

A voz no Terreiro: Poética iorubá na Amazônia paraense

La voz en el Terreiro: poética yoruba en la Amazonía de Pará

Monise Campos Saldanha

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
Porto Alegre/RGS- Brasil

Resumo

Quais tramas estariam contidas nas Narrativas da Orixá Oxum, mitopoética iorubana na Amazônia paraense? É o mote desta pesquisa. Baseado em: Hampátê Bâ (1982); Zumthor (1997-2007), Mielietinski (1987), dentre outros a deslindar a protoforma da literatura, o objetivo do artigo é descrever os elementos constitutivos da literatura oral de Candomblé de Ketu a saltar da boca, entrar pelos ouvidos, vibrar ao som dos atabaques e, dá um giro completo pelo corpo. Recorte da Tese de doutoramento em andamento, a investigação tem a revisão bibliográfica enquanto metodologia. Verifica-se heranças diaspóricas nagô no uso poético do lembrar ancestre, preservado nos corpos dos filhos, descendentes, adeptos e simpatizantes da afro-religião. Conclui-se que as narrativas d'Oxum compreendem uma das formas de literatura dos espaços vivos, expressas pelas comunidades tradicionais no Brasil.

Palavras-chave: Literatura; Poética; Iorubá.

Resumen

¿Qué tramas estarían contenidas en las Narrativas del Orixá Oxum, mitopoética yoruba en la Amazonía de Pará? Es el lema de esta investigación. Basado en: Hampátê BÂ (1982); Zumthor (1997-2007), Mielietinski (1987), entre otros para desentrañar la protoforma de la literatura, el objetivo del artículo es describir los elementos constitutivos de la literatura oral del Candomblé de Ketu saltando de la boca, entrando en los oídos, vibra al son de los atabaques y da una vuelta completa alrededor del cuerpo. Extracto de la tesis doctoral en curso, la investigación utiliza como metodología la revisión bibliográfica. Los legados de la diáspora de Nagô se pueden ver en el uso poético de recordar a los antepasados, preservados en los cuerpos de niños, descendientes, seguidores y partidarios de la religión afro. Se concluye que las narrativas de Oxum constituyen una de las formas de literatura de los espacios de vida, expresada por las comunidades tradicionales en Brasil.

Palabras-clave: Literatura; Poética; Yoruba.

Notas Introdutórias

Lembrar é ferramenta ativa para realização/manutenção de uma cultura que vive do que é “dito”. Nesse sentido, a literatura da voz praticada nos Terreiros de Candomblé de Ketu em Belém do Pará salta da boca do *egbá* (mais velho), entra pelos ouvidos, vibra ao som dos atabaques e, dá um giro completo pelo corpo. Ela faz rememorar a ancestralidade traficada atlântico à fora desembarcada no Brasil, agora preservada nos corpos de filhos, descendentes, adeptos e simpatizantes da afro-religião.

Recorte da Tese de doutorado em andamento, aqui se busca descrever os elementos constitutivos da literatura oral de matriz iorubá, denominada de Poéticas de Terreiro em estudos anteriores, bem como na produção *stricto sensu* de doutoramento. Sendo assim, o conjunto das narrativas orais sobre os Orixás têm seus aportes teóricos ancorados nas Poéticas Oraís, ramo dos estudos literários. E, neste constructo, o tema deste artigo fora analisado à luz da revisão bibliográfica enquanto aporte metodológico, revisão bibliográfica que trata das discussões de outros autores sobre o tema aqui abordado.

Circunscritas ao espaço Terreiro de Candomblé de Ketu, neste texto traremos uma das narrativas da deidade Oxum para que o leitor possa compreender os aportes literários que ela veicula. Isso porque as poéticas iorubanas giram em torno dos feitos das divindades a intervirem nos fatos da realidade, de modo a equilibrar a balança dos acontecimentos. As narrativas também descrevem a origem de determinados fenômenos da natureza, os ritos de nascimento, passagem para a fase adulta, as cerimônias de boa colheita, de casamento, fúnebre, entre outros cujo conjunto de explicações é denominado de mitologia – na própria etimologia da palavra *mythos* de origem grega está contida a noção do narrar, contar, anunciar.

Nas Poéticas de Terreiro, o mito tem por ação o rito; eles se entrecruzam na tradição oral de resistência: a Iorubá¹. O mito enquanto reconstrução do passado se atualiza no presente e lança projeções para o futuro, numa cíclica cadeia de ressignificações. Narrativas a utilizarem diversas simbologias suas personagens são os Orixás da tradição de Ketu. Seres com características humanas, seus feitos estão interligados aos fatos reais da vida – as lutas por espaço, ao enfrentamento de determinadas dificuldades, sejam estas físicas, geográficas ou socioculturais.

Dentre os Orixás do panteão iorubano, Oxum ganha destaque não apenas por ser a deidade formada pelo elemento primordial: a água a compor mais de 70% do corpo humano,

¹ Conforme Barreti Filho(2010), os Iorubás são povos que habitam a região sudoeste da Nigéria, abrangendo as cidades de Benim e Togo na África, uma das nações que compôs o grupo humano trazido como escravo para o Brasil, o qual forma uma das macro-etnias do Candomblé.

mas pela astúcia e, sobretudo pelo alto poder de articulação política. Na mitopoética² dos Orixás, Oxum é a deusa que “habita as águas doces, condição indispensável para a fertilidade da terra e produção de seus frutos, donde decorre sua profunda ligação” (CARNEIRO; CURY, 1993, p. 23), com a fecundação; o desenvolvimento da criança ainda no ventre da mãe, momento em que o bebê está imerso no líquido amniótico cuja regência é sua.

Na tradição iorubá, Oxum é narrada como Rainha das cachoeiras, deusa da candura e meiguice, dona do Ouro. Ela é reverenciada pelo povo de santo³ como a Rainha de Ijexá – cidade nigeriana às margens de um rio. Senhora da fertilidade, essência da feminilidade, dona da vida, Orixá da prosperidade e da riqueza. A ela, ainda é atribuída a criação do Candomblé de Ketu.

Assim, o ioruba tem o mito como verbo vivo, parte de uma história compartilhada, professada numa “boca coletiva”. Palavra que encarna, pois, o vivido é narrado, e o narrado é vivido. Já o Rito é a forma de executar o mito, estando presente nos cantos, na dança, no ritmo ditado ao toque dos atabaques, como ainda nas orações e demais afazeres desta tradição. Desse modo, enuncio que uma deusa mãe é responsável por reconfigurar a vida de homens e mulheres desumanizados pela escravidão. Ressignificação que pelos vieses do sagrado, une e refaz a cultura de quem se viu logrado de tudo.

O Candomblé, religião brasileira, nascida da resistência do negro africano; além das divindades, traz do continente mãe, valores de uma cosmovisão a compor nossa cultura e ajudar a manter viva uma tradição. Dentre estes, destaca-se a oralidade. Fenômeno que na reminiscência da voz negra “é a grande escala da vida e dela recupera e relaciona todos os aspectos” (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 169); voz que sai da boca do mais velho em forma de narrativa e vai morar no corpo dos filhos, descendentes e adeptos da afro-religião.

De tal feita, “uma voz de água doce” “numa língua outra”, poesia (SOUZA, 2011, p.35), tece narrativas de deuses a encantar o mundo. Assim, os Orixás têm seus feitos narrados nos espaços de terreiros de Candomblé. Suas histórias transitam entre rezas e cantorias, em meio às costuras de brocados coloridos, misturadas aos sabores e cheiros de iguarias que borbulham no fogão. São palavras, gestos, emoções a dar sentido àqueles fazeres cotidianos

² Conceção trabalhada a partir de Mielietinski (1987) em “poética do Mito” a explicitar a riqueza criadora contida no mito enquanto ação poética, ou seja, da universalidade do mito, nas diversas culturas sua força literária.

³ A expressão povo de Santo é utilizada em alusão aos filhos, adeptos e frequentadores do Candomblé. O termo fora implantado quando os africanos escravizados realizavam o sincretismo religiosos entre Santo Católico e Orixá.

vivenciados como rito sagrado, “a narrativa experienciada traz na poiésis o pensar de um fazer, no criar-se infindo de uma tessitura” (CALFA, 2014, p. 316).

Para tanto, o texto encontra-se organizado da seguinte forma: Notas Introdutórias, momento em que trazemos à baila algumas explicações pertinentes ao tema, como: o conceito de mito, de rito, de mitopoética, como ainda do termo Poética de terreiro, Candomblé e etc., há também a delimitação dos objetivos do artigo, seu *locus*, além da metodologia utilizada nesta tessitura.

Em Mito e rito: entendimento para mitopoética traçamos um breve panorama do vocábulo mitopoética e sua importância para entendermos as narrativas da deidade do ouro. Já em A voz no Terreiro: literatura e memória, informamos os elementos constitutivos da literatura oral de Candomblé de Ketu, qual seja: a voz, a memória, o esquecimento, o gesto e o corpo. Nesse sentido, em Na captura da voz: iorubanos na Amazônia paraense, traçamos um breve panorama da chegada de africanos em Belém de um modo geral, em particular as migrações da tradição iorubá com a chegada de sacerdotes baianos na cidade das mangueiras, ocasião em doamos ao leitor uma das narrativas de Oxum para que ele possa compreender as categorias explicitadas ao longo da escritura. E, por fim, as Considerações finais, momento em que tecemos as contribuições teóricas aqui trazidas para a pesquisa de doutoramento em andamento, como ainda para a constituição deste recorte investigativo.

Mito e rito: entendimento para mitopoética iorubá

De acordo com Caputo (2010), todo fazer iorubá se compõe em legados de gestos e imagens mentais alçados pelas memórias de negros escravizados que longe de sua pátria, buscavam viver e agir ainda segundo seus costumes locais. Este negro em diáspora se juntava a outros, das mais variadas etnias daquele continente, mas na mesma condição, para reconstituir cerimônias do cotidiano, como: celebrações de vida, de morte, ritos de passagem, casamentos e tantas outras praticadas em África, porém, no Brasil ressignificadas.

Nas afirmações da autora mencionada, mito em uma visão antropológica seria definição, ou justificativa dos gestos cerimoniais, uma espécie de modelo que reproduz comportamentos; narração de um acontecimento passado, ocorrido na aurora do mundo, o qual é preciso repetir para que esse mundo não se perca, pois, “mitos revelam as estruturas inconscientes universais subjacentes, isto é, as estruturas das regras ou leis subjacentes” (GOODY, 2012, p.12).

Nesse percurso, o mito seria a lembrança primordial da cerimônia, já o rito a execução de tais gestos, repassados de uma geração a outra. Do narrado ao cantado, a linguagem

simbólica contida no mito evoca o gesto, aqui entendida como “condições sociais do agir que mostra determinadas atitudes da pessoa que fala em relação as outras, é uma linguagem-gesto” (BRECHT, 2005, p. 237). Nessa direção, Mielietinski (1987) diz que por ser o mito a realização sensorial de concepções metafóricas que, embora específica das artes, são herdadas pela Literatura, ele estaria repleto de gestos, os quais são reconstruídos por quem conta para quem ouve/vê.

Rocha (2001) sob a noção básica de mito, afirma ser ele uma narrativa, um discurso, uma fala; maneira pela qual dada sociedade explica suas origens. De modo mais elaborado, ele é o jeito que um povo encontrou para organizar e guardar símbolos, signos e significados através da linguagem. Sobre o assunto, Ferreira (2001, p.734) adverte ser esta uma palavra de origem grega, significando narrativa ou discurso em forma oral, ou ainda remetendo a ideia de fábula que relata a história dos deuses, semideuses e heróis da Antiguidade pagã.

Retomando os enunciados de Rocha (2001), mito são narrativas que deixam entrever um legado de hábitos e costumes em relação a fatos naturais, históricos, filosóficos, educacionais, etc. Afirmção que infere o conceito de cultura, estabelecida por Thompson (1995) como forma simbólica de significados que inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos, em virtude dos quais os indivíduos se comunicam entre si e partilham suas experiências, concepções e crenças.

Em confluência com tais assertivas, Vernant (1973) adverte que entre gregos era comum buscar inspiração na deusa do lembrar: *Mnemosyne*, guardiã dos ensinamentos do passado e do tempo, para construir no imaginário individual, o percurso do coletivo, em que as narrativas retratam o sentido da vida/condição humana, momento em que as histórias desvelam ensinamentos cotidianos da cultura, religião, filosofia, educação e tantos outros fazeres em sociedade cuja deusa do esquecer: *Lethemosyne*, seria “encarregada” de apagar. Estas eram figuras míticas que teciam a lembrança e o esquecimento, por meio dos quais as “armadilhas” daquele povo foram preservadas até a posteridade.

As explanações imbricam-se aos ensinamentos de Halbwachs (2004) sobre memória coletiva e individual, materializadas no mito e no rito que se integram frequentemente para reconstruções de uma memória histórica, submersa em tradições humanas, as quais não serão estritamente individuais, mas, sim, coletiva. De igual maneira ocorre com o mito e com o rito, em que o primeiro remeteria a memória coletiva, emaranhada de reminiscências, que em conjunto confirmam lembranças cerimoniais ou mesmo recobrem lacunas destas, e o segundo a memória individual como experiência singular, embora apoiada na coletividade, esta é a concretização em atos daquela.

Para Vernant (1973) as reminiscências também estariam dispostas nos mitos e nos ritos, pois os feitos de Mnemosyne remetem a representações simbólicas existente nas duas categorias, mesmo porque o saber ou a sabedoria que a deusa do lembrar dispensa aos seus é tido como uma espécie de “onisciência” divinatória. Então, mito como lembrança e rito como ação executora do mito serão os elos acessados pela memória, prática também exercida pelo povo de santo. É assim que se dá a recorrência do mito no rito, em que o primeiro supõe uma “inscrição” do homem no mundo e o segundo enquanto ação deste em sua história pessoal e coletiva, isto é, o mito seria uma forma literária de o humano expressar seu imaginário no contexto da linguagem.

Na tradição iorubá os mitos são histórias que orientam ações, organizam modos “simples” de vida de um povo. Seriam maneiras que este encontrou de explicar a realidade não sendo a realidade. O mito é relato de uma história sagrada, façanha dos entes da natureza que explicam como dada realidade passou a existir. Nesse entorno está o rito que é a maneira do homem agir com relação a essas realidades, buscando uma convivência harmônica com a natureza. Daí a constante necessidade de o povo nigeriano recorrer as suas narrativas orais para “saber” como a realidade funciona e como ele deve agir perante ela.

É por meio do elemento mítico, poético em sua essência, que o povo iorubá age sobre o mundo e sobre si. O mito é a “protoforma” da manifestação literária, ressalta Mielietinski (1987), fonte onde os escritores do passado buscavam inspiração para seus textos literários. Mito manifesta o teor poético em seus versos e rimas, apresentando particularidades daquilo que move o ser, comove, emociona, tem o belo em sua essência. Representa a realidade não sendo a realidade e, por isso, é verossímil. Tem na história, narrada ou escrita, a semente da criação artística de seu tempo, o elemento mitológico, nesse sentido, é pretexto para ser declamado, cantado, narrado e, por conseguinte, escrito.

As características acima mencionadas, Mielietinsk (1987) define como mitopoética. Daí o mito iorubá ser um tipo de texto, ainda que oral, que ao reunir o conjunto de signos, codificados na cultura deste povo, apela a diversos recursos estilísticos para transmitir emoções e sentimentos. Ele é útil e doce, verossímil, catártico, qualidades associadas a carga estética da palavra ali contida.

Desse modo, com enfoque apologético, o mito enquanto princípio eternamente vivo, constitui-se meio de satisfação e curiosidade do homem. Ele está intimamente ligado a vida ritual da tribo, da nação e cuja função pragmática consiste em regular e apoiar certa ordem natural e social desta – da concepção cíclica do eterno retorno.

Os atributos da mitopoética definem um teor de literariedade atribuída ao mito, o qual seja descrito em prosa ou em verso, destaca-se pela inclusão de elementos simbólicos de dada cultura, neste caso a iorubana, e suas imagens literárias definidas por metáforas, cabendo ao leitor/ouvinte decodificar a mensagem. Os elementos utilizados para recriar o mito visam transmitir uma mensagem ao leitor e incitarem nele reflexões, ou fazer com que seja despertada nele emoções como alegria, tristeza, reflexão, ou ainda desenvolver um ambiente de nostalgia. A finalidade do mito é gerar no leitor algum tipo de reação, recriar a cosmovisão da cultura iorubá, ou mesmo guardar na memória de seu povo os elementos desta cultura – elementos éticos, estéticos, ritualísticos, entre outros.

Daí se dizer que o mito é pressuposto para o rito e, neste caso, os rituais que constituem o Candomblé de Ketu enquanto afro-religião. Assim, valendo-se do mito, agora em sua plenitude poética e, assim mitopoética, o Candomblé – religião criada no Brasil com base nas diversas etnias africanas aqui trazidas na condição escrava – tenha resistido em parte, incólume, às intempéries que o impediam de se estabelecer. “As encruzilhadas do imaginário” recriam agora, as adaptações de uma religião/literatura que não é tão somente africana, nem brasileira. É, pois, a junção desses dois povos. Híbrida em sua origem, mestiça por sua natureza. Nação de resistência que vai ser “guetificada” em centros urbanos. Mas, que possui no imaginário a polifonia de sua constituição e a força que a sustenta.

A voz no Terreiro: elemento constituinte da literatura oral de matriz ioruba

Feita do lembrar, do esquecer, do corpo e do gesto a Poética de Terreiro é literatura da memória. São “Afrografias” que se formam no intelecto daquele que ouve, mencionando Leda Maria Martins (2021), ou seja, escritas áfricas trazidas do além-mar e, gravadas na memória do mais velho, repassada a este por outro mais velho ainda. Tecido cultural, coreografia lacunar da memória, rituais de linguagem que o *egbá* doa aos seus em dias litúrgicos ou no cotidiano dos afazeres da casa de Candomblé de matriz ioruba.

Literatura narrada, com partes cantadas, declamadas, enunciação em saberes transcriados, posto o lembrar e suas dimensões quando em ação acionarem o seu oposto: o esquecimento. Pivô da narrativa, o esquecimento permite o reconstruir desta, ao agregar a ela elementos outros que cerzem as lacunas em bordados. Amálgama oral, assim a tapeçaria discursiva da mitopoética dos Orixás vai sendo retecida. No jogo dialético da linguagem que toma abrigo no sagrado a poesia que ressoa nas histórias desfrutadas em dias e noites vivenciados no terreiro; lembra o que informa Roland Barthes (1976, p. 18) “a narrativa está

aí como a própria vida”. Fazer poético cotidiano: cantar para despertar os Orixás, bendizer os alimentos que nutrem o corpo, rezar as folhas que banham o ser. A cada ato, uma narrativa enfeita nossos juízos. E, nesse movimento a rainha Oxum, então, faz-nos sonhar encantamentos de rio. E em meio a sonhos e a poesia da voz, imprescindível, para nossos dias, despertamos para uma nova vida, como bem informa Bachelard (1988).

No movimento caudaloso do rio, mito e rito reordenam o simbólico através da palavra, reitera Menezes (1995). Trata-se do uso “do poder da palavra”, viva em narrativas que abordam soluções para os dilemas de um povo. Seria uma forma de *Mnemosyne*, presidindo a função poética, intervir com seus ensinamentos, na realidade. Plasmando no bloco de cera da memória social conhecimentos/experiências que *Lethemosyne* irá dissolver.

É assim que a autora mencionada acima, entrelaça os fios das tramas da memória, não só como frutos da deusa do lembrar, mas também como polifonia das vozes do contar aglutinadas na tradição oral. Fiando histórias, impingidas na “cera” da memória, os iorubás também conseguiram driblar as artimanhas de *Lethemosyne* e atravessar os séculos de escravidão. Entrecruzando fantasia, imaginação e símbolos tecidos em recordações via narrativa oral, as quais irão reproduzir sensações em atos, mais uma vez chegamos ao mito e, por conseguinte ao rito.

A vividez da memória nas vozes do contar, destaca Menezes (1995), condensam-se na polifonia das palavras que encarnadas esculpem histórias em ações, afeto do sentido comum. Lembranças intercambiadas de símbolos, de ritmos, de regras e, por isso, de ensinamentos sobre e para a vida, mediadas pela literatura oral. Todavia, para entender como ocorrem essas reverberações e seu entrelace simbólico é preciso ter bem claro o sentido de polifonia e, para isso recorremos a Lyons (2011) que explica ter o termo um conceito cuja origem remete ao grego *polysemos*, significando algo com múltiplos significados.

Uma palavra polissêmica reúne vários sentidos, múltiplas vozes constituintes do discurso, isto é, as várias acepções de autores que o compõe, haja vista que as histórias – de forma oral ou escrita – não são produzidas no vazio, nem tão pouco são criadas a partir de abstrações. Certamente, coabitam hibridizações resultantes de muitos diálogos, o que confere certa plasticidade a toda forma de expressão discursiva.

Imerso neste contexto se entende o fio da memória e seus fragmentos seletivos, que conciliam memória individual e coletiva ensinadas por Halbwachs (2004) e citadas por Pollack (1989) como “esquemas” de silenciamento, ou memórias subterrâneas que, ao aflorarem em momentos de crise, engendram conflitos e disputas que subvertem a lógica imposta, isto é, privilegiam a história dos excluídos em detrimento da oficial, por entender

essa como repleta de rastros significativos que uma pessoa, um grupo ou uma nação vai deixando em suas experiências de vida e que se tornam pontos de referência para qualquer estudo histórico. Assim, estudar a memória implica compreender sua função.

Para Ferreira (2003), memória e esquecimento compõem instrumentos indispensáveis para manutenção da narrativa. O esquecer abre lacunas para eufemismos, suavizações e/ou omissões intencionais, em que “o esquecimento seria responsável pela continuidade, pela memória e até pela lembrança” (*Idem*, 2003, p.94). É nessa estimativa que para Zumthor (1997) a tradição geraria o esquecimento. O manipularia em proveito próprio para ditar comportamento.

De tal forma, a tradição enquanto fenômeno social manipula a memória, orientando-a, pois, “uma tradição poética só existe durável e fecunda, se mantida pela reminiscência, pelo costume e pelo esquecimento” (FERREIRA, 2003, p.17). Este, pois, seria responsável pela recriação forjada no imaginário, pelo restabelecimento de outra ordem social, constituída a partir da cultural. Essas “figuras do pensável”, tecem o imaginário social, ação criadora das instituições em geral. Embebida nesse conjunto está a polissemia da oralidade africana, submersa no lembrar e, também no esquecer. Estratégias contidas nas narrativas dos deuses africanos a compor o *corpus* de sua literatura, que se solidificou enquanto Poética de Terreiro, assegurando a continuidade daquela sociedade imersa em muitas outras.

Daí que a voz no terreiro de Candomblé de Ketu em Belém do Pará expressa a literatura oral de um povo. Ela é costurada pelo contar e ouvir, “suprema ajuda para compridão do tempo” (CASCUDO, 1984, p. 171), sem a qual, a vida ali não tem sentido. Nas “ondulações” da oralidade poética do povo de santo, no sagrado ofício de silenciar e narrar, enquanto o sono não vem, a hora não chega, os afazeres se compridão, há sempre uma voz que conta... Para Hampâté Bâ (1982), a tradição oral é responsável por esculpir a alma humana, ligá-la a plenitude, no entendimento de que o africano é aquilo que vive.

A vida, desse modo, se faz a partir de dimensões poéticas resguardadas e dimensionadas pela Voz. Conceito concernente ao que afirma Paul Zumthor, voz é sopro, batimento, sangue, que em palavras ou silêncio “fragilmente nos liga ao Único” (ZUMTHOR, 1997, p.13). Acontece que, “no rito nagô, a palavra é, assim, mais performativa do que semântico-referencial, ou seja, não é puro signo linguístico com um significado, mas, ao modo de uma poesia originária”. (SODRÉ, 2017, p. 138-139).

De tal forma, a palavra na tecitura da vida afro, compõe o brocado cultural em que em seus alinhavos se dão conjuntamente, percorrendo as dimensões: lembrar, esquecer, corpo, gesto e memória, todas evocadas pela voz de quem narra. Assim, do lembrar ao esquecer,

memória evoca o gesto. Sendo assim, para compreender de que maneira as narrativas orais de matriz iorubá sobre a Orixá Oxum cintilam e repassam informações se faz necessário compreendermos o termo gesto, premissa do ato de contar, presente no mito.

Isso porque o gesto traz em seu germe a noção dos verbos agir (*agere*) e fazer (*facere*). De onde advém o conceito de que “o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (AGAMBEN, 2015, p.13). Gesto é efeito, representação, é o ser na linguagem. Gesto é um meio dirigido a um fim ou, movimento que tem em si mesmo seu fim. Noção que se aproxima das definições estéticas, tendo em vista o gesto servir a si mesmo, como a Arte. O domínio estético, teria a melhor concepção para o conceito em questão.

Gesto é, pois, ação de comunicabilidade percebida pelo expectador. Imagem a compor a memória nas personagens contidas na mitopoética dos Orixás, como a deusa Oxum. Desse modo, atributos da deusa como sua capacidade de articulação política, o fato de ser ela uma estrategista, dominar e manipular o elemento água em prol de sua comunidade, entre outras ações descritas em suas narrativas são ações cujo cerne traz em si uma mensagem a ser entendida e, por isso, compõe um gesto.

A esse respeito, Flusser (2014) informa que ação emblemática, os gestos possuem um duplo princípio: comunicação e atitude, pois “gesto é o movimento no qual se articula as expressões da liberdade, afim de se revelar ou de se velar para o outro” (FLUSSER, 2014, p.16-17). De tal modo, ele não é movimento vazio, ou desprezioso, ou mesmo executado ao acaso, gesto é metáfora, que em essência traz o ato de comunicar. Categoria que sugere a noção de corpo, ou corporeidade, posto não haver a ação de contar se não houver um sujeito que a execute.

E, no caso da tradição ioruba, o contar sai dos lábios húmidos de quem conta, indo morar no corpo de quem as ouve, pois quando um *egbá* enuncia o feito de um deus, a narrativa dança no seu corpo, saltando para o de quem o ouve. E tão rápido ele será transportado ao intercambio das experiências, lembrando das fragrâncias típicas das iguarias manuseadas no terreiro, ou das comidas próprias da personagem, ou ainda dos sons e do movimento da dança daquela divindade. A narrativa assim retece no intelecto todo um tempo em que viveu aquela divindade, daí dizer que a voz no terreiro é memória doada ao corpo.

Na captura da voz: iorubanos na Amazônia paraense

Para que as arguições desta tessitura façam sentido a quem lê, ofertamos uma das narrativas de Oxum catalogada em estudos anteriores, mitopoética a fornecer subsídio à pesquisa de doutoramento em andamento. Entretanto, antes é preciso caracterizar a cidade de,

cenário para onde africanos de diversas origens foram trazidos durante o tráfico atlântico. Contrariando o senso comum que informa não ter havido mão de obra escrava na cidade de Belém, Vicente Salles (2005) informa que a Santa Maria do Grão Pará teve um projeto de assentamento social não tão diferente dos instituídos nos demais territórios brasileiros no período colonial.

O negro no Pará veio substituir o índio que escravizado na grande lavoura sucumbia, se suicidava ou fugia para a floresta. A mortalidade dos índios atingia cifras elevadíssimas, pois o trabalho nas fazendas, na cultura da cana-de-açúcar, do tabaco e na coleta das drogas do sertão eram demasiadamente pesados e, mal habituados ao trabalho penoso os índios morriam. Daí a solução fora a inserção da mão de obra africana, conduzida pela Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e Maranhão, responsável em trazer para cá seres humanos negros escravizados de diversas etnias.

Salles (2005) relata que os africanos traficados vinham da Bahia ou de Pernambuco para o Porto do Maranhão até a capital paraense, no geral, eram os seres humanos inconformados com a escravidão que como castigo por haverem tentado fugir, ou até mesmo tendo sido recuperados de fugas anteriores, ou ainda por ter resistidos a escravização lutando ou matando o capitão do mato, seus feitores ou mesmo seus senhores, faziam uma viagem sub humana, parte de barco, parte andando pelo vasto território de mata fechada, até chegar à capital: Belém.

Na capital, essa população unia-se a indígena pelas mesmas vicissitudes, também escapavam para o centro das matas, ilhas e demais localidades longínquas. Amalgamada a cultura indígena, a negra fizera, mais tarde, surgir dos recônditos da floresta descendentes de pele “morena” a comercializar as iguarias que aprenderam a produzir. Após o período colonial, outro ciclo que marca a presença nagô em Belém é a década de 70 do século 20, marcado pelo traslado Belém – Bahia – Belém de pais e mães de santo que vieram iniciar seus filhos de santo nas lides da afro-religião, introduzindo o Candomblé de matriz Angola, Jeje e Ketu na cidade, dispõe Silva (2015).

Pelo exposto, doo ao leitor a narrativa “Oxum criou o Candomblé”, vertida do oral para o escrito a partir dos relatos do Alagbê⁴ de Ketu em estudos anteriores, elencada a seguir:

⁴ A denominação indica aquele que toca o atabaque, o que conhece os cânticos e as danças dos Orixás.

Houve um tempo em que Orixás e humanos viviam em harmonia no aye (terra). Mas, pela desobediência de um humano que passou sua mão suja de lama na awosanma fumfum (nuvem branca), olorum soprou e afastou deuses e humanos. Depois disso, estabeleceu-se limites que ninguém poderia ultrapassar. Isolada de seus filhos Oxum ficou triste.

Coquete e astuciosa, Oxum descobriu uma magia que a permitia descer do Orum ao Aye (céu para a terra). Na terra chegando, não tinha mais um corpo encarnada, seu corpo etéreo não permitia contato com seus filhos. Então, ela sentou-se à beira de um córrego, onde as mulheres se reuniam para lavar roupas. Com lama e água modelou uma galinha... Quebrou e misturou os pós de pedras e criou um pó de tom branco, com o qual encheu a galinha de barro de pintinhas brancas, no alto da cabeça dela fez um cume e pintou de vermelho. Que saudade sentiu Oxum, de seus ojus (olhos) omije (lágrimas) descera, suas gotas umidificaram a galinha. Era hora de retornar, Oxum guardou a galinha atrás de um arbusto e retornou ao Orum.

No dia seguinte, voltou ao córrego e procurou a galinha que criara. Mas, não a encontrava de jeito nenhum. De repente, olhou para o lado e viu um bicho semelhante ao que havia esculpido. Não acreditava, mas tinha criado vida, Oxum criou a etú adiê (galinha d'angola). A galinha conseguia ver sua criadora em forma de energia. Oxum se movimentava e a galinha a seguia.

A deusa percebendo o feito, retornou a céu e contou a novidade aos demais Orixás. A partir da etú adiê, a deidade do ouro reestabeleceu o contato entre deuses e humanos, que preparados com banhos de ervas cheirosas, cabelos raspados, cabeças pintadas com bolinhas brancas iguais a da etú adiê, vestidas com lindos panos e fartos laços, enfeitados com as contas dos Orixás, poderiam receber em seus corpos as divindades iorubanas. Assim, Oxum criou o Candomblé reestabelecendo o regozijo entre o divino e o humano. Agora humanos poderiam novamente ouvir o aconselho, as orientações e receber a ajuda de seus deuses para driblar as intempéries da vida.

Conduzida pela voz do narrador⁵, a mitopoética de Oxum acima evidencia a origem do Candomblé de Ketu, da galinha de angola, do porquê o céu é afastado da terra, como ainda o motivo de os Orixás, após existência terrena, apresentarem um corpo etéreo, bem como, da maneira como eles se comunicam com seus filhos. Repleta de simbolismo, a mitopoética organiza o modo de vida de um povo. Seria uma forma de o mito explicar a realidade, não sendo a realidade – verossímil.

De igual modo, podemos perceber o mito a inferir o rito, neste caso a maneira como a divindade restabeleceu o contato entre deuses e humanos, manuseando objetos concretos para perfazer ações abstratas – contato entre deuses e humanos. A narrativa mítica está repleta de gestos, a saber: o sopro de deus afastando o céu da terra; a desobediência do humano e sua mão maculando o branco do céu; a astúcias de Oxum ao descer a beira do córrego, ao utilizar de magia para descobrir uma maneira de descer, dentre outros.

Assim, quando se trata da categoria corpo, embora ela não esteja explícita na narrativa da letra, está na narrativa da voz, momento da catalogação pela proponente da pesquisa.

⁵ Neste constructo utilizamos a Categoria narrador, conforme pontua Walter Benjamin e sua obra O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lescov. In. Obras escolhidas. 6 ed. Vol.I, São Paulo: Brasiliense, 1993.

Ocasão em que o Alagbê batia na mesa quando contava, estalava os dedos para simbolizar o afastamento do céu e da terra. Alteava a voz em momentos específicos enfatizando trechos da narrativa que considerava mais importantes, entre outras ações a denotarem o registo da narrativa no corpo, transpassado à memória.

Sobre a categoria esquecimento enquanto pivô da narrativa, o Alabê ao informar que recebeu essa narrativa de sua mãe velha (mãe de santo) nos dias de sua sagração, deixou implícito que a doara conforme entendeu, isto é, deve ter omitido, inserido ou trocado algum dos fatores remodelando o narrado e, com isso, agregando à mítica sua maneira pessoal de contar.

A ação acima remete a Zhumthor (2010) ao estabelecer que as imbricações da oralidade – a memória, o lembrar, o esquecer, o gesto – são formas de sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem, daí serem frequentes nos atos orais de poesia. A voz privilegia a palavra sem a ela se reduzir, convoca gestos sem nele demorar, atravessa o mundo ao mesmo tempo em que o eleva a dimensão simbólica.

Por fim, a narrativa oral passa a ser compreendida como expressão de uma coletividade. Sugerindo formas de agir e intervir nas diversas situações enfrentadas por ela. Desse modo, as tradições narrativas do Alagbê traduzem a experiência de quem tem nas produções orais reflexos de sua cultura, bem como ressignificações feitas a partir dela. A narrativa aqui doada ao leitor retrata heranças, expressas na língua portuguesa e no dialeto iorubano, ensinamentos perpassados pela cultura da voz de geração em geração, no entrecruzar dos tempos, espaços e subjetividades.

Considerações finais

A construção do presente artigo nos conduz ao entendimento de que a mitopoética da Orixá Oxum possui na estrutura simbólica a expressão do modelo cultural iorubano e sua manifestação religiosa: o Candomblé de Ketu, agora estabelecido na cidade de Belém do Pará após as migrações ocorridas nos anos 70 do século XX. De tal modo, não podemos entender a mitopoética da deidade dos rios sem, antes, compreender e percorrer suas dimensões constitutivas, a saber: a memória, o lembrar, o esquecer, o gesto, o corpo, a voz, como ainda o mito e o rito. Elementos basilares que se entrecruzam para perpetuar uma tradição milenar trazida das cidades que compõe o complexo da Yorubalnad – as cidades: Togo, Osogbo, Níger, Abeokuta, Ifon, Ibadu, Nupe, Ijexá, dentre outras.

De natureza retórica e, por isso prosódica, o mito revela a protoforma da literatura. A partir dele, podemos compreender a filosofia africana e, por conseguinte, a afrodescendente seus ritos, costumes e tradições. Constituída por um conjunto de relações intencionais, a mítica iorubana se estabelece a partir da linguagem e de seu contexto de utilização. Ação que deixa evidente as heranças da memória praticada por afrodescendentes no Candomblé de Ketu na Belém do Grão Pará. O caráter mnemônico da narrativa, ganha nítido contornos poéticos, engendrando o cabedal teórico da Literatura, com destaque para: verossimilhança, estilística, uso de metáforas, a ficcionalidade potente, como ainda a função útil e doce e catártica.

Não há dúvida de que a mitopoética tenha correlação com a história da sociedade iorubana, como ainda com o surgimento de alguns dos fenômenos naturais ocorridos no continente africano, mas também na cidade das mangueiras. Assim, do mito ao rito e, deste a voz e ao gesto, atravessando a memória e indo ser depositada no corpo dos filhos, descendentes, e adeptos da afro-religião, na Amazônia paraense, os feitos da deidade dos rios ganham dimensões outras, revelando o amalgama cultural a compor o tecido dos contos da Uiara, Mãe d'água, da Matinta Perera e demais seres aqui encantados.

De onde se depreende que as narrativas de Oxum preservam em suas estruturas a ritualística religiosa, social e política da sociedade iorubana encrustada à paraense. Elementos de domínio poético, mas também artísticos por evocarem ações dessa natureza. Assim, percebemos que as narrativas orais da diva dos rios travam infinitas relações com os diversos conceitos descritos pelos autores citados ao longo deste estudo. Por meio deles, pôde-se entender a presença/utilização dos contos orais de terreiro como recurso em prol da manutenção e sobrevivência de sua cultura graças às “peripécias” de seus ancestrais que conservaram na memória coletiva, parte da individualidade de um povo em diáspora.

Por tudo o que fora descrito até aqui, entendemos que as narrativas dos Orixás de um modo geral e, em particular as d' Oxum cumprem diversas funções como: ensino do caráter religioso, das tradições culturais, de fazeres sociais, de comportamentos éticos e estéticos, da relação deste povo com os reinos: animal, vegetal, mineral e espiritual dentre outros aspectos. Nesse sentido, se faz perceber que o conto oral dos Orixás tenta, acima de tudo, preencher as lacunas do patrimônio simbólico de uma cultura fragmentada que em diáspora se viu lograda de tudo e foi destecida pelo trajeto forçado da África para o Brasil.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In: **Meios sem fim: notas sobre a política**. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.
- A. HAMPATÉ BÁ. **A tradição viva**. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). História Geral da África – vol. 1. São Paulo: Ática/UNESCO, 1982.
- BERTOLT, Brecht. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BARTHES, Roland. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. In: Análise estrutural da narrativa. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CAPUTO, Stela Guedes. **Educação nos terreiros e como a escola se relaciona com crianças de candomblé**. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. Belo Horizonte: ed. Da USP de São Paulo, 1984.
- CALFA, Maria Ignez de Souza. **O tecer poético da dança na educação**. In: CASTRO, Manuel Antônio de; FAGUNDES, Igor; FERRAZ, Antônio Máximo. O Educar Poético. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.
- CARNEIRO, Sueli; CURY, Cristiane Abdon. **O poder feminino no culto aos Orixás**. In: Mulher Negra. Caderno IV. Edição comemorativa Instituto Geledés da mulher negra, São Paulo: Instituto Geledés, 1993.
- FERREIRA, Aurélio de Holanda. **Minidicionário da língua portuguesa**. 4ª. Edição. rev. ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. Cotia: São Paulo. Atelier Editorial, 2003.
- FLUSSER, Vilém. **Gestos**. Apresentação de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablumem, 2014.
- GOODY, Jack. **O mito, o ritual e o oral**. Trad. Vera JoscelynePetrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Lais Teles Benior. São Paulo: Centauro, 2004.
- LYONS, John. Língua(gem) e linguística: **uma introdução**. Trad. Marilda Winkler Averborg; Clarisse Sieckenius de Souza. Rio de Janeiro: LTC, 2011.
- MARTINS, Leda maria. Afrografias da memória: **o Reinado do Rosário no Jatobá**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte [MG]: Mazza Edições, 2021.
- MENEZES, Adélia Bezerra. Do poder da palavra: **ensaios de literatura e psicanálise**. São Paulo: Duas cidades, 1995.

- MIELIETINSKI, Eleazar Moisevich. **A poética do Mito**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1987.
- POLLACK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Trad. Dora Rocha Fraksman. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.2, n 3, 1989, p.3-15.
- ROCHA, Everardo. **O que é Mito**. 9 ed. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- SALLES, Vicente. **O negro no Pará sob regime da escravidão**. 3 ed. Belém: IAP; Programas Raízes, 2005.
- SILVA, Anaíza Vergolino e. **Tambor das Flores: uma análise da federação espírita umbandista e dos cultos afro-brasileiros do Pará (1965-1975)**. Belém-Pa: Pakatatu, 2015.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- SOUZA, Livia Maria Natália de. **Água negra**. Salvador: EPP Publicações e Publicidades, 2011.
- THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna. Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis/ Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão europeia do livro, EDUSP, 1973.
- ZUMTHOR, Paul. **Tradição e Esquecimento**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução a poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SOBRE A AUTORA

Monise Campos Saldanha

Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS (2021). Linha de pesquisa: Estudos Literários Aplicados: Literatura, Ensino e Escrita criativa. Especialidade: Interculturalidade, Poéticas Oraís. Mestra em Educação (UEPA). Especialista em Estudos Linguísticos e Análise Literária: Teoria Literária (UEPA). Especialista em Educação para as Relações Étnicorraciais - ERER (IFPA). Licenciada Plena em Letras pela Universidade Vale do Acaraú (UVA). Desempenhou atividades como professora substituta /Itinerante da Universidade do Estado do Pará UEPA (2017-2021). Têm experiência na área de Letras, com ênfase em Linguística e Literatura, pesquisa principalmente temas ligados à Cultura e a Educação na Amazônia, como: Poéticas Oraís, Literatura Afro Brasileira de Expressão Amazônica, Memória, História e Imaginário.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8603-7327>

E-mail: saldanhanilson.ns@gmail.com

Recebido: 13/05/23

Aprovado: 28/06/23