12 Jul. 2016.

Portal de Poéticas Orais. Disponível em:
<<http://www.portaldepoeticasorais.inf.br/site/?pg=home>>. Acesso em 12 fev. 2015.

Pallas Editora. Disponível em: <<http://www.pallaseditora.com.br/>>. Acesso em: 27 jul. 2017.

Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL). Disponível em:
<<http://www.snel.org.br/>>. Acesso em 20 Jun. 2016.

Dicionários

BORBA, Francisco S. **Dicionário Unesp do Português Contemporâneo.** Curitiba: Piá, 2011.

ANEXOS

ANEXO A

Mãe Beata de Yemonjá autografando sua obra máxima, *Caroço de dendê*



Mãe Beata de Yemonjá autografando *Caroço de Dendê* na comemoração de 30 anos do Ilê Omi Oju Aro, no bairro de Miguel Couto, em Nova Iguaçu (RJ). Disponível em: http://www.ileomiojuaro.com.br/11196322_968456093189313_5768452528039330285_n/. Acesso em: 4 ago. 2017.