

---

**POR UMA ESTÉTICA DA VOZ: O BELO E  
O POÉTICO EM *HISTÓRIAS QUE A MINHA  
AVÓ CONTAVA, DE MÃE BEATA DE YEMONJÁ***

For an Aesthetic of the Voice: The Beautiful and  
the Poetic in *Histórias Que a Minha  
Avó Contava*, by Mãe Beata de Yemonjá

Juliana Franco Alves-Garbim<sup>1</sup>

**RESUMO:** : O presente trabalho tem como propósito apontar alguns caminhos acerca da noção de belo e poético em obras escritas, mas que são originárias da tradição oral. As discussões giram em torno da dualidade e das tensões entre o espaço oral e o escrito. Buscamos perceber a poética e a beleza das manifestações populares tradicionais em curso na contemporaneidade. Procuramos entender a relação entre a poética oral em meio letrado e os aspectos estéticos que se coadunam à produção literária. Como aparato teórico, contamos com o respaldo de Paul Zumthor, Walter Benjamin, Roland Barthes dentre outros pensadores.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tradição Oral; Belo; Poético; Cultura Afro-brasileira.

**ABSTRACT:** The present work has as the goal to point to some of the ways around the notion of beauty and poetics in written pieces originated from the oral tradition. The discussions are centered on the duality and tension between the oral and written space. We look to perceive the poetics and the beauty in the traditional popular manifestations ongoing contemporarily. We try to understand the connection between the oral poetics in the lettered environment and the aesthetic aspects that are consistent with the literary production. As theoretical apparatus, we rely on the support of Paul Zumthor, Walter Benjamin, Roland Barthes among other thinkers.

**KEYWORDS:** Oral tradition; beauty; poetic; Afro-Brazilian culture.

#### AS FACES DA ORALIDADE AFRO-BRASILEIRA

De início, é importante pontuarmos a complexa relação entre oralidade e escrita que permeia os estudos sobre poéticas orais. Inserida no contexto literário, a celeuma tem ganhado novos debates nos últimos anos, com o intuito de ratificar o potencial estético que a cultura oral possui, ainda que considerada uma prática menor pelo senso comum. A título de definição,

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras de Assis/UNESP. Bolsista CAPES.

entendemos como cultura todo o conjunto de comportamentos, representações e discursos em comum, manifestados por determinado grupo, dentro de um período. É por meio da cultura que a identidade dos povos desponta no limiar dos tempos.

Auxiliada pelos Estudos Culturais, a oralidade vem ganhando seu espaço nos debates acadêmicos em busca de uma estética da voz capaz de demonstrar a beleza contida na memória e no conhecimento de povos cujas tradições são preservadas por meio da palavra. A prática de contação de histórias remete a um ato orgânico, intrínseco ao ser, extremamente fluído e moldável conforme o conhecimento e a necessidade de cada grupo. Incide aí a dimensão sensível embutida no ato de contar histórias, em direção a um público que se quer comunicar.

A sensibilidade entre o simbólico e o imaginário das tradições orais recai sobre uma manifestação poética coletiva e cúmplice à essência de determinada comunidade. A presença de um contador de histórias, seu corpo e suas palavras, além do espaço que ocupa, remete à simbologia sagrada da palavra para a comunidade oral. Esta mediação entre o universo alegórico da tradição, o conhecimento e a percepção de um público que ouve atentamente às histórias evidenciam a condição artística da voz.

O oralista pronuncia as palavras assim como um artesão modela um objeto. A palavra emanada da voz é fruto da memória e reverbera a tradição da comunidade que se quer representar. Reside, pois, nesta palavra, o cunho poético da criação oral, como o barro na mão do oleiro representa uma energia orgânica e maleável que regula e reflete a identidade de um povo. Esta simbiose poética entre narrador e fato narrado é corroborada por Walter Benjamin:

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

A característica artesanal da contação de histórias, comparada ao ato de moldagem do barro traz à tona a sensação de rusticidade e primitividade atribuída às tradições orais e populares. O contraste com a cultura escrita deposita na cultura oral uma associação ao bárbaro e selvagem, de forma que os sujeitos adeptos à contação de histórias como

prática de construção identitária são considerados, muitas vezes, como inculto ou incivilizado.

Conforme o pensamento do medievalista Paul Zumthor (1997), seguindo a noção de arte anônima, simples e autêntica, a poesia oral refere-se a um conjunto de costumes do povo, à tradição popular, talvez o que explique o fato de ser considerada inferior pela cultura clássica, por sua vez vinculada à escrita, sinônimo de erudição. Nessa esteira, entendemos que a voz, bem como a capacidade poética que dela emana, é elemento indispensável na constituição do ser. É nela que se realiza a linguagem, função cognitiva e essencial do indivíduo. Assim, a palavra seria, para o homem, a materialidade da linguagem vocalizada.

A voz se *diz* enquanto diz; em si ela é pura exigência. Seu uso oferece um prazer, alegria e emanção que, sem cessar, a voz aspira a reatualizar no fluxo linguístico que ela manifesta e que, por sua vez, a parasita. As emoções mais intensas suscitam o som da voz [...] (ZUMTHOR, 1997, p. 16).

Em face desta manifestação poética, o liame entre cultura oral e escrita concentra algumas contradições sobre a arte original realizada com a voz, e o livro, produto de consumo. Dessa forma, quando pensamos na contação de histórias como forma de expressão, notamos a importância do conteúdo original produzido durante a manifestação da voz e que possa ser transferido para o espaço escrito.

Se, para Zumthor, a voz é presença, no caso das narrativas orais em meio escrito, o leitor que desejar “auscultar” a voz do oralista nas entrelinhas do discurso escrito, deverá estar atento para perceber os “índices de oralidade”, ou seja, “tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação*” (ZUMTHOR, 1993, p. 35).

Pensemos se, neste caso, a tradição oral afro-brasileira terá efetivamente cumprido seu papel. A comunicação do quê? Por quê? E para quem? Será finalizada a contento quando da mudança de meio oral para escrito? Estas considerações podem provocar amplos debates acadêmicos, entretanto, se consideramos a provocação como uma forma de pensarmos a cultura oral em suas variadas possibilidades, entenderemos a manifestação da voz como algo para além do meio em que atua. Para além de uma faculdade fisiológica e inata do ser, voz indica contemplação, entretenimento e aprendizado. Por ser autônoma e democrática, pode se aproximar da literatura ou de outras manifestações artísticas e imprimir suas características no espaço em que quiser circular.

Para facilitar o entendimento, podemos conceber a oralidade dentro de seus traços positivos. Culturas orais não necessariamente prescindem de sujeitos analfabetos ou alheios ao universo da escrita, de modo que esta vai muito além de combinações impressas do alfabeto grego. Na totalidade do termo, julgamos que oralidade não significa abstração dos caracteres da escrita e esta, por sua vez, não indica uma mera transposição da oralidade. Na esteira deste pensamento, entendemos que as sociedades, em geral, contam com a participação de homens da oralidade e da escrita, entendendo-se como escrita todas as formas de símbolos e emblemas, megalitos, marcas de propriedade, tatuagens, máscaras africanas, conforme nos define Zumthor (1997).

Vale pontuar que, para as sociedades de tradição africana e afro-brasileira, a voz que representa e identifica pode ser avaliada conforme o timbre, a entonação, altura ou variações, de forma a possuir mesmo um poder curativo ou transformador tanto do narrador quanto do público que o ouve. Nas tradições africanas, a substância fônica propagada pela linguagem figura como líquido seminal, fluido vital para a constituição do ser. Como aponta Jan Vansina (2010, p. 139), “as civilizações africanas, no Saara e ao sul do deserto, eram em grande parte civilizações da palavra falada”. Nestas localidades, a tradição oral e a cultura já eram mantidas pelo poder da palavra ancestral e por mitos fundadores que atravessaram o Atlântico por meio da diáspora negra.

Já no Brasil, a cultura e língua iorubana tornaram-se ícones de representação identitária e fortes aliadas na preservação dos candomblés por meio da religiosidade, como forma de preservação das origens. Assim, quando em contato com a tradição clássica da escrita, toda a força da palavra ancestral afro-brasileira é canalizada para o novo meio em que atua, no caso, o livro. Soma-se em representatividade aos símbolos gráficos da letra e ganha novos contornos de arte poética e literária.

Desse modo, para buscarmos uma estética da voz em meio escrito, precisamos considerar os efeitos que a cultura oral e sua elaboração artística irá imprimir no livro. Importante percebermos a multiplicidade de emoções e sentimentos que a tradição oral pode suscitar no público que a ouve ou a lê. Entendemos assim, que a poética oral, seja em meio falado ou escrito, envolve emoção e percepção, prevê sentimento e imaginação tanto do poeta oral quanto do público. A escrita de narradores orais é bastante consciente do lugar que ocupa na sociedade e da importância das manifestações da voz. Normalmente são marcadas por uma sedução pelo alfabeto e pelo encantamento da palavra poética.

A correlação estabelecida entre o contador de histórias e o escritor chama a atenção para o debate sobre o papel que as poéticas da voz têm desempenhado no contemporâneo. O surgimento nas últimas décadas de obras pautadas na cultura oral e popular desencadeou a necessidade de entendermos a expansão da voz para além do seu registro escrito. Diante disso é necessário considerarmos as situações de produção, circulação e armazenamento dos discursos orais.

Os contos orais, hoje impressos em livro, apontam para além da oralidade primária e original. Em poder de uma oralidade secundária, atenuada pela escritura, a palavra realiza-se por meio de uma oralidade mediatizada pela indústria editorial, de modo que voz e escrita não são termos equivalentes e que possuem, em si, diferenças e oposições. Diferenças estas explicadas em essência pela oposição cultural, pois se para as culturas afrocêntricas a voz humana é a mola propulsora da tradição e geradora de mitos e ritos cosmogônicos, para a cultura erudita escrita, a voz configura-se mais como pano de fundo para a construção narrativa, veículo de ficcionalização do discurso. Assim nos explica Zumthor:

[...] uma oralidade coexistente com a escrita e que, segundo esta coexistência, pode funcionar de dois modos: seja como oralidade mista, quando a influência da escrita aí continua externa, parcial ou retardada (como atualmente nas massas analfabetas do terceiro mundo); seja como oralidade segunda, que se (re) compõe a partir da escrita e no interior de um meio em que esta predomina sobre os valores da voz na prática e no imaginário (ZUMTHOR, 1997, p. 37).

Partindo dessa premissa e pautados na noção de que a voz tradicional muitas vezes pode circular em meio escrito, escolhemos como ponto de partida para este estudo a obra *Histórias que a minha avó contava*, de autoria de Mãe Beata de Yemonjá (2004). A coletânea reúne quarenta e seis histórias pertencentes ao imaginário popular e se mostra tributária da cultura oral afro-brasileira na medida em que, fruto da memória, reconta histórias de vida, ouvidas ou vivenciadas pela autora, iniciada na religiosidade do candomblé. Em algumas histórias é possível perceber a

---

<sup>2</sup> Pseudônimo de Beatriz Moreira Costa. Faz referência ao nome escolhido durante os rituais do candomblé para referir-se a Beatriz enquanto mãe de santo de um terreiro, instalado no bairro de Miguel Couto, Nova Iguaçu, RJ.

presença de signos afro-brasileiros perpetuados entre as gerações via oralidade.

Yemonjá, por sua vez, encarna o arquétipo do tradicional contador de histórias e o que ele representa no âmbito da comunidade narrativa. Tanto sua figura autoral quanto as narrativas que recria evidenciam uma literatura enraizada, que representa um coletivo, voltada para as necessidades básicas de um grupo minorizado, no caso, o povo de santo. Para esta comunidade, a voz autoral prefigura-se como construção da identidade e de pertencimento a uma comunidade narrativa. A narradora representa um coletivo de mulheres negras que transpuseram para a ficção escrita suas experiências sobre negritude, religiosidade negra, cultura e tradição oral negra. Fizeram da verossimilhança o aparato técnico-literário para registrar mitos, lendas e crenças.

A poética das histórias orais afro-brasileiras tem como precedente o baú de memórias ancestrais, patrimônio da coletividade, memórias que modalizavam não apenas uma comunidade oral, mas toda a identidade cultural que estruturou diversas gerações de povos que descenderam dos africanos, em especial os de origem iorubana. No caso dos negros escravizados no Brasil, a palavra significou o elemento chave para a manutenção da cultura afro-matricial, e o ato de contar suas histórias era como reverberar as inquietações, dores e alegrias. Para a tradição afro-brasileira, a voz é o tesouro que ainda resiste face ao genocídio cultural resultante do processo escravagista.

No caso de Mãe Beata de Yemonjá e outros afrodescendentes que têm se lançado na expedição da escrita, contar histórias é como um grito perdido no tempo-espaço, atualmente representado pelo livro, muito comumente atravessado pelas mídias digitais e novas tecnologias. Ao escrever aquilo que é próprio da fala, Yemonjá recupera tradições, retoma valores antes considerados essenciais, porém hoje, amolecidos pela contemporaneidade e pela sociedade de consumo. Em pontas opostas, cultura oral e cultura escrita trazem em seu bojo diferenças de registros sensoriais, materiais e de performance. No intervalo entre elas, subsiste o elo da memória coletiva e individual, a tradição que sai do espaço oral e se cristaliza no livro. O traçado de Zumthor sustenta-se quanto à defesa da coexistência entre as duas formas discursivas, representadas, no âmbito do discurso, pela convivência entre voz e letra:

O registro escrito de narrativas ou poemas até então de pura tradição oral não acaba, necessariamente, com ela. Um desdobramento ocorre: doravante tem-se um texto de referência, apto a gerar uma literatura [...]. Os poetas orais podem sofrer, ao longo do tempo, a influência de certos

procedimentos linguísticos, de certos temas próprios às obras escritas: a intertextualidade varia então de registro a registro. [...] De qualquer maneira, e salvo exceções, a poesia oral hoje se exerce em contato com o universo da escrita. [...] Nesta situação de coexistência, classificaremos preferencialmente os fatos conforme o ponto de impacto da escrita sobre a comunicação poética oral se situe na produção, na conservação, ou na repetição do poema (ZUMTHOR, 1997, p. 39).

De qualquer forma, as histórias orais revividas pela escrita expõem relíquias culturais de crenças, mitos e lendas. A sacralidade exposta pela temática afrocentrada revela uma ligação com o cosmos, de maneira que o tema preponderante nos contos escritos por Yemonjá circulam ao redor do sagrado iorubano e do imaginário popular. As narrativas são baseadas em uma religiosidade totêmica e animista, que se realiza nas forças da natureza e por onde o mito admite função educativa, inserida em uma realidade lúdica.

É importante salientar que o domínio do belo e do poético aponta para além do discurso folclórico, consistindo na retomada imaginária de um solo sagrado, que remete à África mãe, e às reminiscências de povos matriciais, que influenciaram o comportamento humano. Inseridos que estamos no pensamento zumthoriano, pontuamos que as narrativas orais encontram-se à margem do controverso conceito de folclore, pois continuam tendo uma função para a comunidade que as ouve.

No que se refere ao conceito de folclore, a configuração zumthoriana (2005) defende a antonímia entre folclore e poesia oral. Para o medievalista, a comparação entre os termos se explica pelo fato de que nos tempos mais antigos os pesquisadores e críticos se interessavam apenas pela poesia escrita e deixavam aos etnólogos e folcloristas as pesquisas sobre oralidade:

[...] O que entendemos por “folclore” é bastante ambíguo. De um lado, a palavra foi aplicada a toda sorte de empreendimentos de recuperação de regionalismos, e até de animação turística. Isto não nos interessa. Entre alguns estudiosos, a palavra se emprega ainda [...] e só se refere a conjuntos situacionais, a formas sociológicas complexas nas quais podem intervir diversos comportamentos além da voz. A noção de folclore me parece então quase inútil quando queremos falar de poesia oral. [...] 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

juízos que se dizemos, por exemplo, que uma obra se folclorizou, queremos dizer que ela perdeu sua função (ZUMTHOR, 2005, p. 79-80).

A fortuna de tradição oral presente nas narrativas de Yemonjá se revela em seu próprio testemunho como uma poética oral de representação, onde, ao relatar fatos da infância e da vida particular, assume um lugar de fala que retrata a vida da comunidade candomblecista no Brasil. Apresenta como temática recorrente elementos do sagrado e do profano típicos da religiosidade afro-brasileira. Em seus contos, é recorrente o uso de ferramentas discursivas que evocam momentos vividos e de histórias que ouvia no seio de sua família.

Atuando no âmbito da escrita, a tradição oral pode funcionar como matéria para documentos literários impressos. Assim, os textos lidos com os olhos vibram uma voz na escritura que exige ser vivida e compartilhada, ou não, com outros leitores. Enquanto a mensagem oral requer uma audição pública, em meio a um grupo sociocultural específico, a escrita indica uma percepção solitária, mais abstrata e individual, embora se movimente em direção a um público mais universal.

Para os cultores da cultura escrita, sobreposta à cultura oral, a letra se instala como uma veiculadora da verdade racional e erudita, no entanto, a beleza da voz afro-brasileira, por sua vez, consiste na condução do sagrado, na reconstrução do tempo, dos costumes, de uma identidade imaterial. O simbólico deixa de ser marginal e opera no plano das significações. Roland Barthes corrobora este pensamento ao postular que a escrita não passa de uma faculdade inerente ao pensamento e pertencente às técnicas de evolução tecnológica do homem, uma vez que “em todo o lugar onde houver concorrência da fala e do escrito, escrever quer dizer de uma certa maneira: eu penso melhor, com mais firmeza; penso menos por vocês, penso mais pela verdade” (BARTHES, 1995, p. 12).

Entretanto, para Ruth Finnegan (2003, p. 84), a tradição oral vai muito além das fronteiras da voz. É preciso distanciar-se da definição etnocêntrica sobre o dialogismo oral e letrado, puro e simples. Necessita livrar-se da ultrapassada noção contemporânea de que a escrita está automaticamente atrelada ao conceito de modernidade, em detrimento da oralidade, por sua vez, associada ao primitivo. Criação oral implica uma complexa cadeia de comunicação, aliada a elementos corporais e espaciais performatizados durante a criação oral.

Assim, em se tratando das histórias orais escritas por Yemonjá, temos uma oralidade mista, o que pode causar certo estranhamento da ordem de sua natureza, primeiramente oral. A confusão face ao objeto livro pode causar consternação em quem encara o livro como uma deformação das



práticas orais. Todavia, “quando uma obra tem êxito, ela formula então, a questão com ambiguidade e, através disso, torna-se poética” (BARTHES, 1995, p. 17). A dualidade pode causar confusão como também incitar à formação de uma poética da voz, por sua audácia e transgressão, uma vez que a tradição oral contada por narradores-autores se revela dual, mista e complementar.

A competência criativa do oralista preza pela liberdade. Por isso, poder manifestar-se em meios diferentes de comunicação não faz com que perca seu sentido original, mas sim que se transforme, pois a preocupação maior não é apenas “em *fazer* sentido, mas, ao contrário, em *suspendê-lo*; em construir sentidos, mas não em preenchê-los com *exatidão*” (BARTHES, 1995, p. 28).

Embora o termo poesia oral nos remeta automaticamente à cultura popular, não podemos deixar de concebê-la a partir de uma estética da voz em meio escrito, pois incorpora a plasticidade da palavra às possibilidades de ficcionalização da escrita. Essa elasticidade literária que vai além do texto em si e do folclore, apresenta criações discursivas baseadas em experiências enraizadas no cotidiano do grupo. Ao representar os costumes, as narrativas orais podem trazer uma beleza especial (por muitos considerada como exótica) a quem com ela entra em contato e exercer, por meio da mitificação do vivido, sua função poética.

## OS CONTOS

Estabelecidas as questões teóricas mais proeminentes, passemos agora a discorrer sobre os contos criados por Yemonjá; originários da tradição oral, mas publicados em livro. Os critérios metodológicos foram fundamentados na obra *Histórias que a minha avó contava*. A coletânea foi escolhida justamente por representar a conexão entre o contador de histórias e o escritor contemporâneos, muitas vezes cingidos em uma só persona. Simula a ambiguidade entre o universo oral e o escrito, bem como a inusitada fusão entre a figura daquele que conta e daquele que escreve, em um só sujeito que atua na difusão das histórias e do livro.

Sendo assim, o *corpus* de análise versa sobre um excerto de contos da referida coletânea. Importante pontuarmos que, neste caso específico, o conto oral insere-se numa categoria mista, nos limites entre a escrita e a voz. Além de despertar a capacidade imaginativa do leitor, os contos orais em meio escrito ressignificam seu papel antropológico, na medida em que dissipa parte do segredo iniciático da religiosidade iorubana para leitores leigos no assunto.

Em essência, o conto tem a função de promover a experiência da palavra entre narrador, personagens e ouvintes, além de despertar a imaginação daquele que lê ou ouve. No caso do conto oral em meio escrito, esta capacidade pode manter-se em evidência. Paul Zumthor define a importância do conto para as comunidades tradicionais:

[...] Nas sociedades arcaicas, o conto oferece à comunidade um terreno de experimentação em que, pela voz do contador, ela se exerce em todos os confrontos imagináveis. Disto decorre sua função de estabilização social, a qual sobrevive por muito tempo às formas de vida “primitiva” e explica a persistência das tradições narrativas orais, para além das transformações culturais: a sociedade precisa da voz de seus contadores, independentemente das situações concretas que vive (ZUMTHOR, 1997, p. 55-6).

Em razão desta importância, os contos orais mantiveram-se ativos na perpetuação dos costumes e crenças religiosas consideradas basilares para grupos tradicionais. A poesia oral empregada nas manifestações culturais de entidades religiosas afro-brasileiras coloca em xeque a identidade do sujeito social com o sujeito religioso. Na manifestação do sagrado dentro do candomblé brasileiro, a voz sugere verdade e força vital, poder instituído ao iniciado durante o transe ou em festas e ritos religiosos para que faça da voz o sopro mágico que materializa a crença em entidades míticas da natureza.

No que tange à diegese, segundo os estudos de Sônia Queiroz (2004), a narradora configura-se como uma contadora-autora. Em algumas histórias são retomados provérbios da cultura popular em associação com ensinamentos da crença de fundo iorubano, que dão o toque oral afro-brasileiro à semântica textual.

Como forma de ilustrar estas prerrogativas, escolhemos o conto “O vendedor de Orobô”,<sup>3</sup> presente na coletânea *Histórias que a minha avó contava*:

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:

---

<sup>3</sup> Orobô é uma espécie de fruto ou semente, parecido com uma noz de cola (AULETTE, 2011, p. 1004).

— Filha, você foi enganada, mas deixe esse malandro, Xangô vai cobrar a ele.

Passados alguns dias, ela foi à feira e como que 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).

Neste conto, fica evidente a importância que a matriz oral afrocentrada possui nas narrativas afro-brasileiras da atualidade. A história narra a saga de um feirante que adoeceu após ludibriar uma cliente que queria comprar seis orobôs, também conhecido como obi. O enganador, por conta de sua avareza, tentou vender à mulher apenas três sementes de orobôs e três sementes falsas. Ocorre que na tradição oral afro-brasileira de vertente candomblecista, o orobô, fruto originário da costa ocidental da África, assume uma condição simbólica e sagrada, por isso é muito utilizado nos rituais do candomblé brasileiro oferecidos a Xangô,<sup>4</sup> orixá que representa a justiça, a força e o poder.

Segundo a narrativa, ao perceber que havia sido enganada pelo vendedor, a senhora foi orientada por sua mãe de santo a aguardar pela cobrança de Xangô, o justiceiro. Passado um tempo, a mãe de santo descobriu que o feirante ficara muito doente dos olhos e lhe explicou que sua moléstia era uma vingança de Xangô por ele ter tentado enganar a senhora com a venda incorreta dos orobôs.

Inserido na mística candomblecista, o fruto tem uma função simbólica muito forte dentro da religiosidade iorubana, pois representa em si, parte do sagrado afro-brasileiro. A cosmogonia revelada por meio da semente de orobô acentua a presença da África mãe ancestral, como âncora temática para a ocorrência dos fatos relatados na coletânea *Histórias que a minha avó contava*.

Para além das simbologias ancestrais recuperadas pela diegese, o conto ainda apresenta um tom moralizante, presente em quase toda a coletânea, traço este também característico das poéticas orais afro-brasileiras. Dotada de um senso ético, a autora procura recuperar ou até mesmo instituir valores simbólicos, como o respeito, a honestidade e a hierarquia,

---

<sup>4</sup> Xangô na mística nagocêntrica é o orixá cuja força rege os raios, os trovões e o fogo (AULETTE, 2011, p. 1433).

considerados importantes para a vida em sociedade, de acordo com a cultura nagô afrodescendente.

Outra narrativa que elucida traços permanentes da oralidade candomblecista é intitulada como “Cantiga de roda”:

Esta cantiga faz parte do Cancioneiro Popular e é muito engraçada, pois quando é cantada quem sai para o samba põe o 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  
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).

A narrativa em questão apresenta traços da oralidade primária. De imediato, o narrador apresenta a história como uma cantiga pertencente ao Cancioneiro Popular, fato este que nos remete a uma arte nitidamente popular e oral. O discurso conta com trechos de canções originárias das memórias dos narradores de histórias orais, além de evidenciar um trecho musicalmente cadenciado que remete ao ritmo dançante das cantigas de roda que até hoje são empregadas em comunidades ou ritos culturalmente enraizados, voltados às origens.

Nota-se que o vocabulário empregado na história “Cantiga de roda” coloca em evidência o léxico afro-brasileiro, valendo-se de palavras como “samba”, “bunda”, “nega”, “dendezeiro” e “umbigada”, fato este que caracteriza o conto como pertencente à temática afro-brasileira. O léxico escolhido representa por si só uma simbologia religiosa e cultural que caracteriza o conto como sendo de origem africana. Aqui, elementos do universo negro compõem a trama. A evidência de palavras pertencentes ao vocabulário afrodescendente o tom, juntamente com o ritmo compassado empregado no discurso.

De forma tão autêntica quanto as duas primeiras histórias, a diegese que se apresenta na sequência é intitulada “Os gêmeos”:

Uma mulher deu a luz a 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 para Janaína nenhuma!  
Como os meninos começaram a reclamar muito, ela então matutou, matutou e resolveu 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 pouco de dinheiro para não mais passar fome.  
A ostra é um molusco que vive no mar, dentro dela é que são geradas as verdadeiras pérolas (YEMONJÁ, 2004, p. 26).

O conto “Os gêmeos” manifesta a crença iorubana em perfeita sincronia com a fé católica. O sincretismo fica evidente após um dos personagens das crianças gêmeas orientarem sua mãe a fazer uma oferenda à Janaína, também conhecida na mítica iorubana como Yemanjá, a rainha do mar, das águas salgadas. Além de Janaína, o menino mais velho explica que a oferenda também deveria acontecer para Cosme e Damião, santos pertencentes à mística católica, cuja devoção está associada, principalmente, ao cuidado com as crianças.

Por conta de seu ceticismo e incredulidade em ritos religiosos, inicialmente, a mãe dos gêmeos discordou do gesto indicado pelo filho mais velho. Entretanto, para satisfazer o desejo da criança, a mãe acatou o pedido. O desfecho da história ocorre de maneira positiva, com o cumprimento do sonho do garoto. Tal qual o menino relatara, após a oferenda de ostras à Janaína e Cosme e Damião, a mãe encontrara mais ostras recheadas de pérolas, que a deixaram em boa situação financeira.

Do ponto de vista moral, convoca o leitor a uma reflexão sobre a mistura de culturas, a partir do momento em que a narrativa conjectura sobre as diversas religiosidades presentes no Brasil. A influência do candomblé nas crenças populares, associada ao catolicismo, coloca em evidência o sincretismo pelo qual a religiosidade popular é balizada. É evidente que nas práticas do cotidiano, embora não aceitas pelo cânone religioso, as crenças no Brasil são vividas de maneira sincrética e híbrida e, com isso, auxiliam na manutenção da tradição oral e popular que sustenta boa parte da cultura nacional. É fato que o hibridismo que a narrativa propõe auxilia na

construção da identidade de afrodescendentes, além de explorar o sujeito de fronteira, aquele que vive no interstício cultural e passeia sobre várias crenças e costumes que fundamentam a tradição oral.

Segundo Laura Padilha (2007), as narrativas escritas por Yemonjá são, assim como os de outros narradores orais, resultado de uma hibridação no plano total. Os contos são compostos, metaforicamente, por duas narradoras: aquela que se formou em meio à contação de histórias no “universo” da tradição oral e aquela que representa a outra metade de Yemonjá, isto é, da narradora inserida nos moldes da cultura escrita. Padilha assegura que as histórias se valem

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

Quanto à categorização entre poética oral e escrita, as narrativas de Yemonjá configuram-se como um híbrido de branco e negro, de candomblé e cristianismo, de mulher e mãe, África e Brasil. Buscam uma intersecção entre estes pontos e, em razão disso, ficam sempre na corda bamba, no entre-lugar do discurso afro-brasileiro. Representam a mestiçagem própria do sujeito brasileiro, em sua maioria, matizado com diversas culturas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim e ao cabo, entendemos que, uma vez consolidados os elementos narratológicos, discursivos e culturais do espaço oral e escrito, o movimento para apartar voz e letra, ou que busca provar a importância de uma em detrimento da outra, sugere um duelo infundável. Isso significa que, acolher a dupla manifestação e decifrar seus segredos é mais produtivo e enriquecedor tanto para quem pesquisa o assunto quanto para o leitor que tem acesso às poéticas orais em meio escrito. Um não invalida o outro, mas se complementam e inauguram uma terceira forma de representação.

De toda sorte, o poético e o belo encontram-se na resistência, na criação e na elaboração de histórias milenares que não podem se deixar entorpecer em meio às inovações tecnológicas, mas sim fazer uso das novas ferramentas para reavivar a cultura oral e popular. Embora seja um ambiente muitas vezes hostil ao que é considerado tradicional, rústico ou antigo, a escrita deve ser encarada muito mais como uma ferramenta de auxílio à divulgação da tradição oral do que como uma oponente.

Travar um embate entre oralidade e escrita, como campos opostos, seria incorrer no erro da supremacia e hegemonia de apenas uma delas, quando, no entanto, não há vencidos nem vencedores. Nenhuma cultura deve suprimir a outra, mas ambas podem ser complementares. É importante incentivarmos a convivência entre as duas realidades, num espaço que a contemporaneidade chama para si como dialógico. Legitimada pelos Estudos Culturais como sendo um espaço de confluência entre culturas periféricas e aquelas que estão no centro do discurso hegemônico, as manifestações orais em meio escrito formam uma terceira e miscigenada arte, uma poética oral em consonância com a letra, de estética particular e única.

A escrita promove, com o auxílio da oralidade, uma reconstituição da cultura popular inserida apenas em pequenos grupos onde a tradição oral ainda se mantém ativa. Nota-se, nesta dinâmica, uma difusão maior de práticas que são patrimônio cultural de toda a sociedade contemporânea, inclusive da fatia letrada. Em razão disso, podemos dizer que a voz assume variadas faces, seja na palavra falada e nas suas diversas formas de realização, na música, na dança, nas artes e até na escrita.

O prazer da leitura de contos tradicionais, o estranhamento frente ao exótico ou ainda a impressão de marginalidade que a tradição oral afro-brasileira possa causar no leitor também podem ser sinônimos de uma poética oral em construção. Zumthor (1997, p. 68) esclarece que “o valor estético de uma obra se prende, de forma indireta, a sua função cultural e social, que precede à produção e recepção do texto oral”.

Por certo, a busca pelo belo é inerente a grande parte das manifestações artísticas. Aos poucos notamos que o conceito de beleza está mais próximo de nós do que imaginamos. É atrelado às poéticas de vidas em construção, no devir de vozes populares, vozes seculares e imemoriais. A linguagem que carrega consigo uma tradição tem em si uma beleza particular. Para além do universo das artes institucionalizadas e do cânone literário, o processo criativo de construção narrativa toma-se como um exercício de sensibilidade que está atrelado às experiências humanas em devir. No que diz respeito à narrativa oral, a beleza encontra-se de maneira residual no discurso que faz sentido a quem narra e a quem o ouve. O belo está na presença, tanto do narrador quanto dos elementos tradicionais que constituem as histórias.

A voz em perspectiva torna-se sublimação e encantamento, sugere travessias, produz novos sentidos e inaugura novos mundos em cada indivíduo. Em razão disso, a apreensão do poético existe enquanto um universo de possibilidades linguísticas que apresentam realidades diferentes ao leitor, com vivências e sentimentos que o levam para fora de si, do mundo reconhecível ou aceito. A “*poiesis*” e sua sensibilidade criadora ocorrem quando o movimento discursivo e a expressão da linguagem revelam os segredos da cultura oral tradicional, desperta sentidos e emoções novas ao público ao qual se dedica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Juliana Franco. *Tempos de griotizar a letra: em busca de uma poética da voz afro-brasileira em Carço de Dendê*, de Mãe Beata de Yemonjá. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras — Literatura Brasileira). Centro de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, 2012.

AULETE, Caldas. *Novíssimo Aulete Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Paulo Geiger (Org.). Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Trad. Anamaria Skinner, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

BENJAMIM, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

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.

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.

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. Brasília: UNESCO, 2010, p. 139-66.

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

\_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. *Escritura e nomadismo*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz, Cotia, SP: Ateliê, 2005. p. 78-83.

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

Data de recebimento: 30 de dez. de 2016

Data de aprovação: 30 de abr. de 2017