

Angola e Brasil: literaturas em diálogo

André Sampaio¹

RESUMO: Um diálogo entre estórias angolanas e brasileiras é o objetivo desse trabalho, utilizando a teoria de Paul Zumthor (*A Letra e a Voz*), revisitamos o importante papel da tradição oral (cultura luvale e candomblé) - na preservação cultural dessas literaturas.

ABSTRACT: A dialogue between Angolan and Brazilian stories is the aim of this work, using Paul Zumthor's theory (*A Letra e Voz*), that review the important role of oral tradition (luvale culture and candomble) in cultural preservation of these literatures.

PALAVRAS-CHAVE: Oralidade; Literatura africana; Literatura brasileira; Zumthor

KEYWORDS: Orality; African literature; Brazilian literature; Zumthor

*A milenar arte da oralidade difunde as vozes
ancestrais, procura manter a lei do grupo,
fazendo-se, por isso, um exercício de sabedoria.
(Laura Cavalcante Padilha, p 35)*

Viximo é uma obra de contos luvale, do autor José Samuila Cacueji. Lançado pela União de Escritores Angolanos em 1987, a obra

¹ Mestrando em Letras pela Universidade Federal Fluminense/ Bolsista pela Capes.

traz uma coletânea de textos da tradição oral angolana. Composta por contos, adivinhas e vozes de animais os textos oferecem um mergulho ao universo da tradição oral, que por muito tempo foi a única forma de preservação cultural em algumas regiões da África. Com um caráter sempre didático, os textos dão uma certa ideia do que é o contar de estórias: o detentor do conhecimento no meio de uma roda passando sua experiência, através de sua “*performance*”, para os membros mais novos de suas comunidades.

Caroço de Dendê, da escritora Māe Beata de Yemonjá também traz uma coleção de contos da tradição oral afrobrasileira. Num contexto diferente, a autora fala de dentro de um terreiro de Candomblé, espaço, onde até os dias de hoje a única forma de se passar conhecimento acontece através da oralidade. Māe Beata de Yemonjá utiliza os contos *transcriados* pela autora, para a transmissão de todos os preceitos religiosos e morais, adquiridos por ela através do tempo. Entre fábulas, mitologia iorubá, apólogos, os contos de Māe Beata de Yemonjá, também possuem um caráter didático e ganham uma outra atmosfera quando submetidos pela “*performance*” da autora.

Fazer um diálogo entre os contos angolanos e afrobrasileiros é o objetivo desse trabalho, utilizando Paul Zumthor, de *A Letra e a Voz*, analisaremos o importante papel da tradição oral na preservação cultural e traremos também os aspectos que diferem e ou unificam o perfil dessas literaturas. A performance tratada por Zumthor, pode ser vista como um ato teatral, onde a literatura se mistura ao ato da interpretação. Sendo assim esse diálogo oferece, contudo, um novo olhar diante da tradição do contar de histórias, que utiliza não só as palavras, mas também todo um cabedal artístico cultural que vai desde imagens criadas através da memória coletiva, como também da disposição e experiência de quem as conta.

Tradição oral por Paul Zumthor

Paul Zumthor é autor estudado no campo da oralidade nos estudos atuais da

linguagem. A partir da obra “*A Letra e a Voz*” (2003), Zumthor traz à tona os estudos ligados à literatura de uma forma geral, mas sua obra ganhou prestígio maior por tratar, com muita seriedade e importância, os estudos do campo da oralidade. Sendo assim, o autor nas primeiras páginas de sua obra, indica as circunstâncias que marcaram o surgimento do termo oralidade:

O termo Literatura marcava como uma fronteira o limite do admissível. Uma terra de ninguém isolava aquilo que, sob o nome de folclore, se deixava às outras disciplinas. No início do nosso século, a ”literatura” adotava assim, em escala mundial, de maneira exclusiva, os fatos e os textos homólogos aos que produzia a prática dominante da Europa ocidental: estes os únicos concernentes à consciência crítica, tendo-se-lhes creditado caracteres que, segundo a opinião unânime, provinham de sua competência. Em alguma medida, o conjunto de pressupostos que administravam essa atitude de espírito originava-se do centralismo político que, havia longo tempo, fora instaurado pela maioria dos estados europeus. Estava de acordo com as tendências mistificadoras, até alegorizantes, que aí, presidiam à elaboração das ”histórias nacionais”: exaltação do herói que personificasse o superego coletivo; a confecção de um Livro de Imagens no qual fundar um sentido que justificasse o fato presente: as palavras de Joana d’Arc, a cruzada de Barba-roxa ou a fogueira de Jan Huss... A Segunda Guerra Mundial não deixou de pé muitas dessas estátuas, nem abrigou essas garantias. No espaço de bem poucos anos, um poderoso retorno do reprimido abalava, com a história, as outras ciências humanas e, em sua trilha, os estudos ditos literários. Foi então que, pela janela entreaberta, o termo oralidade entrou como um ladrão no vocabulário dos medievalistas. (ZUMTHOR, 1993, p. 8)

Como um grande medievalista, Zumthor desfaz primeiramente um grande equívoco ligado à oralidade, pois diferencia o que muitos entendem como similar quando tratam de tradição oral ou transmissão oral. Segundo Zumthor, a primeira se situa na duração e a segunda no

presente da performance³. E para definir melhor essas diferenças ou simplesmente incitar uma discussão sobre o tema, Zumthor classifica a oralidade em três tipos, que correspondem a três situações de cultura: A oralidade *primária e imediata*, oralidade *mista* e a oralidade *segunda*. Segundo ele, a primeira, “oralidade primária e imediata, não comporta nenhum contato com a escritura. De fato, ela se encontra apenas nas sociedades desprovidas de todo sistema de simbolização gráfica, ou nos grupos sociais isolados e analfabetos”. Já a oralidade mista se faz “quando a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada; e a oralidade segunda, quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário”. Em outras palavras, a oralidade mista procede da existência de uma cultura “escrita” (no sentido de “possuidora de uma escritura”); e a oralidade segunda, de uma cultura “letrada” (na qual toda expressão é marcada mais ou menos pela presença da escrita) (ZUMTHOR, p. 18).

Ao demonstrar singular capacidade para transitar entre questões inerentes à oralidade, escrita e memória, Zumthor além de explicar os três tipos de oralidade, perpassa por diversos momentos históricos e cria alternativas de reflexão para os leitores sobre os referidos temas, elaborando “conexões entre os campos de interferência da voz e da escritura; o papel da voz em certas séries institucionais como a Igreja e a Escola e em séries mais difusas: os costumes, o cotidiano, a vida cultural” (ZUMTHOR, p. 287).

Trataremos os textos de Zumthor fazendo paralelos entre o papel da escrita e da oralidade; entre memória, esquecimento e tradição e, finalmente, o papel do intérprete e do ouvinte dentro das narrativas. E,

³ “No interior de uma sociedade que conhece a escritura, todo texto poético, na medida em que visa a ser transmitido a um público, é forçosamente submetido à condição seguinte: cada uma das cinco operações que constituem a sua história (a produção, a comunicação, a recepção, a conservação e a repetição) realiza-se seja por via sensorial, oral-auditiva, seja por uma inscrição oferecida a percepção visual, seja – mais raramente- por esses dois procedimentos conjuntamente. O número das combinações possíveis se eleva, e a problemática então se diversifica. Quando a comunicação e a recepção (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de performance.” (1993, p. 19)

ainda, o que Zumthor designa como “a tríplice relação estabelecida a partir e a propósito do texto, - entre este e o seu autor, seu intérprete e aqueles que o recebem” (ZUMTHOR, p. 98), isto é, os ouvintes ou receptores.

Ao refletir sobre a função do intérprete e do ouvinte, Zumthor conceitua o primeiro como sendo o indivíduo de que se percebe, na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista e o segundo como aquele que possui dois papéis: o de receptor e de coautor. A relação entre ambos é imutável, pois só há intérprete se houver um ouvinte e vice-versa, mesmo numa relação unilateral quando somos ouvintes de nós mesmos. Para Zumthor, o papel do intérprete, ou do contador de histórias, é mais importante do que o do compositor, pois é a sua performance e o seu desempenho que propiciarão reações auditivas, corporais, emocionais do auditório, ou seja, do ouvinte. A performance do intérprete é a responsável pela sua força enquanto disseminador do texto oral, pois “a sua voz, por si só, lhe confere autoridade” (ZUMTHOR, p. 19). A intimidade do intérprete com o poema ou do narrador com o conto vai ser avaliada pelo efeito que sua performance terá sobre o público ou sobre o ouvinte: de convencimento, de emoção ou de desprezo. Não podemos ignorar, portanto, que nem sempre o que está sendo dito ou interpretado está adequado ao ouvinte ou ao público ali presente. É necessária uma interação entre intérprete e ouvinte para que haja uma qualidade no resultado final, ou seja, o público alvo deve ter interesses compatíveis com os do intérprete, pois “o prestígio da tradição, certamente, contribui para valorizá-lo; mas o que integra nessa tradição é a ação da voz” (ZUMTHOR, p. 19) sobre os ouvintes.

A qualidade da performance está vinculada à completa interação entre intérprete, texto e ouvinte. Richaudeau estabelece dois fatos relativos ao ato do leitor que corresponde, neste caso, ao do ouvinte: “distinguir entre as várias espécies de leitura aquelas que diferenciam ao mesmo tempo a natureza do texto-alvo, a função que lhe atribui o leitor e a capacidade de memória” (RICHAUDEAU *apud* ZUMTHOR, 1993, p. 104). O ouvinte e o texto cantado sofrem adaptações à medida que se estabelece uma relação entre eles; logo, as alterações da performance vão alterar a reação do ouvinte. O ouvinte é responsável não só pela forma pela qual nós percebemos a dimensão histórica da poesia oral, pois a sua recepção interferirá na nossa, como também criará perspectivas em relação à performance dentro de regras por ele anteriormente conhecidas. A memorização e o prazer dos ouvintes estão vinculados, assim como o

contexto em que está inserido o ato de ouvir. Nossa memória faz um registro eterno quando compreendemos o que está sendo dito de forma espontânea e prazerosa.

Com o passar dos tempos, a interpretação, a performance e a própria poesia oral vão assumindo um caráter comercial e essa transição inicia-se quando o autor passa a exigir seus direitos. Podemos dizer que a comercialização de sua obra está ligada ao emprego da escrita que, desde seu surgimento, é monopolizada pela classe dominante enquanto a poesia oral ocupava-se em retratar as angústias dos oprimidos – exemplo disso são as matriarcas de origem africana, como Mãe Beata de Yemonjá – que diante disso, sentiram a necessidade de passar para o escrito o que antes pertencia à sua cultura tipicamente oral. Esta inversão de valores norteou, por muitos séculos, os propósitos e os destinos de ambas. Zumthor se preocupa em diagnosticar se há contradição na poesia entre o uso da escritura e das práticas vocais. E assim afirma que “a escritura é a intenção ou a pressuposição de uma passagem para o impresso” (ZUMTHOR, p. 99), e ainda alega que cada um tem “o seu ritmo próprio de desenvolvimento” (ZUMTHOR, p. 96). Para M. Clanchy, o surgimento da escritura é resultado da necessidade em fixar mensagens inicialmente orais e para M. Scholz o seu surgimento está vinculado ao desenvolvimento do comércio, das comunicações e do direito (ZUMHTOR, p. 96); é importante observar que tais definições se complementam. A linguagem que o manuscrito vai fixar é a da comunicação direta, não importando, desta forma, distinguir autor, intérprete ou escritor; neste caso o intérprete ou contador de histórias perde seu papel. Zumthor defende a possibilidade de que, em função do momento histórico, o texto vai depender ou de uma oralidade que funcione na zona da escritura ou de uma escritura que funcione na oralidade (ZUMTHOR, p. 98). McLuhan também percebe essa diferença, definindo-a como homem escrevente e homem tipográfico. O fato é que o manuscrito mantém a característica tático-oral e o escrito vai adquirir mais efeito a partir do surgimento da imprensa. W. Ong diz que “o manuscrito é uma continuidade do oral”

(ONG *apud* ZUMTHOR, 1993, p. 99), a imprensa, no entanto, cria uma ruptura neste ponto.

A voz está presente na escrita e vice-versa: é “o verbo encarnado na escritura” (ZUMTHOR, p.113). A passagem do vocal para o escrito é repleta de “confrontações, tensões, oposições conflitantes e muitas vezes contraditórias” (ZUMTHOR, p. 114); é mais do que transcrição, é transcrição. A poesia terá seu registro assegurado muito provavelmente bem depois de sua criação, perdendo assim o rigor de sua transcrição. O texto oral desfaz e recria permanentemente o seu sentido, o que não ocorre tão rapidamente com a escritura. A impossibilidade da escrita concede ao homem uma melhor performance por permiti-lo alcançar maior fidelidade ao que está sendo interpretado, justamente porque vai livrá-lo da tensão resultante da capacidade de executar os dois papéis.

Zumthor nos chama atenção para o fato de que o domínio da escrita era extremamente difícil e de que não era estimulada entre todas as camadas sociais: “escrever é um ofício árduo, cansativo, um artesanato organizado” (ZUMTHOR, p. 100). Essas dificuldades vão sendo minimizadas com o passar dos anos e o incentivo à escrita vai ocorrer somente a partir do século XX. O trabalho da escrita era restrito a uma elite: chancelaria, pontifícia, de bispados, de prefeituras. As oficinas dos copistas adquiriam, inclusive, celebridade pelo exercício desse ofício, tamanho o seu grau de dificuldade. Essas dificuldades inerentes à escritura, determinadas pelo período, vão influenciar a sua decodificação, pois muitos sabiam escrever, mas não ler: eram dois aprendizados distintos. Alguns autores vêem a escritura como o poder de apoiar seu discurso: é o próprio atestado da verdade que vai acrescentar eficácia ao governo dos homens. A palavra, afinal, é o meio pelo qual o homem se manifesta plenamente (ZUMTHOR, p.114). Não podemos ignorar, entretanto, que para os iletrados, a letra é inacessível, imaterial, mágica.

Ao refletirmos sobre a duração e memória dessas obras, Zumthor nos diz que ela nunca é a mesma, pois qualquer forma de arquivamento compromete a integridade semântica e estrutural do texto. Se o texto for oral recorre-se à passagem do oral para o escrito como um meio de

conservação mais seguro do que foi dito, pois as narrativas faladas são mais propensas às intervenções e influências externas, ainda que este recurso o fará perder o que tem de mais precioso: o movimento vital da performance; mas, em contrapartida, estimulará novas performances. A escritura não garante, portanto, a perpetuação ou imutabilidade da obra, apenas a torna menos violável. Já a performance garante a “dimensão emotiva da comunicação, o alcance dos princípios que garantem – a plenos sentidos – uma presença corpórea, memória imperecível, toda vez que se presentifica” (ZUMTHOR, p. 289).

A memorização, única forma existente de arquivamento até o surgimento da escrita, continua a cumprir seu ofício, ainda que à margem do imaginário coletivo. A escritura vai ganhando assim o papel de preencher duas funções: a transmissão e a conservação do texto. Vários textos vão aparecer na escritura sem acabamento, sobretudo os da poesia oral. Naturalmente, a difusão da escrita e de outras formas de comunicação contribui para o enfraquecimento das memórias.

Todo grupo tem um saber acumulativo de si, oriundo da memória e que são empregados na linguagem, pois o tipo de cultura é determinado pelo uso que uma sociedade faz da memória. As tradições orais são fundamentais para a manutenção dos costumes e servirão de alicerce para a constituição da história de uma sociedade, ainda que o destino dessas tradições seja incerto. Culturas só se lembram esquecendo, é feita uma seleção do que se quer lembrar. A seleção nos permite desconectar com a história no momento em que a vivemos. A memória coletiva vai recuperar ou manter o que pode permanecer funcional. Só registramos o que nos interessa ou nos tem utilidade. A teia de percepções de costumes e de idéias é a responsável pelo desenvolvimento e perduração das tradições orais e assim a poesia oral garante que a cada performance se criem novos espaços em detrimento das performances que surgirão. A performance vai encontrar sua plenitude na sua relação com obras anteriores e posteriores, é este movimento que vai garantir a manutenção das tradições de uma sociedade.

A memória coletiva captura os fragmentos significantes e os transforma em elementos de tradição; é o resultado de uma seleção, consequência de uma vontade de esquecimento. A manutenção da poesia, inclusive, dá-se pela reminiscência, pelo costume e pelo esquecimento, permitindo ao passado permanecer vivo. Isso ocorre mais fortemente nas pequenas comunidades, que buscam a permanência de suas culturas e

tradições. “Para Isidoro de Sevilha, no livro III, 15, das *Etymologiae* a memória humana assegura a tradição dos sons, pois eles não podem ser escritos” (ZUMTHOR, p. 114).

Sendo a tradição uma colaboração que pedimos ao nosso passado para resolver nossos problemas atuais, o esquecimento é necessário a partir do momento em que nenhuma compreensão é total e toda interpretação é fragmentária, os vazios tornam-se, pois, primordiais para a continuidade da história. É um ritual aderir à tradição e submeter a ela o seu discurso.

A vontade de esquecimento é um mecanismo utilizado para excluir da tradição certos elementos da memória coletiva, indesejáveis para ela. A memória é fruto de uma constante tensão entre o que mantém a tradição e o que ela preferiu esquecer. Não podemos pensar em manutenção das tradições sem pensarmos em memória, nas suas formas de registro e na seleção do que se vai registrar.

A oralidade, tratada por Zumthor, a partir da função do intérprete/narrador e do ouvinte, é fonte primeira de toda forma de comunicação, dividindo posteriormente sua tarefa com a escrita, que nasce com outro propósito e assume, como vimos, papel diferenciado da linguagem oral, mas também de indiscutível primazia para a evolução da humanidade. Sendo as linguagens vistas “como o centro da sociedade e da história” (ZUMTHOR, p. 288), tanto a oralidade como a escritura, são condições vitais para a existência da tradição.

Zumthor nos chama atenção também para os índices de oralidade, ele diz que tudo que se entende, “no interior de um texto, informando-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação - quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade, existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos” (ZUMTHOR, p. 35). Em outras palavras, os índices de oralidade são tudo aquilo que nos remete a uma voz, isto é, a marca que a voz humana deixa no texto escrito. Entre eles estão a musicalidade, o caráter histórico, o caráter anedótico, o caráter moralizante, a estrutura textual e por fim o caráter interpretativo.

Quando Zumthor traz a musicalidade como um índice de oralidade ele usa como exemplo os cantos de gesta e os cantos trovadorescos, pois através desses manuscritos, ou de outros, a

musicalidade em sua estrutura é mais visível do que até mesmo o seu corpus semântico. A compreensão se dá mais pelo tom musical, isto é, pelo conjunto de harmonias perfeitas entre as palavras do que pelo significado expresso pela mensagem. Zumthor acrescenta dizendo que para melhor memorização tanto do intérprete, como do ouvinte o texto ou a mensagem a ser transmitida, deve possuir musicalidade e assim ser de fácil assimilação pelo público ouvinte e também de fácil interpretação para o intérprete.

Outro índice de oralidade é o caráter histórico que os textos da tradição oral possuem. Em todos os manuscritos estudados produzidos na mesma época, mostram uma coesão histórica. Os fatos relatados nos manuscritos remetem sempre a um acontecimento marcante vivido pela sociedade em questão e as vezes usados até mesmo como exemplo. Acontecimentos de ordem governamental, comportamentais da elite como também os da plebe, são fonte de inspiração para os poetas de uma mesma época, fato que marca e que fornece a data aproximada dessas produções. O caráter anedótico também considerado um índice de oralidade, também faz referência a fatos acontecidos, porém se baseia na produção poética passada, isto é, através da intertextualidade se produz novos textos. Zumthor ressalta que

existem outros tantos apelos aos valores vocais, que se emanam da própria textura do discurso poético. Às vezes índices externos os confirmam, extratos de documentos anedóticos, *relacionando-se a um ou vários textos* e evocando os termos tais que o caráter vocal de sua “publicação” se destaca. (1993, p. 41, grifo nosso)

O caráter moralizante se estabelece da mesma forma encontrado nas fábulas, já que estas sempre trazem nos seus desfechos uma mensagem moralizante, isto é, possuem um caráter pedagógico que indiretamente ficaram ligados e ganharam força com o surgimento teatro. E quando Zumthor traz a estrutura textual como um índice de oralidade ele nos remete a forma que esses textos foram escritos, geralmente demarcados por pequenas estrofes ricas em harmonia entre si e que se comparadas umas com as outras torna-se visível um conjunto fechado de palavras usadas na época, em

que os mesmos foram compostos. A harmonia e o conjunto de palavras que demarcam a época da composição eram encontrados primeiramente na forma cantada e mais tarde foram transportadas para o papel, indicando a presença da voz nestes textos.

O caráter interpretativo, (que é a multiplicidade de interpretações) dos textos que passaram pela tradição oral forma o último índice de oralidade trabalhado por Zumthor em sua obra, mas que não finaliza as possibilidades de encontrarmos outros índices que indiquem a marca da voz dentro de um texto.

Sendo assim, tudo aquilo que sinaliza a intervenção da voz humana em um texto, indica um índice de oralidade; quase todos os textos poéticos passam primeiro pela voz e depois para o escrito, e as possibilidades de encontrarmos índices de oralidade se multiplica a cada texto literário que procuramos analisar; por isso, *Viximo* do autor José Samuila Cacueji e a obra de Mãe Beata de Yemonjá - *Caroço de Dendê*- são objetos perfeitos para o encontro com as teorias relacionadas à oralidade trazidas por Zumthor.

Caroço de Dendê de Mãe Beata de Yemonjá

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 tinha parido 25 filhos, com cinco barrigas de dois. Ela morava em um engenho antigo, chamado Engenho Novo, e ali existiam vários antigos escravos, como suas tias e sua mãe. E ali também existia – eu me lembro de 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 jereré e foi pescar no rio que passava 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 à minha mãe para casa, para cortar o umbigo. Tia Afalá viu que eu 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 Yemonjá.

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 isso aconteceu. Hoje eu sou uma omorixá e uma lutadora de minha religião e de minha raça. Meu nome: Beata de Yemonjá. (*BEATA DE YEMONJÁ, 2002, p 121*)

Mãe Beata de Yemonjá, autora de *Caroço de Dendê*, oferece aos leitores um conjunto de contos representativos da tradição oral africana no Brasil, ainda muito pouca documentada como literatura. Nessas pequenas narrativas, a autora apresenta histórias que foram transmitidas através das gerações de escravos nas senzalas do Brasil.

Mãe Beata de Yemonjá não se distancia daquilo que ela acredita para escrever. Pelo contrário, a autora só escreve porque vive todas as experiências retratadas nos contos, todos os dias. Sua vida é atribulada de afazeres ligados à religião e à luta por um lugar melhor dentro da sociedade. *Caroço de dendê* (2002) é um dos resultados desta luta, que leva para muitos leitores o cotidiano de uma mãe de santo e de seu terreiro de candomblé, ainda muito distante de muitos e carrega uma riqueza ímpar em cada conto.

Os assuntos tratados nos contos são variados: costumes das comunidades africanas, histórias de divindades e personagens ancestrais, fábulas, apólogos com animais, histórias de natureza religiosa em geral.

Beatriz Moreira Costa, mais conhecida como Mãe Baeta de Yemonjá, é fundadora do *Ilê Omi Oju Arô*, em Miguel Couto no Estado do Rio de Janeiro, que segue a tradição do Alaketo, da Bahia, uma das perpetuadoras da história oral do povo negro no Brasil. Além disso, a escritora busca na tradição africana e afro-brasileira fonte de inspiração para a criação dos seus contos, não só através de sua memória, mas também das experiências vividas por ela e de seus filhos-de-santo. *Caroço de Dendê* é

uma compilação multicultural que traz em sua composição a mistura de valores, tanto no que concerne à religiosidade, como também ao cotidiano social e cultural brasileiro.

Ao leremos os contos nos deparamos com uma riqueza tanto nas suas estruturas morfossintáticas como no seu conteúdo simbólico. Isto é, as histórias oferecem um passeio instrutivo a um tempo jovial e severo, de diferentes tradições africanas, mantidas no Brasil; sobretudo, pelo trabalho das sacerdotisas e das contadoras de histórias, matriarcas e guias espirituais de suas comunidades, como mãe Baeta de Yemonjá. O livro é composto por quarenta e três contos curtos que causam no leitor, a cada leitura, uma reflexão. Entre mitos, fábulas e fenômenos religiosos como o sincretismo brasileiro, Mãe Baeta cria e *transcria* os contos num linguajar de fácil assimilação, chegando perto da tradição dos contos clássicos infantis, isto é, os contos maravilhosos. O perfil dos contos se assemelha às antigas histórias que ouvíamos quando éramos crianças e é essa característica peculiar que faz dos contos de Mãe Beata de Yemonjá tão especiais.

Todos os ensinamentos do candomblé são passados oralmente pelos mais velhos. Não existe um livro contendo todas as informações necessárias de que um filho-de-santo necessita para se tornar um membro da comunidade, a experiência do mais velho é passada para o mais novo e assim sucessivamente. Sendo assim, ao leremos os contos de Mãe Beata, percebemos a presença de um narrador participante que interage com os personagens e indica para o leitor os caminhos a serem percorridos. Esse narrador traz de volta o papel do contador de histórias, que se perdeu nos moldes modernos da literatura, de acordo com Walter Benjamin (1993), e até mesmo na nossa vida cotidiana. Mãe Beata viaja pelo mundo da fantasia misturando elementos reais e ficcionais, combinando sagas, mitos, adivinhas, ditados, casos-memoráveis e chistes, colocando-nos frente a frente com um mundo repleto de alegorias fantásticas, alegres e até mesmo, trágicas.

Os contos se dividem basicamente por assuntos que vão das fábulas até as relações entre homens e mulheres. Cada conto possui uma moral a ser descoberta pelo leitor no antigo molde “*qual é a moral da história?*”, intercalando contos mais divertidos com outros mais sérios e de cunho religioso. Porém, podemos encontrar, num mesmo conto, vários elementos distintos, como mitos iorubanos, sincretismo religioso brasileiro, a relação entre iyawo (iniciados) e orixás, entre outros.

Em contrapartida, alguns contos trazem uma temática central como a relação entre o bem o mal, a importância da mulher como detentora do axé (origem, é a raiz que

vem dos antepassados) ou até mesmo dos deveres que são concernentes aos adeptos do candomblé, que buscam incansavelmente o axé (força vital, energia, princípio da vida, força sagrada) dos seus orixás.

Através de um olhar mais atento da obra, da autora e do seu espaço, podemos concluir que além de ser escritora, Mãe Baeta é uma experiente contadora de histórias, já que dentro dos seus contos encontramos aquela característica agradável do contar de histórias, características que mostram a voz humana em relevo dentro dos textos. Seus contos apresentam um tom didático e a voz do narrador prevalece em todos eles, levando-nos para um encontro com aquele narrador que passa sua experiência através daquilo que ele narra. Mãe Beata, apesar de não se dar conta, atualiza o perfil do narrador clássico; já que devolve a ele as rédeas da narrativa.

Mãe Beata escreve como conta, trazendo para o interior das narrativas uma proximidade maior das personagens com os leitores. Sua obra pode ser lida tanto por adultos quanto por crianças, pois as histórias contadas, sempre se valem de um elemento maravilhoso e uma lição que pode ou não ser aprendida.

Os contos vão além de uma simples escritura, já que cada narrativa aborda um elemento cultural brasileiro distinto. Com o auxílio dos antropólogos Pierre Verger e Roger Bastide, afirma-se que a autora escreve de um lugar muito específico, o candomblé. Sendo assim, podemos dizer que *Caroço de dendê* é uma produção elaborada através da tradição oral, que Mãe Beata utiliza e tem contato em grande parte, por estar próxima de um terreiro de candomblé.

A cultura africana foi transmitida através da oralidade durante os séculos, até o próprio candomblé sobreviveu no Brasil através da oralidade. Mâes e pais-de-santo passaram adiante toda a liturgia usando somente a voz. Até muito pouco tempo atrás, não havia livros que ensinassem uma cantiga, uma reza ou até mesmo como lidar com um orixá. Diante disso, o único meio de transmissão, utilizado pelos sacerdotes do candomblé era a oralidade. Hoje pode-se encontrar títulos que nos fornecem algumas informações; porém, *grosso modo*, pois os grandes ensinamentos só são transmitidos depois da iniciação e através, somente, da oralidade. Desta maneira, concluímos que por ter

sido criada envolta na tradição oral, Mãe Beata passou para o papel esse meio de transmissão de conhecimento, que elege a comunicação cotidiana, isto é, a língua falada, como mecanismo de construção ideológica, cultural e literária.

Caroço de Dendê oferece aos pesquisadores uma fonte enorme de conhecimentos e inquietações, tanto no que se refere à religião africana como também ao que se refere à identidade nacional. Sua obra apresenta perspectivas que vão além da questão tratada por este texto e por isso deixamos sempre em aberto novas observações que levarão no futuro, a outras descobertas.

Viximo de José Samuila Cacueji

O Palhaço

À noitinha, um grupo de homens, mulheres e crianças divertia-se cantando e tocando para um mascarado. Este, a cada toque de ngoma⁴ e canção diferentes, exibia uma dança correspondente. Nisto, ele alvitra: - O cântico que eu voltar a entoar, será esse a que todos responderão em coro.

E retirou-se, a título de pequeno intervalo, para as traseiras de uma cubata. Daí a pouco, voltava entoando: - Amigos, a doninha mordeu-me!...

E o coro:

- A doninha mordeu-me!
- Companheiros, a doninha... mordeu-me!...

E o coro sempre a responder alternadamente: - A doninha mordeu-me!...

Por fim, a voz do palhaço começou a perder o timbre, ficou mortiça, quase imperceptível, à medida que o próprio ia igualmente perdendo fôlego.

E, em face disto, um dos sitiantes experientes virou a cantiga da diversão para a seriedade da coisa; dominou a obscuridade da noite e viu bem, com todo espanto, que o mascarado estava a ser estrangulado: tinha realmente as goelas atravessadas fatalmente pelos dentes pontiagudos e traiçoeiros do bichinho. (Popular) (CACUEJI, 1987, p. 69-70)

⁴ “Tantã, instrumento musical de percussão revestido com pele numa das faces”. (CACUEJI, 1987, p. 88)

José Samuila Cacueji faz parte da União de Escritores Angolanos, que é uma associação com personalidade jurídica, constituída por escritores angolanos, instituição que procura promover os valores culturais nacionais e de todas as conquistas universais; posicionamento contra todas as formas de discriminação étnica, racial, sexual, nacional, cultural entre outras, e mais do que isso, instituição que procura promover a defesa da cultura angolana como patrimônio da Nação.

Angola é um país formado por mais de 140 municípios e cerca onze grupos etno-lingüísticos, que oferecem inúmeras possibilidades de encontro com o que há de mais peculiar na cultura africana. Uma dessas possibilidades, é o contato com sabedoria popular, através da tradição oral é possível conhecer algumas das mais ricas características da cultura angolana. Dado o exposto, a tradição oral, tem um papel muito importante dentro da sociedade angolana, onde a sabedoria dos mais velhos estabelece um elo entre o passado e o presente, colaborando desta maneira na construção de um futuro próximo. Laura Cavalcante Padilha diz: “A oralidade é, desse ponto de vista, o alicerce sobre o qual se construiu o edifício da cultura nacional angolana”. (2007, p. 37)

Com o domínio de Portugal, a tradição oral perdeu parte do seu espaço e a experiência, como forma de detenção de conhecimento passada através do oral, já não tinha tanta importância. Porém, hoje a escrita favorece essa perpetuação, como no exemplo de *Viximo*, uma obra que garante um mergulho nesse grande mundo construído através da história e do tempo. A escrita por mais avassaladora que tenha sido, também serviu como instrumento, numa virada de jogo de Angola rumo a libertação. Como se sabe, a literatura possui um papel singular na busca da identidade nacional, foi através dela e da arte em geral, que o Brasil conquistou essa noção de nacionalidade; e em Angola também ocorreu o mesmo processo. A literatura, principiada pela imprensa levou Angola à independência, tomados pelo exemplo do Brasil,

angolanos encontraram na literatura a arma necessária para garantir sua libertação do domínio português. Rita Chaves também fala sobre o papel que a escrita teve na organização social em Angola depois do atirar dos canhões e completa dizendo:

Trazida com os tiros, a escrita corresponde a uma espécie de ruptura que será convertida em nova forma de sentir e dizer. Transformando-se em maneira de presentificar experiências e organizar o real, a palavra vai sendo trabalhada no sentido de preencher o vazio entre o homem e o mundo, agora redimensionado, nessa nova etapa do chamado processo civilizatório. Violenta e irreversível, a quebra se deu; mais tarde, caberia à literatura ali produzida a tarefa de rejuntar pedaços para a composição de uma nova ordem. (CHAVES, 1999, p.20)

Viximo é um dos exemplos desse *rejuntar pedaços*, pois, através de cada conto, adivinha e vozes de animais podemos conhecer esse mecanismo onde o oral mesmo que escrito mantém sua função primordial, a passagem e a manutenção do conhecimento, isto é, a tradição e a cultura sendo transmitidas através das gerações. Laura Cavalcante Padilha diz que na

festa do prazer coletivo da narração oral, principalmente entre os grupos iletrados africanos, é pela voz do contador, do griot, que se põe a circular a carga simbólica da cultura autóctone, permitindo-se a sua manutenção e construindo-se para que esta mesma cultura possa resistir ao impacto daquela outra que lhe foi imposta pelo dominador branco-europeu e que na letra tem sua mais forte aliada. (2007, p 35)

Contudo, dos males o menor, a escrita hoje propaga toda a experiência vivida não só por comunidades isoladas africanas, mas antes de tudo, abre para todos, o completo processo entre silêncio, aniquilação, organização, resistência, independência e finalmente liberdade. E ainda nas palavras de Laura Cavalcante Padilha, apesar de

todo esse processo entre oralidade/escrita, colonizador/colonizado, dependência/independência “a milenar arte da oralidade difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um exercício de sabedoria”.(2007, p. 35)

No interior de *Viximo* o leitor encontrará esse espaço, do ouvir uma boa história, há sempre uma impressão ao ler cada episódio da voz plena e viva do narrador, que aqui é o mais velho ou aquele responsável por passar conhecimento, falando ao ouvido do leitor. Essa atmosfera se dá pela construção de cada texto, com curta extensão para facilitar a memorização não havendo empecilhos estabelecidos por normas sintáticas ou morfológicas, os textos são compostos para serem absorvidos pela musicalidade e pela arte da performance. Mesmo sendo textos traduzidos do luvale⁵ para o português também falado em Angola, a musicalidade e extensão de cada conto, adivinha, ou vozes de animais não perdem esse caráter particular trazido da tradição oral. Como diz o próprio autor de *Viximo* os textos formam *um* “inesgotável manancial folclórico luvale e é também uma prova de gratidão e uma devolução escrita àqueles que nos legaram oralmente algo deste rico patrimônio cultural” (CACUEJI, 1987, p. 9). Consta na obra quinze contos, trinta adivinhas e trinta e duas vozes de animais, nas versões luvale e português, separados de acordo com os autores, em dois grupos específicos:

a) Os contos restritos, do “círculo mulheril”⁶, da recitação constante exclusivamente noturna, durante os serões junto à fogueira (conforme a tradição corre diversos riscos quem os recite durante o dia), cujos desfechos constituem um meio eficaz de orientação didática, moral e, até, profissional do auditório, na maior parte dos casos juvenil.

b) Os contos relatados pelos homens, mesmo durante o dia, nos jangos, “foros”, etc., no decorrer dos julgamentos para a aplicação final

⁵ O luvale é um dos 11 principais grupos etno-lingüísticos de Angola.

⁶ Expressão usada pelo autor de *Viximo*, para designar grupos femininos.

da sentença e, às vezes, para a diversão, mas sem nunca deixar de ter um fim educativo, moralizador e de formação de auditório.

Como visto, os textos de *Viximo* apresentam uma nova chance de adentrar no universo da tradição oral angolana, e de travar também um contato com o idioma luvale, já que na obra cada texto vem nas duas versões. Isso possibilita primeiramente a idoneidade dos textos, mesmo sendo textos recolhidos da tradição oral. Cabe ressaltar também, a importância desses textos na forma escrita como um instrumento para manter viva toda uma tradição diante da modernidade, onde cada informação deixa de ser inédita a cada minuto.

Viximo é uma obra que precisa ser lida aos olhos da performance, isto é, pensar em cada texto como uma espécie de texto corporal, onde cada passagem deve ser vivida com intensidade, pois só assim o leitor conseguirá estabelecer uma relação viva entre o texto e a voz. Como Zumthor mesmo diz: os textos da tradição oral só cumprem seu maior objetivo quando são colocados no presente da performance.

Viximo e Caroço de dendê

Como se percebe, *Viximo* e *Caroço de dendê* passaram pelo mesmo processo de construção cultural e literária, em momentos históricos diferentes, ambos saíram da tradição oral. Nos dois contos que foram apresentados, como mero exemplo para ilustrar parte daquilo que podemos ver nas obras aqui citadas, podemos interagir em larga escala com uma parte da teoria de Zumthor sobre a oralidade. Que estabelece a performance como um ato praticamente teatral, mecanismo pelo qual autores como Mãe Beata e os autores angolanos encontrados na compilação de Cacueji, utilizam para perpetuarem seus conhecimentos. Em “*O palhaço*” e “*Conto dedicado à Minha Mãe, do Carmo*” percebemos com clareza o tom didático, a musicalidade dos vocábulos escolhidas, o caráter histórico, o caráter anedótico, o caráter moralizante, a estrutura textual e por fim o caráter

interpretativo e que é, ao mesmo tempo, provocador. Fazendo leitores e ou expectadores interagirem com as estórias, ora pela atuação dos “intérpretes-autores” como Mãe Beata, ora com os índices de oralidade deixados nos textos de *Viximo*. Tanto num, como no outro texto trazido aqui, vemos o caráter de manter viva toda uma tradição, basta ler ou ouvir, com atenção, cada palavra de cada texto, e veremos que passar conhecimento através da oralidade ou da literatura transmitida através do oral, fortalece os elos entre a sociedade, entre a comunidade, entre os indivíduos de um mesmo grupo. Paul Zumthor abre o caminho, com a sua teoria, possibilitando, desta maneira, uma leitura mais eficaz dos textos advindos da tradição oral, seja ela africana ou brasileira. Basta pensar nos *índices de oralidade* no ato da leitura dos textos que foram passados para o escrito, para ter a convicção da origem dos mesmos. O tom do “era uma vez” retorna nos textos da tradição oral, que agora já podem ser encontrados também na versão escrita, como nos exemplos *Caroço de Dendê* e *Viximo*.

Lembramos também, que esse breve artigo, procura antes de qualquer coisa, mostrar um pequeno exemplo daquilo que pode ser encontrado em maior quantidade nas obras aqui eleitas, como um convite, para um encontro maior com o universo da oralidade. Travar um diálogo entre as literaturas angolana e brasileira favorece ao conhecimento das trajetórias vividas por cada país, separados ou interligados pela mesma condição histórica: países que foram colonizados e tiveram que lutar por uma independência, e que hoje, através da literatura, entre outras coisas, dissolvem as marcas que esse mesmo conflito gerou.

O Brasil tem, como exemplo, desse processo ocorrido na história da relação entre colonizados e colonizador, entre outros, Mãe Beata de Yemonjá: negra, mulher, mãe-de-santo e escritora que *transcria* suas experiências e passa adiante uma gama de elementos culturais, sociais e literários. Mãe Beata está distante de certa forma de Angola e de Cacueji, porém a ligação entre eles desfaz a distância geográfica e até mesmo a cronológica ligando-os através das marcas de um povo que

fora oprimido durante muito tempo e que hoje faz da escrita uma forma menos violenta de expandir, sem obrigar, uma parte da cultura encontrada na África e nos países que de lá construíram seus primeiros alicerces sociais, assim como o Brasil. Cacueji e Mãe Beata provavelmente não se conhecem, mas através da história dialogam entre contos, estórias e elos que vão além de uma breve escritura. Uma ligação que apenas faz da escrita uma forma de manter viva toda uma tradição, saindo do oral, passando pelo escrito, e se presentificando no ato da performance. Mãe Beata de Yemonjá e José Samuila Cacueji fazem parte de uma mesma árvore, seus frutos apenas amadurecem em locais diferentes, porém não deixam de ter o mesmo doce específico, protegido durante séculos pela tradição oral de origem africana.

Referências bibliográficas

- BEATA DE YEMONJÁ, Mãe. *Caroço de Dendê: a sabedoria dos terreiros: como Iyalorixás e Babalorixás passam seus conhecimentos a seus filhos*. Rio de Janeiro, Pallas, 2002.
- BENJAMIN, W. “*O Narrador*”. In: Obras escolhidas I: Magia e técnica. Arte e política. 3.ed., São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.
- CACUEJI, José Samuila. “*Viximo*”. Luanda: União dos Escritores Angolanos. 1997.
- CARNEIRO, Ceres Ferreira. *Paul Zumthor e as marcas da oralidade*. Revista Lathé Biosa, ano I, nº 134 – fevereiro-Porto Velho, Ed. Universidade Federal de Rondônia, 2003. ISSN 1517-5421.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- CHAVES, Rita. *A Formação do Romance Angolano: Entre Intenções e Gestos*. Coleção Via Atlântica, nº 1. São Paulo, 1999.
- COSTA, Beatriz Moreira. (Mãe Beata de Yemonjá) *Histórias que minha avó contava*. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EdUFF/ Pallas, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.