



Universidade Estadual de Feira de Santana



Departamento de Letras e Artes

Programa de Pós- graduação em Literatura e Diversidade Cultural

CENAS DA ENCRUZILHADA

A representação mítico/religiosa africana

em *Viva o povo brasileiro* e *Tocaia Grande: a face obscura*

Sílvia Olívia Smith Lima de Azevedo

Feira de Santana, 28 de agosto 2009



Universidade Estadual de Feira de Santana

Departamento de Letras e Artes



Programa de Pós- graduação em Literatura e Diversidade Cultural

CENAS DA ENCRUZILHADA

A representação mítico/religiosa africana

em *Viva o povo brasileiro* e *Tocaia Grande: a face obscura*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS, tendo como orientadora a Professora Dra. Elvya Shirley Ribeiro Pereira, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre.

Feira de Santana, 28 de agosto de 2009



Universidade Estadual de Feira de Santana

Departamento de Letras e Artes



Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural

CENAS DA ENCRUZILHADA

A representação mítico/religiosa africana

em *Viva o povo brasileiro* e *Tocaia Grande: a face obscura*

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural,
avaliada e aprovada por:

Professora Dra. Elvya Shirley Ribeiro Pereira (UEFS)
Orientadora

Professor Dr. Amarino Oliveira de Queiroz (UFRN)

Professor Dr. Jorge de Souza Araujo (UEFS)

Feira de Santana, 28 de agosto de 2009

À memória, sempre presente, de meus avós, Raimundo e Benildes, do meu pai Ladislau, de minha tia Jurema Smith, do amigo Pedro Matos, e da amiga Estér, mais que origem, sempre recomeço. A eles dedico este estudo.

AGRADECIMENTOS

A Deus e a todos os orixás (minha saudação respeitosa a todos eles)

À minha família, especialmente minha mãe, pelo carinho, aconchego, incentivo, descobertas.

Ao meu esposo, Edmar, pelo companheirismo, assistência e incentivo durante a produção deste trabalho.

Aos meus filhos Emerson, Fernanda, Edmar e Clara, por despertarem em mim os melhores sonhos.

Ao meu irmão, Lau, pela presença sempre alegre e animadora, por me fazer acreditar nas minhas potencialidades.

A Gleissom Barbosa, por poder ser personagem na sua/minha história de superação.

A Aline, filha, amiga, irmã, presente de Oxum, compartilhando responsabilidades, nos períodos de ausência, necessários à realização deste trabalho.

A Joalice Antônia Santos, companheira de aventuras e desventuras, pelo companheirismo nesta jornada acadêmica, pelos momentos em que compartilhamos experiências, descobertas e sonhos.

Ao amigo Genivaldo Guimarães, pela orientação bibliográfica, generosidade no empréstimo de livros, pelo empenho na revisão deste trabalho, por debater comigo muitas idéias aqui tratadas e, principalmente, por fazer a tradução do resumo desta dissertação para a língua ioruba.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural.

A Elvya Shirley Ribeiro, pela confiança em mim depositada, pelas valiosas orientações, pela apreciação competente e criteriosa de todo o processo de elaboração deste trabalho.

Aos professores do mestrado pelas indicações de leituras e ricas discussões travadas durante as aulas.

Aos colegas de turma, pela convivência, pelos diálogos trocados, pela solidariedade.

Aos funcionários do mestrado, pela cordialidade e competência no atendimento.

À Universidade Estadual de Feira de Santana.

RESUMO

Este trabalho estuda a representação mítico/religiosa africana nos romances *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro e *Tocaia Grande: a face obscura* (1984), de Jorge Amado com o objetivo de demarcar, na arquitetura de tais obras, a contribuição cultural de raiz africana, notadamente, das narrativas míticas ligadas ao sistema oracular da tradição nagô: os itans. O estudo se assenta na reflexão das relações dialógicas entre os mitos, expressos nas práticas orais e performáticas das religiões afro-brasileiras, e sua recriação literária na produção escrita contemporânea. Categorias como encruzilhada, oralidade, performance, ancestralidade serão acionadas como operadores de leitura, em consonância com os postulados teóricos, críticos e históricos de estudiosos das culturas africanas e afro-brasileiras: Juana Elbein dos Santos (1986), João José Reis (1991), Paul Zumthor (1993), Laura Padilha (1995), Leda Maria Martins (1997), Eduardo David Oliveira (2006), Amarino Oliveira de Queiroz (2007), Rui do Carmo Póvoas (2007). Pretendemos demonstrar como o conhecimento mítico/religioso africano, preservado pelos rituais e redimensionados pela escrita literária, constitui um traço marcante da resistência cultural negra após a Diáspora. Nesse contexto de mesclas culturais, entrecruzam-se dualidades em conflito: memória e história, sagrado e profano, oral e escrito, individual e coletivo, passividade e resistência.

Palavras-chaves: cultura africana, literatura afro-brasileira, oralidade, performance, memória.

ABSTRACT

This paper studies the mythical/religious representation in the novels *Viva o Povo Brasileiro* by João Ubaldo Ribeiro (1984) and *Tocaia Grande* by Jorge Amado (1986), with the objective to realize, in the making of such work, the imprint of the African cultural root contribution, most of all the mythical narratives linked to the language of the Nagô tradition: the Itans. This study is settled in the consideration of the dialog relations among the myths, expressed in the typical and oral practice performances of the Afro-Brazilian religions, and its literary reborn in the contemporaneous writing production. Categories such as, crossings, oral practice, performance, ancestors, will be used as tools of reading according to theoretical, critical and historical postulates from African and Afro-Brazilian culture, such as Juana Elbein dos Santos (1986), João José Reis (1991), Paul Zumthor (1993), Laura Padilha (1995), Leda Maria Martins (1997), Eduardo David Oliveira (2006), Amarino Oliveira de Queiroz (2007), Rui do Carmo Póvoas(2007); we intend to demonstrate how the African mythical/religious knowledge preserved by the rituals and re-dimensioned by writing constitutes a mark of the African cultural resistance after the Diaspora. In this context of cultural mixture, there is a clash of dualities in conflict: memory and history, sacred and profane, oral and written, individual and collective, passivity and resistance.

Key words: African culture, Afro-Brazilian literature, oral practice, performance, memory.

ÌKÉKÙ

Isé Yí yèwò fàri nàà eborá / elésìn Omo-Afirika ni àwon ahuso ki lāyè ènìyàn Omo-Basili (1984), ti João Ubaldo Ribeiro àti ibùra Nla: iwájú nàà àilókíkí (1984), ti Jorge Amado láti àkója nàà láti hámó, ni ètò láti àwon èyí nàà àwon isé ilé kiko, irànlòwó nàà ìmò ti àtilènde Omo-Afirika, alámi, ni ìtan eborá fì-arakora ni ètó-alábalase láti ipitan nàgò: àwon ìtan ikàwé nàà bi fibalè ní ìhumò láti àwon ibálò isòrò làárín àwon pèrò nàà, sòrò ni àwon ìlò fifenuso àti imúse láti àwon èsin Afirika-Brasili, àti àwíye litíresò re ni imújade iwé-kíko lóní. Àwon àkójòpò gégé bi Ìkóríta ififenuso, múse egúngun, yió jê ti sún gégé bí àwon isé ti ikàwé, ni ibálò pèlú àwon idásà-idámòran àwon wíwadií àti onitàn láti àwon kówe ti àwon ìmò Afirika àti Afirika-Brasili: Juana Elbein dos Santos (1986), João José Reis (1991), Paul Zumthor (1993), Laura Padilha (1995), Leda Maria Martins (1997), Eduardo David Oliveira (2006), Amarino Oliveira de Queiroz (2007), Ruy do Carmo Póvoas (2007). Yió wòn làdí gégé bi ojúlùmò nàà eborá / elésìn Afirika, ti pamó fì àwon íbo àti tùnwi-ósunwon fì iwé-kíko litíresò fise òye kan alámi láti ítapá àsà Dudu léhin Ìjádèlò nàà. Ni ipó eléyi láti àwon ajumodapo-àsà, làárín ìkóríta eméjì ni ìjá: iránti àti èkó-ìtan, mimo àti sàkala fifenuso àti kikò,òsusu àti ènìyàn, àitète àti ifaradà.

Àwon oro-ìsíká: imo Afirika, litíresò Afirika-Brasil, fifenuso, múse, iráti.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| Capítulo 1 A TRADIÇÃO ORACULAR COMO CONTRIBUIÇÃO AFRICANA..... | 12 |
| 1.1 ENTRE O JOGO E A ENCRUZILHADA..... | 13 |
| 1.2 DANÇAR OS MITOS, VIVER A PRESENÇA DOS ORIXÁS..... | 22 |
| 1.3 OS ORIXÁS E OS MITOS..... | 25 |
| 1.4 ITANS: RAÍZES DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA..... | 32 |
| Capítulo 2 VIVA O POVO BRASILEIRO: CAMINHOS DA RESISTÊNCIA POPULAR AFRO-BRASILEIRA..... | 35 |
| 2.1 MEMÓRIA E ORALIDADE, INSTÂNCIAS DO CONHECIMENTO..... | 36 |
| 2.1.2 A VOZ DA ANCESTRALIDADE..... | 43 |
| 2.1.3 A VOZ DA FRUIÇÃO..... | 50 |
| 2.1.4 A VOZ ORACULAR..... | 53 |
| 2.1.5 A VOZ DO MESTRE..... | 56 |
| 2.1.6 A VOZ DOS SILENCIADOS..... | 62 |
| 2.3 O QUE CONTAM OS RITUAIS..... | 64 |
| 2.4 RECONTANDO A HISTÓRIA ATRAVÉS DE UM GRANDE ITAN: SAGRADO E PROFANO NA GUERRA DO PARAGUAI..... | 73 |
| Capítulo 3 DESVELANDO A FACE OBSCURA..... | 77 |
| 3.1 DEPOIS DA TOCAIA, A ENCRUZILHADA..... | 78 |
| 3.2 CASTOR DE XANGÔ, EPIFÂNIA DE OXUM, DIVA DE IEMANJÁ, ARQUÉTIPOS NAGÔS NAS TRILHAS DO CACAU..... | 82 |
| 3.3VIDA E MORTE EM TOCAIA GRANDE, A MEMÓRIA DOS CONTADORES E CORDELISTAS..... | 87 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 98 |
| REFERÊNCIAS..... | 101 |

INTRODUÇÃO

A formação da cultura brasileira teve lugar no espaço da encruzilhada, no qual se encontraram e se confrontaram as representações dos diferentes agrupamentos humanos, a partir dos quais se formou a sociedade brasileira- o indígena, o europeu e o africano, sendo estes três, por sua vez, compósitos. Cabe salientar ainda, que a estes três elementos, veio se acrescentar um quarto, os imigrantes de várias procedências, vindos a esta terra inicialmente em substituição à mão de obra escrava e aqui também deixando sua contribuição. O contexto político da exploração colonial garantiu a hegemonia da cultura ocidental ao tempo em que favoreceu o emprego de estratégias variadas, por parte dos colonizadores, no sentido de denegar, estereotipar e recalcar as culturas das etnias que lhes eram estranhas. Tal procedimento teve um forte impacto sobre as contribuições das culturas africanas, dada a condição de desprestígio social e econômico a que foram relegadas as populações oriundas da África, trazidas ao Brasil pelo sistema escravocrata, bem como os seus descendentes.

Apesar disso, os negros escravizados, desde a senzala, engendraram várias estratégias para preservar suas identidades culturais, reconstruindo em terras estrangeiras seus hábitos, costumes, crenças, tradições e até mesmo instituições sociais. A trajetória dos africanos e dos afro-descendentes é, portanto, marcada pela resistência, que se manifestou de várias formas, especialmente através da rebelião e da religiosidade.

O presente trabalho investiga a representação mítico/religiosa africana nos romances *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro e *Tocaia Grande: a face obscura* (1984), de Jorge Amado, com o objetivo de demarcar, na arquitetura de tais obras, as marcas da contribuição cultural de raiz africana, notadamente das narrativas míticas ligadas ao sistema oracular da tradição nagô: os itans.

Dessa forma, abordaremos no primeiro capítulo à abordagem da relação entre os itans e as práticas oraculares atualizadas pelas culturas africanas. Na África iorubana era corrente a crença na comunicação entre os seres humanos e suas divindades. Esse contato era estabelecido especialmente a partir do Jogo do Opolé de Ifá e do Jogo de Búzios. Nessas duas práticas, a fala das divindades se materializava através da interpretação dos mitos (itans), visando à solução do problema apresentado pelo indivíduo que solicitara a consulta. Com o passar do tempo, os itans foram se desligando das práticas divinatórias. Apesar disso, não deixaram de ser contados pelos afro-descendentes e transmitidos através das gerações. Com o surgimento dos terreiros de candomblé, passaram a ser copilados pelos sacerdotes e

sacerdotisas desse culto e hoje povoam o imaginário brasileiro, estando presentes na literatura, no cinema, no teatro, nas festas populares e em outras tantas manifestações culturais.

Ainda no primeiro capítulo destacaremos a importância dos rituais das religiões afro-brasileiras na atualização e preservação dos mitos oriundos das práticas oraculares. Tais rituais possuem um caráter eminentemente performático, uma vez que integram dialogicamente vários elementos: o canto, a música, a dança, a indumentária, a ornamentação, a culinária, as oferendas, dentre outros. Todos esses elementos se combinam para configurar uma linguagem bastante peculiar, comumente utilizada pelos fiéis do candomblé, e que expressam o conteúdo dos mitos. A partir desse ponto, a pesquisa destacará o papel dos mitos na configuração dos atributos dos orixás, a relação destes com os elementos da natureza, com as forças cósmicas e com os seres humanos, considerados seus descendentes. Destacaremos também a concepção de orixá tendo em vista os conceitos junguianos de arquétipos e imagens arquetípicas a partir dos quais se revelam o inconsciente coletivo de uma cultura.

No segundo capítulo, o objeto da nossa análise será o romance *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, no qual focalizaremos a importância da memória e da oralidade para os africanos, consideradas por este povo como instâncias do conhecimento. No caso dos africanos que vieram para o Brasil como escravos e dos afro-descendentes, memória e oralidade são também instrumentos de luta e resistência cultural. Foi por essa via que eles conseguiram salvaguardar os saberes e valores específicos de sua cultura. Valores históricos, filosóficos, religiosos, artísticos, enfim, todo um conhecimento construído na África através dos séculos, conhecimento que possibilitou compreensões do universo e da vida muito particulares. Para resistir à opressão do sistema escravocrata que desprezava esse conhecimento, os escravos africanos, na contingência de terem seus direitos humanos negados, conseguiram, pela via da memória e da oralidade, não só preservar sua cultura, como também fazer de seu conhecimento um dos alicerces da cultura brasileira. Daremos ênfase ao papel dos contadores e contadoras de histórias, principalmente à atuação destes nas práticas performáticas rituais, espaço simbólico onde os mitos são atualizados e transmitidos às futuras gerações.

Destacaremos o capítulo 14 de *Viva o povo brasileiro*, no qual os orixás lutam ao lado dos brasileiros na guerra do Paraguai. O sagrado e o profano se cruzam, constituindo uma narrativa cujas características remetem aos itans da tradição nagô; especialmente no que diz respeito aos atributos que conferem às divindades africanas uma dimensão marcadamente humana, através da qual se exaltam as individualidades dos soldados combatentes, bem como

os seus feitos heróicos. A identidade afro-brasileira, expressa na crença da intervenção divina na vida dos humanos, constitui-se como elemento propulsor que viabiliza a resistência, fortalece o espírito de luta e restitui a dignidade humana.

O terceiro e último capítulo enfoca o romance *Tocaia Grande: a face obscura* (1984), de Jorge Amado. Partiremos da análise do espaço, no qual está ambientada a trama romanesca e sua condição de via favorável ao surgimento de várias formações culturais. Daremos ênfase à formação religiosa que, no romance, se estrutura à revelia da religiosidade de base cristã reconhecida pela oficialidade, fato que favorece as práticas voltadas para o culto dos orixás, dos ancestrais e dos valores espirituais típicos das crenças africanas. Em seguida, nos dedicaremos a análise do processo de construção de algumas personagens e sua relação com as divindades africanas, em especial Xangô, Oxóssi, Oxalá, Oxum e Iemanjá, e o papel destes na formação de novos valores culturais, livres dos tabus e preconceitos da sociedade patriarcal e opressora. O capítulo ainda dá destaque à representação feita por Jorge Amado, no que diz a respeito da concepção da morte, que, no romance, dissocia-se de sua conotação de finitude, tal como é vista na cultura ocidental, para aproximar-se de uma concepção pautada pelas idéias de restituição e permanência, semelhante ao que se configura nos mitos da tradição africana.

A metodologia ancora-se na análise comparativa das narrativas míticas africanas e suas reinterpretações em *Viva o povo brasileiro* e em *Tocaia Grande: a face obscura*. No que se refere às narrativas míticas (itans) utilizadas, laçamos mão, notadamente, da coletânea organizada por Reginaldo Prandi, intitulada *Mitologia dos orixás* (2001), na qual figuram o expressivo número de 301 itans de Ifá. Os itans e os dois romances foram lidos à luz de um aporte teórico, crítico e histórico diversificado. A concepção de mito e suas relações com as noções de tempo e espaço foram revistas a partir dos estudos desenvolvidos pelo mitólogo Mircea Eliade (2007). Categorias como encruzilhada, oralidade, performance, ancestralidade, foram acionadas como operadores de leitura em consonância com os postulados de estudiosos das culturas africanas e afro-brasileiras: Juana Elbein dos Santos (1986), João José Reis (1991), Paul Zumthor (1993), Laura Padilha (1995), Leda Maria Martins (1997), Eduardo David Oliveira (2006), Amarino Oliveira de Queiroz (2007), Rui do Carmo Póvoas (2007). A leitura desses estudiosos permitiu, também, uma melhor percepção de conceitos e princípios configuradores da cosmovisão africana: axé/força vital, possessão/encantamento, noções de universo/natureza, pessoa, família, socialização, morte, palavra, tempo. Esses conceitos e princípios, a despeito das modificações e rupturas verificadas após a Diáspora negra, permanecem vivificando as culturas afro-descendentes espalhadas pelo mundo.

Capítulo 1

A TRADIÇÃO ORACULAR COMO CONTRIBUIÇÃO AFRICANA

Inúmeros são os *odu*. Dezesseis os principais. De sua combinação, surgem mais dezesseis a eles subordinados. E uma nova combinação daria duzentos e cinquenta e seis. Ora, acontece que há mais outras tantas combinações possíveis para cada um deles, resultando num total de quatro mil e noventa e seis. Cada Odu, várias histórias. Em cada história um princípio de sabedoria. Cabedal imenso, esta herança de velhos. E os novos nem desconfiam de tanta riqueza ao alcance das mãos. Por isso é necessário rever os *odu*, recontar os *itan*, espalhá-los, como se fossem areia, subjugada pela ventania.

Ruy Póvoas

1.1 ENTRE O JOGO E A ENCRUZILHADA

A formação da cultura brasileira está ligada a três principais linhas de força que correspondem às matrizes culturais dos indígenas, europeus e africanos. Crenças, hábitos, costumes, saberes filosóficos e artísticos, valores éticos e estéticos cujas raízes remetem a esses diferentes povos cruzaram-se em terras brasileiras numa relação que, para além de conflituosa, foi principalmente marcada por fusões, transformações, interseção, criação e recriação, assimilação, interpretação e reinterpretação. Tal conjuntura permitiu o surgimento de uma nação cuja principal característica é a sua condição culturalmente híbrida. Não podemos olvidar, no entanto, que esse espaço de convivência e intercruzamento cultural foi engendrado pelo sistema colonizador europeu marcado pela exploração, pela violência e pela escravidão. É o que podemos atestar, por exemplo, na diáspora negra, através da qual milhares de africanos foram transplantados à força para esse país, onde, tratados como mercadorias, foram submetidos ao trabalho escravo e a condições desumanas de sobrevivência. A partir de então, passam a ser os principais responsáveis pela produção da nossa riqueza material, participando rica e ativamente na formação do nosso patrimônio cultural.

Dissertando a respeito das principais zonas de recrutamento e de tráfico das populações negras escravizadas e transplantadas para o Brasil, Queiroz (2007) destaca a importância das regiões ocidental, central e meridional africanas onde viveram os chamados povos sudaneses e bantos, e o faz tecendo um quadro geográfico bastante esclarecedor no que tange à origem das etnias que legaram à cultura brasileira suas raízes africanas:

Sudanês é o termo genérico utilizado no Brasil para identificar populações como as dos tapas, bambaras, haussás, jejes, mandingas, fanti, axanti, iorubas, ou fulani, seqüestradas dos territórios que correspondem atualmente à Guiné, ao Benin, ao Senegal, à Nigéria e à Costa do Marfim, entre outros países. Dois séculos antes, no entanto, com o estabelecimento dos ciclos econômicos de exploração nas diversas colônias européias, a África austral abasteceria forçosamente o continente americano com mão de obra escrava através de enormes contingentes populacionais bantos, ou seja, provenientes de áreas hoje ocupadas por países como o Congo, Angola, Moçambique, África do Sul e habitada pelos bacongos, quiocos, lundas, ovibundos, rongas, macuas, chopos ou zulus, para dar alguns exemplos.
(p. 31-32)

Dentre os vários grupos citados por Queiroz, interessa-nos particularmente, dada a natureza deste trabalho, os iorubas. Na verdade, ioruba é o termo comumente utilizado para

denominar um conjunto de vários reinos africanos, cuja identidade se liga ao uso de uma mesma língua, bem como suas variantes dialetais. Além disso, segundo as crenças compartilhadas por esses povos, todos eles seriam descendentes de Ododua, ancestral mitológico ligado à fundação do reino de Ilé Ifé, lugar de onde teriam se originado. Vale destacar, ainda, que no Brasil esse grande grupo ioruba é também conhecido por nagô; entre eles podemos citar, a título de exemplo, os Ketu, Ijexá e Oyo. Todos esses povos engendraram uma cultura cuja riqueza se expressa pela diversidade, desdobrando-se em características tão peculiares que nem mesmo os três séculos de escravidão no Brasil conseguiram degradar. A ponto de, no que tange à cultura brasileira, podermos hoje falar de uma marca nagô inconfundível, constituindo-se como um dos alicerces sobre o qual se apóiam as nossas raízes afro-descendentes.

É evidente que para se manterem fiéis aos valores mais específicos de sua cultura de origem, os nagôs, bem como os demais povos africanos, tiveram que enfrentar vários obstáculos vinculados ao estranhamento que seus costumes provocaram frente ao olhar eurocêntrico e etnocêntrico do colonizador europeu. Este acreditava pertencer a uma cultura superior tomada como referência, a partir da qual julgavam como inferiores as culturas africanas. Não atentando para o caráter milenar dessas culturas, caráter que se manifesta pela riqueza histórica das civilizações que erigiram, pela complexidade de seu sistema filosófico-religioso, pelos saberes inscritos em sua textualidade de tradição oral, pela multiplicidade de seus valores estéticos, morais e éticos, enfim, pela sua maneira particular de entender e interpretar o universo. Há que se ressaltar que todo esse complexo sistema cultural integrava-se e perpetuava-se por meio de uma rica rede de códigos cuja essência era predominantemente ágrafa. No entanto, a voz africana *inscrita na complexidade de sua textualidade oral e na oralitura*¹ (MARTINS, 1997, p.25) da memória jamais fora calada; ao contrário, se constitui como força telúrica fecunda, semeando nas culturas com as quais se defrontou as marcas indelévels de sua alteridade.

Foi essa cultura um dos vetores principais dos processos inter e transculturais verificados no Brasil a partir do confronto e diálogo estabelecidos com as culturas de origem indígena e européia, resultando no florescimento de uma nova cultura, a brasileira, cuja identidade desdobra-se para revelar sua natureza multifacetada e diversificada. Nessa perspectiva se coloca a pesquisadora Leda Maria Martins (1997) quando afirma que

¹ O conceito de oralitura tal como o descreve Martins será desenvolvido ainda neste capítulo no tópico “Dançar os mitos, viver a presença dos orixás”.

As culturas negras que matizaram os territórios americanos, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou ágrafos, com que se confrontaram. E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridade negras. (p. 26)

Destaca-se na fala da pesquisadora a noção de encruzilhada, tão recorrentemente expressa no sistema filosófico-religioso ioruba, que se constitui como operador de linguagem eficiente e bastante revelador no que diz respeito à compreensão dos processos interculturais que se desenvolveram no Brasil. Para o nagô, a encruzilhada é o lugar por excelência do encontro, das interseções, dos embates culturais que favorecem as forças propulsoras necessárias à transformação, ao desenvolvimento, à disseminação de tudo o que é antigo e que adquiriu novas formas, enfim, impulsiona o movimento que assegura a continuidade da existência. Ainda de acordo com a crença iorubana, a encruzilhada é lugar cujo domínio pertence a Exu, senhor dos caminhos, das portas e fronteiras, também chamado de Legba, Bará e Elegua. Essa entidade mitológica africana possui uma personalidade complexa, constituída de múltiplas faces, conforme expõe a pesquisadora Juana Elbein dos Santos em seu livro *Os nagô e a morte: pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia* (1986).

Para começar, Exu representa o elemento dinâmico presente no universo; sem ele não existiria o movimento e a vida não se desenvolveria. Exu está simbolicamente representado também como porção de matéria genitora e força de restauração e restituição das energias cósmicas. Um outro aspecto de suas múltiplas faces relaciona-se à sua condição de mensageiro, símbolo da comunicação entre os humanos, os orixás e os ancestrais. Sem pretender esgotar as várias qualidades e funções desempenhadas por Exu segundo a filosofia nagô, queremos ressaltar finalmente seu papel como elemento que “representa o princípio da existência diferenciada, em consequência de sua função de elemento dinâmico que o leva a proporcionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar” (SANTOS, 1986, p.131). Como se percebe, as imagens arquetípicas que compõem a personalidade de Exu explicitam sua relação com a noção de encruzilhada, ressaltando a natureza deste enquanto espaço de fomentação de culturas essencialmente marcadas pelo hibridismo. Sobre a utilização da noção de encruzilhada como operador conceitual, Martins destaca que

O termo encruzilhada como operador conceitual oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos.

A encruzilhada, lócus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaboração discursiva, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito, e portanto, da *performance*, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagem e de discursos, a encruzilhada como lugar terceiro, é geratriz de produção signífica diversificada e, portanto, de sentidos. Nessa via de elaboração, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articuladas pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais. (p. 28)

A partir dessa noção de encruzilhada é que nos propomos a analisar alguns aspectos da cultura brasileira ligados às contribuições dos negros trazidos da África, que aqui viveram sob o regime de escravidão, em especial os africanos de origem ioruba, também conhecidos como nagôs. Foi atuando por via dessas encruzilhadas e pela vivência contínua de sua religião que os nagôs, num complexo jogo de negociação e recriação, conseguiram preservar os aspectos mais específicos e fundamentais de sua cultura. Isso foi possível principalmente porque, para o africano, é impossível separar a vida cotidiana das práticas de re-ligação com o divino, sendo possível e essencial o íntimo convívio entre o ser humano e suas divindades. Em consequência disso, os nagôs desenvolveram diversos mecanismos para consulta a suas divindades, os orixás. O sistema oracular africano constitui um desses mecanismos e, como tal, foi extremamente importante para os negros que aqui aportaram, sendo também apontado como uma das origens do legado que compõe a inconfundível marca nagô formadora da cultura brasileira.

Essa marca nagô evidencia-se em diversas áreas da cultura; está indelevelmente presente na vida cotidiana do brasileiro, embora muitas vezes relegada ao descaso ou, no mínimo, folclorizada por segmentos da sociedade que se negam a reconhecer na cultura africana um dos pilares da identidade cultural brasileira. Muitos ainda vivem sob a égide de uma visão de mundo eurocêntrica e etnocêntrica e se negam a reconhecer o que os olhos, os ouvidos e todos os sentidos podem perceber: a participação efetiva dos negros na formação do patrimônio cultural brasileiro, sendo esta uma das linhas de força que engendram nossa(s) identidade(s). A marca da nossa africanidade está presente, por exemplo, nas artes brasileiras,

na música, na dança, na pintura, na fotografia, na performance dos contares de histórias e dos artistas nos festejos populares, na literatura, etc.

Em que consiste, no entanto, a presença africana, em especial a marca nagô presente na cultura brasileira, em suas diferentes áreas do saber/fazer? Concentraremos nosso foco de atenção na literatura, uma vez que tomamos como objeto de estudo as narrativas míticas oriundas do sistema oracular da tradição nagô, o Jogo do Opelé Ifá. No Brasil, a utilização deste jogo como meio de consulta às divindades não se popularizou; em seu lugar foi largamente difundido o Jogo de búzios, com o qual mantém profundas relações, visto que ambos têm por base a utilização das narrativas oraculares conhecidas como itans, narrativas mitológicas esclarecedoras da tradição, da filosofia e da liturgia nagô.

Tais histórias, inicialmente preservadas em virtude de sua intensa circulação entre os fiéis do Candomblé, extrapolaram os limites deste território sagrado, fecundando o imaginário do povo brasileiro, estando hoje enraizadas no conto, no romance e na poesia desta nação. A arte literária apresenta-se, assim, como um dos veículos através dos quais se evidenciam ainda mais as marcas da identidade nagô e, por conseguinte, da identidade afro-brasileira.

Como já foi dito, os nagôs acreditam na comunicação entre os humanos e os seres divinos, por isso sempre se dedicaram ao cultivo de várias práticas de adivinhação. Entre elas destaca-se o Jogo do Opelé de Ifá, praticado na África apenas por indivíduos do sexo masculino, sacerdotes chamados babalaôs. Eles utilizavam o opelé, instrumento sagrado similar a um rosário aberto, ao qual se prendiam quatro metades do coco do dendezeiro em cada uma das correntes. Com esse objeto, consultavam uma divindade conhecida pelo nome de Orumilá Babá Ifá. O manuseio deste objeto revelava a resposta divina através de um sinal denominado Odu. Cada Odu é composto por um grande conjunto de histórias, os itans. Esses odus podem se combinar entre si, formando um novo odu, o qual também é explicado através de um sistema de histórias-itans. Por isso há um número incontável de itans e, em cada jogada, o adivinho, considerando a pergunta que motivou a consulta, escolhe entre essas narrativas aquela mais adequada à necessidade do consulente. Vale a pena ressaltar que todas essas histórias eram aprendidas, conservadas e transmitidas pelo babalaô através da oralidade, tendo em vista que a cultura nagô era predominantemente ágrafa. Além disso, esses itans continham ensinamentos, lições de vida; por isso se diz que são histórias-exemplo e encerram conteúdos que expressam valores éticos e morais. Através dessas histórias, os homens podiam ouvir a fala do santo, ou seja, do orixá.

Um itan possui uma estrutura narrativa simples, contendo, além do fato narrado, a prescrição de um ebó (oferenda aos deuses) e a interpretação do babalaô. Os personagens que

povoam essas narrativas são homens, orixás, plantas, animais, e suas aventuras representam a aventura humana na terra, a relação de cada indivíduo consigo mesmo e com seus semelhantes, e destes com as divindades. Nos Itans são relatadas as peripécias humanas na tentativa de entender a origem da vida e do mundo, controlar as forças da natureza e compreender o destino individual e coletivo. Por esse motivo, essas narrativas ensinam o homem a lidar com a vida e suas adversidades, como a pobreza, as perdas, as traições, as doenças, a morte. São histórias ocorridas num tempo primordial e revelam, com sabedoria, como numa época antiga uma situação foi resolvida, tornando-se, a partir de então, referência para todos que viessem a passar pela mesma aflição provocada por uma situação similar. Em resumo, o passado mítico fornece o caminho para solucionar o problema que ocorre no presente, e essa relação é a chave da decifração oracular. Evidencia-se, dessa maneira, um pensamento corrente na cultura nagô: nada é novidade, tudo o que acontece já teria acontecido antes. Aqui nos defrontamos com mais um dos aspectos que caracterizam uma maneira particularmente nagô de compreender o universo e a vida.

O Jogo do Opelé de Ifá, manejado exclusivamente pelo babalaô, não se popularizou no Brasil. Até porque, dadas as restrições impostas pelo sistema escravocrata, não foi possível manter a estrutura hierárquica da sociedade iorubana, na qual os babalaôs ocupavam lugar de destaque. O culto a Orumilá Babá Ifá, o uso do opelé e, conseqüentemente, a função do babalaô, não sobreviveram no Brasil. Em contrapartida, o Jogo de Búzios praticado na África por sacerdotisas consagradas ao orixá Oxum, foi aqui bastante difundido e, com o tempo, sua utilização passou a ser função dos pais e mães de santo. Nesse Jogo, o adivinho utiliza um conjunto de dezesseis búzios; durante a jogada, eles se combinam para formar o Odu que deverá ser interpretado pelo sacerdote. Como se vê, existe uma forte ligação entre esse jogo e o Jogo do Opelé de Ifá, uma vez que, em ambos, a resposta do orixá à pergunta feita pelo consulente deve ser dada a partir da interpretação do odu e das histórias a ele correspondentes. Aliás, existe um itan que contém uma explicação mítica para a relação entre esses jogos. Segundo a lenda, o segredo do oráculo pertencia unicamente a Orumilá, mas Oxum, sua esposa, com a ajuda do mensageiro Exu, roubou esse segredo e com ele criou o Jogo de Búzios.

Quando os negros foram transplantados à força para o Brasil, trouxeram consigo esse conhecimento, expresso na sabedoria dos itans. Tal conhecimento se manteve vivo durante a escravidão e sobrevive ainda hoje em nossa cultura. Pouco a pouco, no entanto, os itans foram se desligando da prática divinatória. O Jogo de Búzios manteve o sistema de interpretação através dos odus, bem como o nome de cada um deles. Ainda foi possível preservar também a

prescrição de oferendas às divindades, principais protagonistas das narrativas míticas, cujos nomes nunca foram esquecidos. Na África, o babalaô, ou seja, o sacerdote que consultava Orumilá Babá Ifá através do Jogo do Opelé, e com isso podia ler o futuro através dos itans, não desapareceu e continua exercendo suas funções. Assim, atualmente, são notórias as tentativas de recuperar tanto o culto ao orixá da adivinhação, Orumilá, quanto o sistema oracular representado pelo opelé. Tudo isso através de contatos que se estabelecem numa via de mão dupla, Brasil-África. Quanto aos itans, apesar de terem caído no desuso, no que tange à sua condição de textos sagrados, passaram a ser contados fora do momento exclusivo da consulta, como uma atividade lúdica de fruição. Os mais velhos costumavam, também, utilizá-los para ensinar aos mais novos lições de vida, e nesse intuito, davam mais ênfase ao seu conteúdo ético e moral. Dessa forma, foram transmitidos de geração a geração pelo sistema boca-ouvido, de acordo com a prática iorubá. Sobre essa prática assim se expressa Póvoas (2002):

Isso, naturalmente, começou a acontecer na própria senzala, onde todas as origens e culturas negras trazidas para o Brasil se misturavam. Do interior da senzala, as histórias chegaram ao terreiro da casa-grande dos engenhos. Daí aos alpendres e varandas, à cozinha, ao quarto de dormir, ao berço. A interpretação e a recomendação de um ritual foram deixadas de lado. Enquanto isso, foi-se dando ênfase ao princípio ético ou moral. E aos poucos, esse ensinamento foi tomando forma, até mesmo nos itans em que isso não era tão evidente assim. E com essa nova forma lá foram os itans, de boca a ouvido, ganhando terreno. (p. 149)

Nesse percurso, os itans não só foram ganhando terreno, como também se constituíram como um eficiente meio de preservação do patrimônio cultural trazido da África pelos escravos nagôs. Essas narrativas, no entanto, não ficaram imunes às transformações. Pela via da encruzilhada, foram enriquecidas com a inclusão de outras histórias a partir do contato com escravos pertencentes a outras etnias, como os que vieram de Angola e do Congo e, até mesmo, histórias de origem européia ou indígena. Novas histórias também foram nascendo do imaginário do povo brasileiro e, assim, os itans foram se multiplicando e adquirindo novas faces. “A forma de contar, agora, se centrava na lição a ensinar e num modelo africano-brasileiro de narrar, no qual os valores do povo de santo e a oralidade continuavam sendo uma profunda marca de identificação” (Idem, p.155).

Outro fator determinante para a preservação das narrativas míticas foi a criação dos terreiros de candomblé, templos religiosos onde se cultuam os orixás. Apesar de terem sido desligados das práticas divinatórias, os itans continuam vivos na memória coletiva dos fiéis

que freqüentam esses terreiros, e são reatualizados cotidianamente através dos ritos. Prandi (2001) afirma que

[...] o mito está impregnado nos objetos rituais, nas cantigas, nas cores e desenhos das roupas e colares, nos rituais secretos de iniciação, nas danças e na própria arquitetura dos templos e, marcadamente, nos arquétipos ou modelos de comportamento do filho -de- santo, que recordam no cotidiano as características e aventuras míticas do orixá do qual se crê descender o filho humano. (p. 19)

O mito, nos terreiros de candomblé, é a grande força que impulsiona o fazer e o viver dos fiéis, podendo ser vislumbrado nas práticas mais elementares, e, especialmente, nas variadas ações ritualísticas desenvolvidas no cotidiano. Pode-se afirmar que o mito constitui o arcabouço que alimenta todos os atos da experiência religiosa nagô, sendo também alimentado por ela através de uma constante dinâmica de atualização. Tal dinâmica é marcadamente pluralizada, uma vez que entrecruza dialogicamente vários elementos:

Música, cântico, dança, vocabulário, textos recitativos, composição de orquestra, indumentária, utilização das ervas, ornamentação, culinária, animais utilizados no sacrifício, adereços e uma variedade de elementos outros que configuram o fazer e o viver particulares do povo-de-santo. (PÓVOAS, 2008, p. 133)

Todos esses elementos se combinam para constituir uma linguagem bastante peculiar, comumente utilizada pelo povo-de-santo (fiéis do candomblé), e que expressa o conteúdo dos mitos. Por isso nada nos rituais é aleatório. Cada gesto, cada palavra, cada som, cada objeto desempenha papel especial no tocante à atualização necessária à sobrevivência e perpetuação do mito, o que corresponde à própria sobrevivência da comunidade e dos saberes nela compartilhados. Essa presença viva dos mitos na memória ritual e no dia-a-dia das congregações religiosas revela a complexidade dos sistemas simbólicos mobilizados pelos nagôs com a intenção de criar, recriar, preservar e difundir os valores culturais herdados de seus ancestrais africanos. Destaca-se nessa dinâmica o caráter essencialmente performático, como, aliás, acontece na maioria dos cultos religiosos, cuja origem remonta a nossas raízes afro-descendentes. Entendemos performance no sentido exposto por Leda Martins (1997), quando afirma que

Nas tradições rituais afro-brasileiras, arlequinadas pelos seus diversos cruzamentos simbólicos constitutivos, o corpo é um corpo de adereços: movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços grafam esse corpo/corpus,

estilística e metonimicamente, como lócus e ambiente do saber e da memória. Os sujeitos e suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história.

O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, nesse sentido, significa inscrever, grafar, repetir transcribendo, revisando, o que representa “uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória” (Roach, J. 1995: 46-47). A memória dos saberes dissemina-se por inúmeros atos de performance, um mais além do registro grafado pela letra alfabética: por via da performance corporal- movimentos, gestos, danças, mímicas, dramatizações, cerimônias de celebração, rituais, etc.- a memória seletiva do conhecimento prévio é instituída e mantida nos âmbitos social e cultural. (p. 82)

Essa postura performática, engendrada e potencializada pelos elementos que a compõem, bem como os princípios filosóficos e religiosos que lhe servem de base, constituem o caminho através do qual “reorganizam-se os repertórios textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais da longínqua África, as partituras dos seus saberes e conhecimentos, o corpo alterno das identidades recriadas, as lembranças e a reminiscência, o corpus, enfim, da memória que cliva e atravessa os vazios e hiatos resultantes das diásporas”. (Idem, p.78)

É novamente a Leda Martins que recorreremos para acionar o conceito de oralitura, que neste momento poderá servir como aporte teórico para analisar a dimensão performática dos rituais das religiões afro-descendentes, de onde emergem os mitos revividos. De acordo com o pensamento de Martins, o termo oralitura remete-nos às instâncias performáticas que se instituem como uma grafia peculiar realizada pela voz e pelo corpo. Com essa terminologia, a autora salienta sua condição singular de inscritura que “como letra(litera) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, ressaltando ainda seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos das culturas e de suas representações simbólicas”(Idem, p.81). Para a autora,

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da linguagem, ou nos vôlejos do corpo. (Idem, p. 81)

Nessa perspectiva, e tomando como referencial os estudos realizados por Pierre Nora (1994), podemos afirmar que, nas performances rituais afro-brasileiras desenvolvidas nos

terreiros de candomblé, a memória do conhecimento é resguardada, criada, recriada e transmitida através de situações existenciais totalizadoras que envolvem procedimentos orais e corporais, gestos, hábitos e técnicas que asseguram a preservação dos saberes e, portanto, esses templos se constituem como autênticos “ambientes de memória”, onde afloram conteúdos mnemônicos, movimentos, aspectos culturais expressos no e pelo corpo.

1.2 DANÇAR OS MITOS, VIVER A PRESENÇA DOS ORIXÁS

Dentre os elementos que compõem as performances rituais vivenciadas nos templos religiosos afro-descendentes, focalizaremos agora a dança. Concebida pelo povo-de-santo como meio através do qual se pode expressar o sagrado, a dança é um fator fundamental para a compreensão do universo e da identidade afro-brasileira e, por conseguinte, do conhecimento que herdamos de vários povos, entre eles o povo nagô. Para este, a dança é uma forma de re-ligação com o divino. Ela impulsiona uma sintonia entre o elemento humano e as energias cósmicas. Essa concepção resulta da compreensão de que o universo é um sistema em contínuo movimento, nada está parado, havendo uma harmonização de ritmos que mantêm o sistema em perfeito equilíbrio. O ato de re-ligação com o divino acontece quando o ser humano entra em contato com as forças da natureza - Fogo, Terra, Água e Ar - que representam os orixás, afinando, assim, o seu ritmo individual à orquestra geral que configura o universo. Dançando para os orixás, os fiéis do candomblé reportam-se às tradições míticas, e, através delas, revivem a história, rememoram um saber cuja raiz está fincada em tempos imemoriais. Nesse sentido, a dança se apresenta como uma vivência ritualística potencializada por uma rica dimensão performática:

Pelo fato de todos os elementos conformadores da dança, nos rituais do candomblé, estarem ligados ao objetivo de atualização do mito, ela em si se constitui um ritual. Ao atualizar o mito através da dança, as imagens arquetípicas que revestem a concepção afro-descendente para o Fogo, o Ar, a Água e a Terra são vivificados em gestos, passos e movimentos do corpo. E porque os elementos não funcionam isoladamente, a dança exige a música realizada pela orquestra sagrada, os cânticos entoados pelos participantes, a indumentária e os adereços que configuram as imagens arquetípicas, além de toda uma ornamentação do ambiente.

O ritmo une todos na roda de santo, homens e mulheres, jovens e idosos, numa sintonia que ocasiona a integração de dois mundos que fazem parte da crença da gente de terreiro: o aiê (a terra da vida) e o órum (O universo paralelo). Na execução da dança não se exige a cópia ou imitação; pelo contrário, respeitam-se os limites de cada uma das pessoas que dançam na roda de santo. O que não é tolerado é a incompatibilidade de gesto, seja ele

lento, vagaroso ou agitado, com a imagem arquetípica evocada, ou com a história que é narrada sob a forma de dança. (POVOAS, 2008, p. 135)

Percebe-se nas palavras de Póvoas a importância da dança para os fiéis do candomblé uma vez que ela, como rito, desempenha inúmeras funções, possibilitando a convivência do ser humano consigo mesmo e com seus semelhantes, e destes com as divindades; a integração entre passado, presente e futuro, a ligação do profano com o sagrado, da matéria com espírito, Dessa forma, desde a senzala, a dança entre os africanos atuou como uma maneira própria e especial de interpretar o universo. Dançar, para o povo-de-santo, é rezar, é lutar, é celebrar, é lembrar, é reconstruir, é agradecer, é pedir, é louvar, invocar e estar com as suas divindades, é tomar consciência de si mesmo, de seu lugar no mundo, de sua história, é contar história, fazer história e transformá-la, a história do mundo, seus criadores e suas criaturas, é renovar os laços com a sua ancestralidade e, sobretudo, resistir, resistir sempre.

Podemos atestar, com o próprio mito, a importância da dança nas tradições afro-descendentes e seu poder como agente restaurador do equilíbrio perdido. Conta a lenda² que certa vez Ogum estava cansado do trabalho de ferreiro e partiu para a floresta, abandonando tudo. Os orixás ficaram preocupadíssimos com a ausência de Ogum, pois sabiam que ninguém poderia passar sem os artigos de ferro produzidos por ele: as armas, os utensílios, as ferramentas agrícolas. Resolveram então procurar Ogum e tentar convencê-lo a voltar à cidade e à forja. Mas o Orixá da guerra não ouviu ninguém e se manteve irredutível em sua decisão. Não demorou e a humanidade começou a perecer; sem os instrumentos para plantar e colher, as pessoas começaram até a passar fome. Mas ninguém conseguia fazer Ogum voltar ao trabalho. Até que a bela Oxum resolveu tentar. A deusa entrou na mata e começou a dançar. Usava tão somente cinco lenços transparentes presos à cintura em laços, como esvoaçante saia. Os cabelos soltos, os pés descalços, Oxum, a rainha das águas, dançava como o vento. Oxum dançava e sua dança enlouquecia Ogum, que não resistiu ao poder de sedução daquela rainha. Ogum entrou em estado de transe e não percebeu quando Oxum começou a atraí-lo para fora da mata, na direção da cidade. O poderoso orixá só tinha olhos para a dança de Oxum, nariz para o seu perfume embriagador e lábios para o mel que ela lambuzava sobre ele. As mãos de Ogum só pensavam na pele macia de Oxum. Ela ia na frente e ele só conseguia acompanhá-la, hipnotizado com a sua dança. Quando Ogum caiu em si já estava na praça principal da cidade, cercado pelos demais orixás, que aplaudiam a inebriante dança de Oxum. Com muita vergonha, Ogum resolveu fingir que tinha voltado por gosto e vontade

² Nesse momento reconto a lenda (de forma resumida) a partir de outras versões

própria, e nunca mais abandonou a cidade. Ogum voltou à forja, os homens voltaram a usar seus utensílios e houve plantações e colheitas. A humanidade estava salva graças a Oxum e à sua dança de amor.

Do mito podemos depreender como é poderosa a dança de Oxum, que é a dança do amor e da sedução, a dança que propicia a retomada e a revitalização da identidade, assegurando o instrumental necessário à perenidade da vida, à fertilidade da terra. A dança que atrai a divindade, aproximando-a dos seres humanos. A dança que aplaca a cólera dos deuses, tornando-os sensíveis às súplicas e necessidades dos homens. A dança que restaura os valores materiais, sociais, morais e éticos. A dança que afirma e fortalece os laços entre criadores e criaturas, e destes com a natureza, possibilitando uma existência farta e harmônica.

Outro relato revela o poder da dança como forma de re-ligação do indivíduo com sua ancestralidade, noção basilar dos sistemas filosóficos africanos. Conta-se que Oiá era esposa de Ogum e trabalhava com ele na forja. Enquanto Oiá manobrava o fole, usando a força dos ventos para manter a chama sempre acesa, Ogum usava o martelo e a bigorna. Um dia houve uma festa para os antepassados e cada família homenageava o egungum correspondente ao ancestral de sua linhagem. O fole de Oiá, manejado com muita força por ela, emitia um som alto e rítmico. O som atraiu os egunguns, que não resistiram e, dançando, se dirigiram todos à oficina de Ogum. Emocionada com a alegria dos eguns, Oiá caprichou ainda mais no seu trabalho. O povo se reuniu em volta dos ancestrais e os louvou. Ogum ficou muito orgulhoso de sua esposa e, para mostrar que reconhecia e respeitava seu poder, tirou a própria coroa da cabeça e coroou Oiá. Ogum assumiu o trabalho com o fole para que Oiá pudesse dançar na rua junto com os egunguns e com o povo. Por isso oiá é conhecida como “Mulher-que-Domina-o-Egungum-com-o-Som-do-Fole”.

Esse conto remete-nos à forma exemplar com que o africano, em especial o povo nagô, encara sua relação com os ancestrais. A dança de Oiá representa a vitória da vida sobre a morte. Esta não significa o rompimento das relações estabelecidas entre o indivíduo e seus familiares. Aqueles que partem tornam-se ancestrais e passam a habitar o orum, na qualidade de eguns. Os vínculos, entretanto, permanecem, e aqueles que ainda residem no aiê não dispensam a oportunidade de se comunicar com seus antepassados para ouvir seus conselhos, desejos e ordens. É através da dança que o contato se restabelece, permitindo, aos que já se foram, voltar e compartilhar a vida com seus parentes. Como reza o mito, a dança estabelece o contato do ser humano com as suas origens, possibilitando o acesso ao passado e ao conhecimento acumulado pelas experiências das gerações anteriores. Na dança, o passado

deixa de existir porque volta a ser, ou seja, continua vivo no presente, podendo também semear o futuro. Esse movimento fortalece não apenas os laços de sangue, mas também aqueles ligados à afirmação das identidades que promovem o convívio pacífico entre os membros da comunidade. A dança de Oiá é a dança que permite a conquista dos valores culturais mobilizadores das diversidades. Por isso, é a dança que integra, que derruba as fronteiras, que une as diferenças. Por causa dela, Ogum reconhece o poder de Oiá, o valor da sua dança, adornando-a com sua própria coroa, permitindo que ela cumpra o seu destino: unindo as várias famílias, as diversas linhagens.

Com a leitura desses contos evidencia-se a importância da dança nas tradições afro-brasileiras, em especial o modo como ela se apresenta nos cultos religiosos praticados nos candomblés, sua relação com os mitos, e seu valor como meio de manifestação do sagrado, como veículo de re-ligação do indivíduo com o divino e seus antepassados.

1.3 OS ORIXÁS E OS MITOS

As narrativas míticas desempenham um papel especial na composição dos atributos dos orixás, qual seja a tessitura do perfil dessas entidades que figuram, ao lado dos homens, como personagens centrais de muitas histórias, evidenciando assim a relação entre o divino e o humano, e fornecendo os paradigmas para uma interpretação de vários aspectos culturais próprios da identidade afro-brasileira.

Os orixás representam as forças da natureza e estão ligados aos elementos primordiais básicos que simbolizam as energias do universo, Fogo, Terra, Água e Ar. Os mitos revelam como Olorum convocou os orixás, atribuindo-lhes a tarefa de criar o mundo e os seres que nele habitam. Desde então, essas divindades tornaram-se também responsáveis pelo governo do mundo que criaram, ficando, cada uma delas, com o domínio sobre alguns aspectos da natureza e de certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana. Exu, por exemplo, assumiu o controle dos caminhos e encruzilhadas, mas é também o mensageiro por excelência, responsável pela comunicação entre os homens e os seres divinos, e também propiciador da linguagem entre os próprios seres humanos. Ogum governa o ferro, está ligado à metalurgia, à agricultura e à guerra. Oxóssi reina sobre as matas, é o propiciador da caça, possui os atributos do conquistador, daquele movido pela eterna busca, pela procura exaustiva, sendo assim o grande favorecedor da pesquisa. Xangô é o senhor do fogo, das pedreiras e do trovão. Entre os homens, assumiu a incumbência de distribuir a justiça. Mulherengo, possui várias esposas; entre elas destacam-se Oiá- senhora dos ventos, das

tempestades, dos raios e trovoadas, regendo a sensualidade feminina e controlando os eguns, encaminhando-os para o Orum; Oxum governa as águas doces, dos rios cachoeiras e fontes. A emoção, a vaidade, a riqueza, o luxo são seus principais atributos; é sua responsabilidade também presidir o amor, a maternidade, a fertilidade que conferem realce à imagem da grande-mãe; Obá controla a correnteza dos rios e é a zeladora dos lares e da vida doméstica das mulheres. Além das esposas de Xangô, constam no panteão feminino afro-brasileiro outras duas deusas muito cultuadas no Brasil: Iemanjá e Nanã. Iemanjá é a senhora dos mares e oceanos, mãe dos orixás e dos próprios homens, entre os quais preside o equilíbrio emocional e a loucura. Nanã, dona da lama primordial utilizada na criação dos seres humanos, aos quais protege, varre com o seu ibiri as mazelas do mundo. Ossãe possui o segredo das folhas, controlando o seu poder curativo, restabelecendo com elas a saúde perdida. Omolu controla a peste e todas as doenças contagiosas, conhecendo os segredos de sua cura. Oxalá é o pai da criação. O mundo natural, a humanidade e o mundo social resultam do poder de sua energia criadora, de sua luz. Senhor absoluto do princípio da vida, da respiração e do ar, manifesta-se sob duas faces: Oxaguiã, o jovem, e Oxalufã, o velho.

O panteão afro-brasileiro contempla vários outros orixás, cujo culto não é tão disseminado no Brasil, mas ainda sobrevive na África, podendo-se verificar também a situação inversa. Deuses não mais tão cultuados na África (a exemplo de Oxóssi), cujo culto se estabeleceu no Brasil. O número de divindades pode se multiplicar se considerarmos a grande variedade oriunda dos desdobramentos perceptíveis para cada entidade. Isso ocorre porque cada orixá pode ser cultuado segundo diferentes manifestações. Podemos referir, por exemplo, que existem cerca de 21 variedades de Exu, 16 de Oxum, 11 de Oiá, 9 de Xangô. Os mitos explicam e dão sentido a toda essa diversidade, delineando as qualidades específicas para cada variedade de um mesmo orixá, bem como as características concernentes aos ritos, cantos, danças, paramentos, cores, comidas, apropriados ao culto de cada um.

Outro aspecto importante no que tange a entidades cultuadas pelo povo nagô é a crença de que todos os seres humanos descendem dos orixás. Muitos deuses, aliás, remontam a um ancestral divinizado, como é o caso, por exemplo, de Xangô, que teria sido um dos primeiros reis da cidade de Oió, reino sobre o qual estiveram unidas por muito tempo várias aldeias iorubanas. Por isso mesmo, cada indivíduo traz como herança os atributos do orixá ao qual pertence sua linhagem familiar. Por outro lado, os próprios orixás jamais abandonam sua feição marcadamente humanizada, assumindo comportamentos, sentimentos, atitudes típicos daqueles que habitam o aiê. Dissertando sobre essa característica dos orixás- a expressão de uma personalidade humana- Póvoas (2008) afirma que estas divindades

têm ânsia pelo humano; estimam o universo humano; só existem se entrarem em contato com o humano; entram nesse contato para comer, beber, dançar, simpatizar, antipatizar, tomar medidas arbitrárias ou não; há uma enorme ansiedade na busca do humano. É o divino que busca o humano. (p. 236)

O encontro entre criadores e criaturas se dá através do fenômeno da possessão e das práticas oraculares. Nessas práticas, como já foi exposto, a interação se baseia na interpretação das narrativas míticas, textos bastante reveladores da dimensão humana característica dos seres divinos. Revelam a relação, nem sempre pacífica entre os orixás, que, assim como os seres humanos, precisam lutar para manter o governo sobre seus domínios, estando sujeitos às traições, à guerra, às armadilhas de toda natureza. Nessa demanda, deparam-se com o sofrimento, com a derrota e com a vitória, com o amor e o ódio, com o erro e com o acerto, com o reconhecimento e com a solidão. Os mitos se reportam a uma época primordial, onde deuses, humanos, plantas e animais compartilhavam a vida no *aiê*, estando todos sujeitos às delícias e dissabores da existência na terra. Decorre, de tudo isso, a grande importância atribuída aos mitos nas expressões culturais afro-descendentes, entre elas o *candomblé*, uma vez que eles, os mitos, expressam o mundo e a realidade humana, ainda que em sua essência se manifestem, simbolicamente, através das representações coletivas perpetuadas pelas sucessivas gerações. Em decorrência disso,

As histórias os louvores, os cânticos, as danças, as expressões corporais, a culinária, as formas de vestir, comer, beber, lutar, divertir-se, a relação com a morte, a cura, o tratamento, tudo isso se reveste de um caráter mítico. Por isso mesmo, expressam o mundo e a realidade humana, isto é, constituem-se mitos, a fim de que por seu intermédio as imagens arquetípicas engendradas possam vivificar o potencial existente e determinante, que é o arquétipo. (Idem, 2008, p. 196)

Da fala de Póvoas convém ressaltar em que sentido são tomadas as expressões *arquétipos* e *imagens arquetípicas*, conceitos desenvolvidos a partir dos estudos realizados por Jung (1985) sobre o inconsciente coletivo. Em relação ao primeiro termo, deve-se compreendê-lo “como algo em si não-manifestado, um potencial existente e determinado. Ou ainda, alargando o conceito: disposições existentes nos extratos mais profundos do inconsciente e compartilhados pela espécie humana como um todo” (Idem, p. 193). Nesse sentido, o arquétipo diferencia-se do segundo termo, uma vez que a expressão *imagens arquetípicas* nos remete “à forma com que um determinado arquétipo é revestido” (Idem, p. 194). Esse raciocínio pode ser exemplificado quando nos reportamos para o arquétipo da

Grande Mãe, recorrente em todas as culturas. Póvoas destaca ainda, que no Brasil, esse arquétipo pode estar revestido de inúmeras imagens arquetípicas oriundas das diversas culturas conformadoras de nossas identidades. Assim, para os indígenas, a grande mãe se manifesta sob a forma da Iara, na cultura branca, tem a face de Nossa Senhora; e para os africanos, Oxum, Iemanjá, Nanã, Oiá, por exemplo, representam as várias nuances que recobrem o arquétipo da grande mãe, nesse caso ressaltando-se os seguintes aspectos do feminino: a sexualidade, a sedução, a maternidade, a fecundidade, a nutrição, princípio e fim (terra mãe). Apesar de toda essa diversidade, a cultura oficial privilegia as formas de origem européia, branca e cristã. Entretanto, como salienta Póvoas,

[...] entender um arquétipo, nessa perspectiva, significa também conceber que negros e índios participam do mesmo Inconsciente Coletivo da humanidade e que as imagens arquetípicas elaboradas pela cultura desses povos são tão válidas e verdadeiras quanto as de qualquer outra cultura. (Idem, p.194)

Retomando a questão do papel dos mitos como agentes delineadores das imagens arquetípicas engendradas pelos nagôs para dar vida às suas divindades, nos deteremos em algumas histórias que expressam os atributos dos orixás, principalmente no que estes se assemelham aos seus descendentes humanos. Da coletânea organizada por Reginaldo Prandi (2001), *Mitologia dos Orixás*, destacamos o itan “Ossaim dá uma folha para cada orixá”;

Ossaim, filho de Nanã e irmão de Oxumarê, Euá e Obaluaê,
Era o senhor das folhas, da ciência e das ervas,
O orixá que conhece o segredo da cura e o mistério da vida.
Todos os orixás recorriam a Ossaim
Para curar qualquer moléstia, qualquer mal do corpo.
Todos dependiam de Ossaim na luta contra a doença.
Todos iam à casa de Ossaim oferecer seus sacrifícios.
E em troca Ossaim lhes dava preparados mágicos:
Banhos, chás, infusões, pomadas,
Abô, beberagens.
Curava as dores, as feridas, os sangramentos;
As disenterias, os inchaços e fraturas;
Curava as pestes, febres, órgãos corrompidos;
Limpava a pele purulenta e o sangue pisado;
Livrava o corpo de todos os males.
Um dia Xangô, que era o deus da justiça,
Julgou que todos os orixás deveriam compartilhar o poder de Ossaim,
Conhecendo o segredo das ervas e o dom da cura.
Xangô sentenciou
Que Ossaim dividisse suas folhas com os outros orixás.
Mas Ossaim negou-se a dividir suas folhas com os outros orixás.
Xangô então ordenou

Que Iansã soltasse o vento e trouxesse ao seu palácio
Todas as folhas das matas de Ossaim
Para que fossem distribuídas aos orixás.
Iansã fez o que Xangô determinara.
Gerou um furacão que derrubou as folhas das plantas
E as arrastou pelo ar em direção ao palácio de Xangô.
Ossaim percebeu o que estava acontecendo e gritou:
“Euê uassá”
“As folhas funcionam”
Ossaim ordenou as folhas que voltassem às suas matas
E as folhas obedeceram às ordens de Ossaim.
Quase todas as folhas retornaram para Ossaim.
As que já estavam em poder de Xangô perderam o axé,
Perderam o poder de cura.

O orixá-rei, que era um orixá justo,
Admitiu a vitória de Ossaim.
Entendeu que o poder das folhas tinha de ser exclusivo de Ossaim
E que assim devia permanecer através dos séculos.
Ossaim, contudo, deu uma folha para cada orixá,
Deu uma eué para cada um deles.
Cada folha com seus axés e seus ofós,
Que são as cantigas de encantamento,
Sem as quais as folhas não funcionam.
Ossaim distribuiu as folhas aos Orixás
Para que eles não mais o invejassem.
Eles também podiam realizar proezas com as ervas,
Mas os segredos mais profundos ele os guardou para si.
Ossaim não conta seus segredos para ninguém,
Ossaim nem mesmo fala.
Fala por ele seu criado Aroni.
Os orixás ficaram gratos a Ossaim
E sempre o reverenciam quando usam as folhas.
(p.153-154)

Existe um provérbio africano que traduz com muita propriedade a importância das folhas dentro do sistema filosófico- religioso ioruba: *Kossi euê kossi orixá*, sem folha não há orixá. Daí é possível mensurar a importância de Ossaim que, como reza o mito, é o orixá das plantas medicinais e litúrgicas. Ele detém não apenas o conhecimento da ciência das plantas, mas, principalmente, guarda em segredo as palavras mágicas (ofó) que conferem poder às ervas. Trata-se de um orixá muito poderoso, pois, sem ele, sem o segredo das plantas, nenhum ritual pode ser realizado; sem ele não se tem acesso ao tratamento que cura as doenças e todo tipo de mazelas. O conto evidencia o quanto o poder das folhas era ambicionado pelos próprios orixás e, em decorrência disso, na tentativa de expandir os seus domínios, Xangô não se intimida em agir como o mais ardiloso dos mortais. Não é de estranhar que ele peça ajuda justamente a Iansã, uma de suas esposas. Ocorre que o poder das folhas só se realiza porque existe o mistério da manipulação ritual das mesmas. Derrotado, Xangô age com humildade e

justiça, reconhecendo o valor e o direito de Ossaim. Este não se mostra vingativo e compreende que parte do conhecimento deve ser compartilhado para que a vida possa prosseguir sempre renovada. Aqui se evidencia o ensinamento ético que fundamenta a narrativa: a justiça só se realiza quando se reconhece o direito de cada um, individual ou coletivo. Todos os orixás são recompensados por Ossaim e passam a ter suas ervas e folhas particulares, escolhidas entre aquelas que mais expressam a individualidade de cada um. O conto demonstra o principal atributo constitutivo do caráter de Ossaim: sua capacidade de manter o equilíbrio, controlar sentimentos e emoções. Ele não se deixa levar pelas simpatias e antipatias, não permite que a raiva e a vingança possam dominá-lo. Toda a potencialidade de sua energia criadora manifesta-se na sua capacidade de resistir, permitindo-lhe dosar a medida exata daquilo que deve ser desvelado e do que deve permanecer oculto. Com sua atitude ponderada acaba por mostrar-se enquanto grande curandeiro que é, extirpando a doença-inveja que motivou o descontentamento dos orixás.

Num outro conto, também recolhido por Prandi, destaca-se a eterna rivalidade entre duas grandes rainhas, Oxum e Obá, ambas esposas de Xangô, o orixá-rei; a primeira, vaidosa e sensual, a segunda, guerreira destemida, mas sem muito sucesso nas relações amorosas. Na disputa pela preferência de Xangô, Obá corta a orelha induzida por Oxum. Esse é o título do itan, que transcrevemos a seguir:

Obá e Oxum competiam pelo amor de Xangô.
Cada semana uma das esposas cuidava de Xangô,
Fazia sua comida, servia à sua mesa.
Oxum era a esposa mais amada
E Obá imitava Oxum em tudo,
Inclusive nas artes da cozinha,
Pois o amor de Xangô começava pelos pratos que comia.
Oxum não gostava de ver Obá copiando suas receitas
E decidiu vencer definitivamente a rival.
Um dia convidou Obá à sua casa,
Onde a recebeu usando um lenço na cabeça,
Amarrado de modo a esconder as orelhas.
Oxum mostrou a Obá o alguidar onde preparava uma fumegante sopa,
Na qual boiavam dois apetitosos cogumelos.
Disse à curiosa Obá que eram suas próprias orelhas,
Orelhas que ela cortara, segredou cúmplicemente.
Xangô havia de se deleitar com a iguaria.
Não tardou para que ambas testemunhassem o sucesso da receita.
O marido veio comer e o fez com gula, se fartou.
Elogiou sem parar os dotes culinários da mulher.
Obá quase morreu de ciúme.

Na semana seguinte, Obá preparou a mesma comida,
Cortou uma de suas orelhas e pôs para cozinhar.

Xangô, ao ver a orelha no prato, sentiu engulhos.
Enjoado, jogou tudo no chão e quis bater na esposa, que chorava.
Oxum chegou nesse momento, exibindo suas intactas orelhas.
Obá num segundo entendeu tudo, odiou a outra mais que nunca.
Envergonhada e enraivecida, precipitou-se sobre Oxum
E ambas se envolveram numa briga que não tinha fim.
Xangô já não suportava tanta discórdia em casa
E esse incidente só fez aumentar a sua raiva.
Ameaçou de morte as briguentas esposas, perseguiu-as.
Ambas tentaram fugir da cólera do esposo.
Xangô procurou alcançá-las, lançou o raio contra elas,
Mas elas corriam e corriam, embrenhando-se nos matos,
Ficando cada vez mais distantes, mais inalcançáveis.
Conta-se delas, que acabaram por ser transformadas em rios.
E de fato, onde se juntam o rio Oxum e o rio Obá,
A correnteza é uma feroz tormenta
De águas que disputam o mesmo leito. (Idem, p. 315-316)

Ciúme, inveja, hipocrisia, discórdia, cólera são os sentimentos motrizes que impelem a ação dos seres divinos nessa história, sentimentos que acabam por expor o que cada um deles possui de mais frágil e, conseqüentemente, mais humano. Obá revela a amargura das criaturas possuídas pelo ciúme doentio, remoído diariamente, e que as impedem de assumir a própria identidade, preferindo viver ofuscado pela luz daqueles que são alvo de sua inveja. A fraqueza de Oxum, por outro lado, revela-se por sua atitude profundamente mesquinha e egoísta, que a impede de enxergar as necessidades do outro, sendo capaz de qualquer coisa para manter e afirmar o seu status e atingir seus objetivos, no caso, reinar absoluta no coração de Xangô. Este deixa-se dominar pela violência e pela ira irresponsável, seu temperamento irascível leva-o a perder a consciência da própria dignidade e das suas obrigações: distribuir a justiça entre as litigantes. Percebe-se que, de certa forma, também esses últimos, Oxum e Xangô, movidos pelo descontrole emocional, acabam por corromper a própria identidade, e nessa perspectiva chega-se ao ensinamento que perpassa a narrativa: combater a inveja, a ira e a hipocrisia é fundamental para manter a essência de si mesmo; caso contrário, o indivíduo poderá “perder a cabeça”.

Nos parágrafos precedentes, focalizamos alguns aspectos atinentes à concepção nagô de orixá, relacionando este conceito às noções de arquétipo e imagens arquetípicas. Buscamos também vislumbrar no aparato mitológico da cultura ioruba os fundamentos engendrados pelas representações simbólicas do inconsciente coletivo nagô para configurar a personalidade de suas divindades, bem como elucidar a relação destas divindades com seus descendentes mortais, os seres humanos. De acordo com a crença nagô, criadores e criaturas convivem diuturnamente, selando a integração aiê e órum, através do fenômeno da possessão e das

práticas oraculares norteadas pelos mitos. Das narrativas míticas emerge a estreita correspondência entre os seres humanos e os divinos, ratificando, dessa forma, a crença na existência de um ancestral divinizado, do qual decorrem as linhagens familiares dos mortais. Por isso importa descrever a trajetória dos itans rumo à sua fixação através da escrita; além de por em relevo a importância dessas narrativas para a constituição da nossa literatura, notadamente o seu caráter afro-brasileiro, que se projeta na poesia, no conto, no romance, etc.

1.4 ITANS: RAÍZES DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

Oriundos da tradição oracular africana e preservados no Brasil pelos negros que aqui vieram como escravos, através de práticas marcadas pela oralidade, com o tempo os itans passaram a ser compilados, inicialmente pelos próprios pais ou mães-de-santo, preocupados em manter vivas estas histórias, consideradas hoje patrimônio da cultura oral brasileira. Alguns desses sacerdotes adquiriram o hábito de anotar essas histórias em cadernetas com o objetivo de reunir, preservar e transmitir o conhecimento mítico, mágico e ritual cultivados nos terreiros brasileiros. Essas cadernetas foram depois utilizadas como fonte primária para pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento. Avulta, hoje em dia, uma infinidade de publicações, assinadas por escritores que tomam o mito como objeto, seja para simplesmente recontá-lo, dando a sua própria versão a uma determinada narrativa, seja para ilustrar trabalhos científicos, ou utilizar o mito como fonte inspiradora de outras obras literárias.

Embora a trajetória dos itans tenha sido marcada pela percurso que os conduziu da voz à letra, dando origem ao que hoje podemos chamar de conto africano-brasileiro, cujas raízes remontam às marcas da cultura nagô, evidenciando-as, tais narrativas jamais perderam os laços com os códigos da oralidade. Prova disso foi o surgimento dos contadores de histórias, função que, na África era conhecida por outros nomes, como os diali na cultura banto, e, entre os nagôs, osotan, ologbó e os apaló. A diferença é que na África, essa função era enormemente valorizada e as pessoas que a desempenhavam eram tratadas com grande estima e respeito. Tinham uma vida itinerante e, por onde passavam, levavam o conhecimento inscrito nos mitos, lendas e fábulas. Além dos ensinamentos éticos e morais, essenciais ao desenvolvimento de qualquer sociedade, outros temas eram focalizados, inclusive fatos históricos protagonizados pelos heróis do povo.

No Brasil, os contadores tiveram que lidar com a situação de desprestígio a que foram relegados pela cultura hegemônica, mas, ainda assim, a memória africana foi preservada e as

lacunas preenchidas pelos cruzamentos interculturais aqui vivenciados. As histórias narradas por esses contadores não perderam totalmente, como já foi dito, seu vínculo com a oralidade, adquirindo um profundo caráter performático. Nesse sentido, a fala de Póvoas (2008) é bastante esclarecedora: o conto, mesmo na forma escrita,

[...] só atinge a plenitude de seus objetivos quando narrada pelo contador de histórias, que tem muito de artista. Não basta contar, é preciso representar. Então o contador se transforma em mestre. O gesto, a palavra, a voz, a postura são elementos funcionais e é a partir deles que se conta. Os que não resumem tais atributos não têm audiência. É algo, de longe, parecido com a piada. Não basta contar a piada. Exige-se um jeito para isso. No conto africano, esse jeito especial está intimamente ligado a uma vocação do contador para a teatralização. E é por isso que, ao se tornar escrito, o texto não deixa passar suas filigranas. É preciso antes de tudo, para quem conta, vivenciar a história. Gesto, trejeitos, esgares, acenos, volume e timbre de voz são trabalhados na exposição da história e tudo isso ajuda o ouvinte a interpretar. Porque a cultura nagô se estriba no sistema boca-ouvido, o local onde o conto africano é narrado, qualquer que seja ele, transforma-se numa arena de teatro, tento em vista que o contador necessita de espaço para o movimento, para a gestualização. (p. 105)

Ainda segundo Póvoas, no que tange à vasta produção do conto africano-brasileiro, destacam-se duas grandes linhas, descritas por ele da seguinte forma:

Os *awon itan ifá* (histórias de Ifá) e os casos (também conhecidos por casos). As *histórias de Ifá* têm função de complementar a prática divinatória. São inumeráveis e o olhador, aquele que manipula os búzios, as tem de cor. Falam da saga dos seres divinos, dos mitos da criação, da origem e destino dos homens, do cosmo, da vida. Seres humanos, animais, lugares, cidades, plantas são categorizados como personagens, para vivenciar uma experiência ética ou moral. Essas histórias fornecem o material necessário para os *casos*, cuja diferença, nesses últimos, consiste em o humano ser protagonista, na maioria deles. (Idem, p. 105-106)

Muitos escritores têm se destacado no cenário literário brasileiro por se mostrarem ligados às tradições orais africanas, na medida em que produzem obras influenciadas pelos itans e casos emblemáticos, reveladores dos aspectos mais fundamentais das culturas africanas. Apesar do desprestígio a que a oficialidade relega a produção oral, e em especial, a de matriz africana, os escritores que se permitem encantar pelas histórias contadas demonstram não apenas uma habilidade de manejar esteticamente a palavra escrita, mas também o fazem sem perder os laços com a oralidade. De modo que, além de fazer contos literários, são também exímios contadores.

As narrativas míticas conquistaram ainda outros espaços na literatura brasileira, nos quais os itans aparecem subtendidos nos enredos através das trajetórias dos personagens. Muitas vezes os próprios personagens são os mesmos que vivificam as narrativas míticas da tradição africana. Há casos em que as narrativas literárias evidenciam, através da cosmovisão das suas personagens, a maneira africana de olhar, compreender e interpretar o mundo. Nessa perspectiva, a literatura pode vir a ser um espaço privilegiado para as reflexões acerca da diversidade cultural, problematizando e deslocando posturas etnocêntricas e eurocêntricas verificadas em outras áreas do conhecimento que representam a cultura oficialmente reconhecida.

Os ensinamentos, ou seja, as lições de vida expressos pelos itans, através das experiências de seres divinos, humanos, animais ou plantas, perenizaram as narrativas africanas, preservadas pela fala dos contadores de histórias e fixadas pela escrita. Essas narrativas tornaram-se fonte na qual beberam inúmeros escritores brasileiros na produção de outros gêneros literários como a poesia, o romance, o teatro, áreas em que se destacam, por exemplo, Adonias Filho, Jorge Amado, João Ubaldo Ribeiro, Zora Seljan e Abdias do Nascimento, Ruy Póvoas, dentre outros, autores cujas obras possuem a inconfundível marca africana, indelevelmente presente não apenas na literatura, mas também em outras vertentes artísticas. Dessa forma, acreditamos que a tradição mítico/religiosa nagô, cuja origem nos remete ao saber oracular engendrado por esse povo, constitui-se como um valor fundamental para se compreender a identidade afro-brasileira. É nessa linha de raciocínio que conduziremos a pesquisa nos capítulos que se seguem, nos quais analisamos a representação mítico/religiosa africana nos romances *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro e *Tocaia Grande: a face obscura*(1984), de Jorge Amado.

Capítulo 2

VIVA O POVO BRASILEIRO: **CAMINHOS DA RESISTÊNCIA POPULAR AFRO-BRASILEIRA**

Os mais velhos começam a contar pausadamente os
itan arquivados na memória. Palavras íntimas para dar vida ao
que vivo foi um dia. Gostam de repetir o óbvio. De tão
acostumado a ver o todo-dia, esse povo não enxerga o que não
for dito e avisado, eles dizem. As lembranças em alinhavos
pespontados. Tudo é motivo para a deriva, é importante
retardar o final da história. [...] Há mil nomes para serem
lembrados. A omissão de um deles será injusta a quem fez
tanta história.

Ruy Póvoas

2. 1 MEMÓRIA E ORALIDADE: INSTÂNCIAS DO CONHECIMENTO

Uma característica marcante da cultura brasileira é, como já foi dito, o seu caráter multifacetado, tão bem compreendido quando trazemos à luz o conceito de encruzilhada, lugar por excelência da diversidade, do encontro, dos cruzamentos interculturais, das teses de antítese e síntese. Na literatura, essa realidade se manifesta em vários aspectos, notadamente através do diálogo entre o oral, geralmente associado à tradição e ao popular; e o escrito, tido como uma das marcas da contemporaneidade e do erudito. Essa relação é uma característica bastante recorrente na produção literária nacional, traduzindo o empenho de muitos escritores na busca pelos aspectos caracterizadores das nossas raízes culturais, situação evidente na obra de autores como José de Alencar, José Lins do Rego, Guimarães Rosa, Jorge Amado, Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto.

Configura-se, então, um contexto onde as antigas incompatibilidades entre os dois sistemas, oral e escrito, tornam-se cada vez mais tênues, superando preconceitos oriundos de uma visão eurocêntrica do mundo, da qual se origina um processo de hierarquização em que a escrita assume sempre uma posição de superioridade, contrapondo-se à produção oral vista como folclore, como construção de indivíduos primitivos, portadores de um saber rudimentar.

Laura Cavalcante Padilha (1995), dissertando acerca das diferenças entre o pensamento do homem branco-ocidental e o pensamento do homem oriundo das civilizações africanas, conclui que

O espaço por excelência da fixação da produção literária é o da letra sacralizante e sacralizada que copulando com o papel, reafirma o gozo do texto. [...] na África em geral, dada a sua condição cultural de território eminentemente não letrado, este gozo se deslocava, e em certa medida ainda se desloca, do espaço estático do papel (=livro) para o mundo em mutação da voz. É ela a condutora do gozo e é por ela que o contador de histórias libera a força de seu imaginário e a do seu grupo, fazendo do processo de recepção uma ato coletivo, ao contrário do homem branco-ocidental, que a partir de certo momento da história, fez de seu processo de recepção- pela leitura-, na essência, um ato solitário, um prazer de *voyeur*. (p. 15)

Há que se considerar aqui, a partir do fragmento transcrito acima, a importância da oralidade para os africanos e afro-descendentes, principalmente se considerarmos a história da colonização europeia, na África e nas Américas, sendo as práticas orais não apenas veículo de circulação do patrimônio cultural dos povos colonizados, como também se constituindo como instrumento eficaz de resistência às imposições culturais do dominador, cuja força se expressa pela letra, entre outros fatores. Em função de seu caráter agregador, de ato coletivo, a

oralidade torna-se para aqueles povos meio de fortalecimento e de união, sem o qual não seria possível difundir a sabedoria ancestral, substrato de suas culturas de origem.

Não obstante o papel de destaque da oralidade nas culturas africanas e afro-descendentes, convém ressaltar que, ao contrário do que comumente se pensa, a prática da escrita já era realizada no continente africano, antes mesmo da presença colonial europeia, fato que se deu em função da contribuição árabe, que, através de sua escrita, fez circular durante muito tempo a cultura e literatura de diversos povos; bem como por formas particulares de escrita desenvolvidas por vários grupos étnicos africanos. Amarino de Oliveira de Queiroz (2007) destaca os estudos realizados pelo crítico literário Mbaré Ngom e suas investigações sobre as literaturas africanas, inventariando alguns dos sistemas de escritas praticados em África, muitos deles sobrevivendo ainda na atualidade: os ibos da Nigéria, o alfabeto bamun dos Camarões, o alfabeto Vâi de Serra Leoa, a escrita etiópica e os alfabetos mende, loma e guerze da região da Guiné.

Percebe-se então que quando se rotula as sociedades africanas de ágrafas, não letradas, não se deve incorrer no erro de pressupor a ignorância desses povos em relação à escrita. O que, na verdade, ocorre é que a diferença africana na forma de conceber o mundo opõe-se radicalmente à visão ocidental, priorizando as formas orais em seu processo de construção e difusão do saber.

No que concerne à oralidade, é preciso ressaltar certas particularidades da realidade africana que proporcionaram o surgimento dos contadores e contadoras de histórias. Contar histórias era uma atividade de grande importância na maioria das civilizações africanas, tarefa exercida por pessoas especiais, geralmente de mais idade, que tinham ao longo de sua vida acumulado experiências, informações, saberes, memórias dos fatos históricos, doutrina religiosa, fatos ligados às genealogias. Todo esse conhecimento era produzido e transmitido através da oralidade, expresso nos mais diversos tipos de narrativas, a exemplo dos mitos da teogonia, narrativas históricas, fábulas de conteúdo ético e moral, recorrentemente utilizados pelos mais velhos, cuja ação pedagógica estava voltada para os mais novos. Contar histórias era uma opção de vida que exigia não só dedicação, canalizada para a busca do conhecimento, da sabedoria, mas também habilidades especiais do contador, uma certa vocação para a teatralização, o que implica a utilização da voz em sua plenitude no que tange a modulações, tons, volumes, timbres, entonações, bem como à exploração dos recursos corporais que a pudessem complementar, a exemplo dos gestos, movimentos, dança. Nesse aspecto, o ato de contar histórias configura-se como uma prática de caráter eminentemente performático no sentido desenvolvido por Paul Zumthor (1993), para quem

A palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes. [...] Na fronteira entre dois domínios semióticos, o gestus dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente. (p. 244)

Através dessa atuação performática, onde a voz é apenas uma das instâncias de comunicabilidade, contadores e contadoras revigoravam a memória coletiva de suas sociedades, fecundando-a, transformando-a e, sobretudo, perpetuando-a ao longo das gerações. Os contadores eram, portanto, considerados guardiões da sabedoria dos ancestrais e gozavam de uma situação de prestígio, sendo muito respeitados. Tal popularidade se traduz pela variedade de nomes usados na África para designá-los: griot, asotan, wambabé, ologbo, mukumbi, guéwel, akpalo, djali, guésséré, djidiu, auloubé, mebom-mvet, dieli, kontadô soya. Padilha (1995) considera o papel desempenhado pelos indivíduos que dominam a milenar arte de contar histórias como um “exercício de sabedoria” e ressalta a natureza ritualística do processo de contação, que reúne o contador e seus ouvintes, fortalecendo a integração entre os mesmos, bem como destes com os ancestrais. No caso das sociedades que sofreram uma situação de opressão, marcada pela imposição da cultura europeia através da colonização, isso é ainda mais importante, tendo em vista a necessidade de resistir ao impacto provocado pelo choque cultural e a ameaça de ter seus valores culturais perdidos ou descaracterizados.

Segundo a autora

O contador e seus ouvintes são seres em interação para quem o dito cria a necessária cumplicidade e reitera que é preciso *ser*, na força da diferença, preservando-se, com isso, o vasto manancial do saber autóctone. Do ponto de vista da produção cultural, a arte de contar é uma prática ritualística, um ato de iniciação ao universo da africanidade, e tal prática e ato são, sobretudo, um gesto de prazer pelo qual o mundo real dá lugar ao momento do meramente possível que, feito voz, desengrena a realidade e desata a fantasia. (p. 15)

Sendo a oralidade um valor cultural que mantém a dinâmica das sociedades africanas, aqueles que dominam a palavra são considerados detentores da sabedoria ancestral. Possuidores do poder de revelar as vozes dos antepassados, o contador ou contadora que salvaguarda esse conhecimento é visto como um ser “luminoso e iluminado”, “um ser absolutamente aurático” (idem, p. 16), sua luz projeta-se para o passado e reverbera deste para o presente semeando o futuro. De sua palavra depende a sobrevivência individual e do grupo.

Interessa-nos aqui destacar um dos elementos caracterizadores da cosmovisão africana que compõe a base filosófica que norteia práticas estruturadoras das sociedades africanas e dos afro-descendentes que as retomaram em suas experiências de resistência cultural, após a Diáspora Negra: a palavra proferida. Para o africano a palavra possui um caráter divino, que se revela, especialmente, através de suas cosmogonias, nas quais geralmente figura como força desencadeadora da existência, do potencial criativo das divindades e da força vitalizante que anima o mundo e os seres que nele se materializam.

Entre os nagôs, a palavra pronunciada está ligada à transmissão do axé³, energia inerente a todos os seres criados e que constitui manifestação do sagrado. Mais que energia, axé é força integradora que possibilita a relação entre os homens, e destes com a natureza. Através do axé cada ser individualizado torna-se elo de uma mesma cadeia, força que está também ligada à dinamização da realidade social e às experiências de religação do homem com o sobrenatural. O axé é, portanto, a força que liga tudo que existe, conectando as realidades individuais e possibilitando assim a unidade universal. Presente em todas as esferas da vida humana, o axé manifesta-se com grande vitalidade através da palavra pronunciada. Esta, por sua vez, adquire, dessa forma, uma dimensão sobrenatural, pois viabiliza a manifestação do sagrado. Por isso, a palavra pronunciada desempenha também um papel extremamente importante nos ritos religiosos, sendo a base de sustentação dos mesmos. Também por isso, o ato de contar histórias, muitas vezes, adquire características ritualísticas, pois envolve seus participantes numa atmosfera mágica, na qual, pelo poder da palavra, se transmite conhecimento e, com ele, o axé que emana das esferas do sagrado. Assim como a transmissão iniciática só tem sentido quando visa ao coletivo, pois, para que ela se processe, exige-se a presença de, pelo menos, duas pessoas, assim também ocorre para que se estabeleça o rito da contação da história. A esse respeito, Santos (1986) afirma que

O asé e o conhecimento passam diretamente de um ser a outro, não por explicação ou raciocínio lógico, num nível consciente e intelectual, mas pela transferência de um complexo código de símbolos em que a relação dinâmica constitui o mecanismo mais importante. A transmissão efetua-se através de gestos, palavras proferidas acompanhadas de movimento corporal, com a respiração e o hálito que dão vida à matéria inerte e atingem os planos mais profundos da realidade. [...] A palavra faz parte de [...] um processo

³ Segundo Juana Elbein dos Santos, axé é a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem àse, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital. [...] Receber àse significa incorporar os elementos simbólico que representam os princípios vitais essenciais de tudo que existe, numa particular combinação que individualiza e permite uma significação determinada. Trata-se de incorporar tudo o que constitui o àiyé e o òrun, o mundo e o além (1986, p. 39 – 40)

dinâmico, que transmite um poder de realização. [...] Se a palavra adquire tal poder de ação, é porque ela está impregnada de àse, pronunciada com o hálito- veículo existencial- com a saliva, a temperatura, da carga emocional, da história pessoal e do poder daquele que a profere. (p. 46)

Destaca-se aqui, mais uma vez, o caráter performático da palavra pronunciada. Imbuída de seu poder de realização, a palavra em performance, combinando vários elementos, reatualiza o saber acumulado pelos ancestrais, fazendo-o acontecimento, uma vez que o passado é revivido nos rituais iniciáticos e, também, durante o rito da contação de histórias, a partir da interação entre aqueles que transmitem o conhecimento e aqueles aos quais o saber está sendo apresentado. A oralidade nesse caso está a serviço da unidade do grupo, porque fortalece os elos entre os indivíduos: os que estão vivos, os que ainda vão nascer e os que já se foram- os antepassados. De acordo ainda com Santos (1986)

Cada palavra proferida é única. A expressão oral renasce constantemente; é produto de uma interação em dois níveis: o nível individual e o nível social.. No nível social, porque a palavra é proferida para ser ouvida, ela emana de uma pessoa para atingir uma ou muitas outras; comunica de boca a orelha a experiência de uma geração à outra, transmite o àse concentrado dos antepassados à geração dos presentes. [...] A palavra é interação dinâmica no nível individual porque expressa e exterioriza um processo de síntese no qual intervêm todos os elementos que constituem o indivíduo. [...] O conhecimento e a tradição não são armazenados, congelado nas escritas e nos arquivos, mas revividos e realimentados permanentemente. Os arquivos são vivos, são cadeias cujos elos são os indivíduos mais sábios de cada geração. (p. 47-51)

Cabe considerar agora a importância da ancestralidade no contexto cultural africano, o que se traduz pela veneração aos antepassados cultuados sistematicamente. Considera-se o legado espiritual herdado dos mesmos, sem o que não seria possível a evolução das comunidades. Os feitos realizados pelos antepassados tornam-se referenciais, o que não significa que devam ser imitados. Respeitadas em sua dimensão exemplar, as ações postas em prática no passado devem ser recorrentemente revividas, para que os que vivem no presente possam assumir conscientemente suas responsabilidades, no que diz respeito a sua sobrevivência e à do grupo a que pertencem. Sendo assim, o mundo do visível (vivos) está intimamente ligado ao mundo invisível (mortos); os ancestrais e seus descendentes interagem através das práticas rituais africanas e com isso fazem circular o conhecimento preservado pela tradição, transmitido através da palavra impregnada de axé. Os antepassados orientam seus descendentes, mas deve-se ressaltar que a relação entre eles não deve ser vista como

apego arraigado ao passado, que impeça a renovação. A reverência à ancestralidade não é uma atitude que traz estagnação, mas a força motriz que engendra o dinamismo humano. Faz advir a história e movimentar as relações sociais, na medida em que se constitui como fundamento de atualização e do advento do novo. Para alguns povos africanos- em Angola, por exemplo-, a ancestralidade é vista como índice da força vital, conceito equivalente ao do axé, entre os nagôs, e, dessa forma, expressa a ligação do ser humano com sua essência divina, processo que se realiza por intermédio dos antepassados. Essa concepção é uma recorrência na África e

constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negro africana do mundo. Tal força [A força vital] faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os elementos sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa [...] Intermediando o vivo e o morto, bem como as forças naturais e as do sagrado, estão os ancestrais, ou seja, os antepassados que são “o caminho para superar a contradição que a descontinuidade da existência humana comporta e que a morte revela brutalmente”, nas palavras de José Carlos Rodrigues (1983, p.82). Eles estão assim, ao mesmo tempo, próximo dos homens, dos deuses e do ser supremo, cujas linguagens dominam. (PADILHA, 1995, p. 10)

José Carlos Rodrigues, citado por Padilha, destaca a importância dos antepassados, considerados meio para superar “a contradição que a descontinuidade da existência humana comporta e que a morte revela brutalmente”. De fato, entre as culturas africanas a morte é vista como fator de desequilíbrio, pois abre uma lacuna no ambiente cósmico, mítico e social, que o ser vivente ocupava. O equilíbrio é restituído com a execução dos ritos funerários que transformam o morto em ancestral. O axé, a força vital, pessoal e indestrutível, é assim canalizada em benefício da comunidade à qual pertence o ancestral, vitalizando a coletividade. Entre os povos colonizados africanos e seus descendentes espalhados pelo mundo após a Diáspora Negra, essa descontinuidade se expressa pela ameaça de ter seus valores culturais corrompidos ou esquecidos, diante da imposição impetrada pelo colonizador europeu. Na condição de colonizados, os africanos e afro-descendentes engendraram novas formas culturais, tendo na memória ancestral o seu alicerce. Essa foi uma das maneiras de lutar contra a morte, aqui tomada em seu sentido figurado e significando a perda da identidade cultural traduzida pelos costumes, valores e tradições. Desse ponto de vista, a oralidade praticada especialmente através dos rituais religiosos, bem como pela atuação performática dos contadores e contadoras de histórias, se constitui como um saber que, além de sua dimensão artística e religiosa, adquire também um caráter de luta, tornando-se a voz da

resistência e um mecanismo de auto-preservação, na medida em que atua diretamente na salvaguarda dos referenciais culturais ameaçados frente ao poder esmagador da empresa colonizadora. Nesse processo de revitalização da memória ancestral, os mais velhos desempenham um papel fundamental, dada a acumulação de conhecimento decorrente de sua trajetória de vida. Por isso, geralmente, são eles que exercem a função de condutores das cerimônias rituais, bem como são os guardiões e difusores das histórias que concentram a sabedoria acumulada pelas gerações passadas. A atividade ritual e de contação por eles desenvolvidas focalizam as aspirações individuais e coletivas e iniciam os mais jovens no universo cultural característico da comunidade. A aproximação entre as duas atividades ocorre também em função de que em ambas são reencenados e redimensionados os mitos fundadores veiculados pelas invocações, cantigas, poemas e lendas da tradição. Por tudo isso, nas sociedades africanas destaca-se a atuação dos Conselhos dos mais velhos, cuja atuação está voltada para o estabelecimento do equilíbrio social, discutindo com os mais novos os princípios éticos, morais e políticos vigentes na comunidade, sendo eles os detentores da palavra que expressa e põe em prática a jurisprudência dos ancestrais:

Na perspectiva tradicional africana velhice passa a conotar, portanto, sabedoria, exaltada na figura dos contadores e contadoras de histórias. Através da atividade griótica dos “grandes” [mais velhos] é que a memória, o saber e o conhecimento se foram perpetuando, fazendo com que a palavra, redimensionada performaticamente em gesto, silêncio, canto, encenação, música e dança, cumprisse sua função de exemplaridade dentro de um conjunto mais amplo de sentidos. (QUEIROZ, 2007, p. 44)

Póvoas (2007) discute o conceito de velhice elaborado pelos africanos e perpetuado por seus descendentes afro-brasileiros, nos terreiros de candomblé, ressaltando que nessas comunidades “venera-se o antigo como forma de preservar a memória” (p. 267): os mais velhos são respeitados e se tornam alvo de consideração e apreço, uma vez que, são considerados como verdadeiras bibliotecas vivas, condição que inclusive já foi imortalizada na antológica frase do pensador africano Hampatê Bâ (1980), que sabiamente nos ensina que “Em África, quando morre um velho, enterra-se uma biblioteca”. A deferência aos mais velhos é mantida ainda que estes não alcancem os mais altos postos dentro da hierarquia religiosa, ou seja, mesmo que não se tornem líderes condutores dos rituais, ou exerçam atividades de prestígio, como no caso dos contadores e contadoras, ou caso não tenham participação nos Conselhos e assembleias comunitárias. Acerca desse aspecto, assim se manifesta Póvoas:

Acredita-se que o tempo marca os seres e as coisas, conferindo-lhes axé, a força responsável pelo ser e o devir. Então os antigos ocupam um posto: o de ser antigo. E, por isso mesmo, são tratados com respeito, cuidado e carinho, seja qual for sua posição hierárquica, ou mesmo que não a tenham. O tempo já lhes conferiu o posto maior: a antiguidade. (2007, p. 268)

Tendo em vista as considerações desenvolvidas até este momento, perseguiremos na presente pesquisa, a investigação de como o universo da oralidade é retomado na literatura brasileira, tendo por objeto o romance *Viva o povo brasileiro*⁴ de João Ubaldo Ribeiro. A oralidade configura-se como um instrumento de luta e preservação da identidade cultural negra, que está na base sobre a qual se edificou a identidade afro-brasileira. Destacaremos os seguintes aspectos: a importância da oralidade como instância de transmissão de conhecimento, bem como seu caráter performático, que reúne, num mesmo sistema simbólico, não apenas a palavra pronunciada, mas outros componentes que a complementam- gesto, movimento, música, dança, dentre outros. Também pretendemos focalizar o papel das práticas rituais africanas na difusão das narrativas que guardam o saber ancestral, uma vez que transmitem e reelaboram princípios fundamentais das identidades africanas – ancestralidade, axé (força vital) e antiguidade.

Em VPB são recorrentes as passagens marcadas pela presença de velhos que, fazendo uso de uma memória ativa e de sua imaginação criadora, contam histórias. Isso ocorre especialmente quando se trata de mostrar a versão dos negros, índios e mestiços frente aos acontecimentos registrados pela História oficial, bem como quando trata do empenho de, pelo dito, evitar a morte dos ritos e mitos através dos quais o passado é recuperado, servindo ainda como impulso para superar o presente fragmentado pela opressão do colonizador.

Destacam-se no romance personagens como Dadinha, o cego Faustino, a recontadeira Justina Bojuda, o Nego Leleu e Turíbio Cafumbá. Entre estes, sobressai Dadinha, líder espiritual de seu povo, especialmente os negros escravos da Armação do Bom Jesus, propriedade de Perilo Ambrosio, Barão de Pirapuama.

2.1 2 A VOZ DA ANCESTRALIDADE

À personagem Dadinha é dedicada toda uma extensa seção no capítulo 3 do romance, na qual o narrador silencia diante da autoridade do mais velho, que então se pronunciará. Ao completar 100 anos, Dadinha dá-se conta de que havia chegado a sua hora e, sabendo que iria

⁴ Nas próximas menções ao romance usaremos a abreviação: VPB.

morrer, resolve reunir seus filhos e transmitir o seu legado, diretamente através da voz ancestral. A personagem tem plena consciência de sua responsabilidade no que tange à transmissão do saber acumulado durante a vida, cumprindo assim a sua missão de assegurar que esse conhecimento não se perca com a sua partida. O grupo atende prontamente à convocação da grande senhora, e aqui faz transparecer a profunda deferência dos mais novos diante dos sábios anciãos, tão comum entre os povos africanos. Trata-se de atender à determinação da “sempre encantada grande gangana do mundo” e por isso “vinham estar com ela como diante de uma montanha velha e testemunha de tudo que jamais aconteceu na Terra” (VPB, p. 71).

Antes de começar o seu relato, Dadinha adverte a todos para a gravidade do momento, não permitido que pensem que se tratava de circunstância lúdica, voltada para a alegria e para o divertimento. Para isso, invoca a sua condição de matriarca, sua posição de membro mais velho da comunidade. Do seu posto de mais antiga, determina que cumpra cada um o seu papel, pois segundo ela,

O cem anos é meu, quem vai morrer é eu, quer dizer que só quem pode achar graça é eu, que é eu que sei, ninguém mais aqui sabe. Cada qual que faça por onde de poder chegar no seu cem anos e poder achar graça na hora de morrer, só pode quem tem direito. Depois que eu morrer tem que chorar, o certo é esse, porém eu posso rir. Agora mesmo que estava fresco, eu quis quentar o vento e quentei, por isso que me queixei da quentura e dei risada. Mas não é só isso que é engraçado, embora por aí a pessoa que sabe possa tirar tudo, porém só sabendo. Quem vai morrer é eu, só quem pode rir é eu. (VPB, p. 71).

Com essa fala Dadinha impõe o silêncio necessário para que o ritual se instale, e o faz não apenas com a voz, mas também com a autoridade sugerida por sua postura, compleição, gestos, elementos que imprimem à narrativa um tom sacralizado, acentuado gradativamente até que a matriarca se veja possuída pelos espíritos ancestrais, os quais também falarão a partir de sua performance. O “rosto afilado numa máscara aquilina desmentia que houvesse mentira naquilo”, sua fisionomia “séria e ao mesmo tempo irônica, de uma gravidade aérea e de tantas aparências fugazes como as coisas vistas em sonhos” (VPB, p. 71) sugeria, antecipadamente, a necessidade de que todos tomassem seu lugar naquele ritual e se dispusessem a ouvir, pois a partir de então passariam de receptores a novos emissores para que a tradição se perpetuasse. Como a personagem salienta, é importante contar o que se sabe para que o conhecimento não seja descaracterizado ou esquecido.

As primeiras palavras de Dadinha, bem como a sua aparência onírica, ressaltam o tom ritualístico e dramático de sua performance e imprimem àquele momento de comunhão uma atmosfera mágica e elevada. A conjuntura de oralidade reproduzida no romance adquire um colorido especial quando o narrador, antes de passar definitivamente a fala para Dadinha, faz uma alusão à musicalidade de seu discurso, descrevendo-o com os códigos específicos da linguagem musical. “Voz dó maior, por vezes lá menor, arpejos longos, acordes dissonantes, harmonias escrupulosas, compassos múltiplos, ataques surpreendentes, andamento expressionista, diálogos certos”. (VPB, p. 72).

Dadinha começa então a sua narrativa, alternando a fala com a fala dos ancestrais, que se manifestam em alguns momentos de possessão. Em algumas passagens a visão se projeta para o futuro e transparece a habilidade oracular; em outras, as visões do passado se presentificam. Primeiramente, a grande “gangana” direciona o relato para o seu nascimento, descrevendo então a sua ascendência que remonta ao caboclo Capiroba, mestiço que, depois de torturado e morto, tornara-se protetor dos negros, índios e oprimidos. Falando de suas origens, Dadinha expõe as mazelas do sistema escravocrata, no que se refere à dureza dos trabalhos e dos castigos a que eram submetidos os escravos, inclusive mostrando a conivência da Igreja Católica frente a essa realidade, especialmente na passagem em que descreve o destino de Vu, filha do caboclo Capiroba, sua avó, condenada a ser enterrada viva por ter se rebelado contra seus senhores; alguns padres abençoaram sua sepultura para garantir que ela não retornaria.

Além de lembrar sua linhagem familiar, Dadinha refaz o percurso da própria ancestralidade dos africanos que vieram para o Brasil, em especial para a Bahia. Na verdade, essa passagem possui uma característica peculiar, uma vez que quem fala é um ser detentor de uma indiscutível autoridade por ser o ancestral mais antigo a ser lembrado: o caboclo Capiroba. Dadinha torna-se sua porta-voz através de um ritual de possessão. A personagem atua, nesse momento, como uma ponte entre o passado e o presente, entre o ancestral, sua sabedoria, e os presentes que compartilham daquele momento. Dissertando acerca desse fenômeno e tal como ele é visto na cultura nagô, Santos (1986) afirma que as

Entidades sobrenaturais, princípios simbólicos reguladores dos fenômenos cósmicos, sociais e individuais, são incorporados, conhecidos e vividos através da experiência da possessão [...]. Cada participante é o protagonista de uma atividade ritual durante a qual o mundo histórico, psicológico, étnico e cósmico Nagô se reatualiza. A dinâmica da possessão expressa, num tempo recriado psicologicamente, *aqui e agora*, dramatizada numa experiência pessoal, a existência de um sistema de conhecimentos, de uma doutrina. [...]

o conhecimento só tem significado quando incorporado de modo ativo. (p. 44-45)

Assim, na medida em que incorpora o caboclo Capiroba, enseja-se a ligação entre os membros daquela comunidade e suas origens. O passado revivido remonta a uma ancestralidade marcada pela realeza e localizada entre os reis da Abissínia, os quais são representados pela heróica trajetória do personagem “Darissa da Bissínia, que era maluco, maluco, muitíssimo variado. A cidade da Bissínia é Diz-Abobra, ele porém não trazendo abobra, trazendo religião antiga que aqui não pode combater”(VPB p. 75-76). A origem nobre dos africanos é ressaltada não só por sua natureza real, mas, sobretudo pelo espírito heróico e guerreiro que caracteriza esse personagem, representado como um homem combativo que, desde o início, causou muito transtorno para os brancos, pois nunca se rendeu. Ao contrário, rebelou-se, fugiu, fundou quilombo e, principalmente, manteve sempre uma postura altiva, revelando mesmo certo desprezo pelo pensamento do homem branco.

O bissínio, quando chegou, chegou com muito alardeio no meio de uns outros [...] Vieram a gente de armas, caçaram ele. Ele porém não quis ser caçado e, quando viu que ia ser cercado, invadiu aqui, passou horas e horas lutando, só morreu porque os cachorros comeu. Conheci ele, comprado por vinte e cinco mil-réis numa viagem, se achava melhor do que o branco, era doido do juízo, variado, variado. Disse que, se dessem furria a ele, não aceitava furria, ele que ia dar furria ao senhor, maluco da idéia completo, destabocado mesmo. (VPB, p. 79)

Pela voz do caboclo Capiroba, as experiências dos ancestrais adquirem estatuto de fato contado, e a História, tornada lenda, dissemina-se pela palavra, que nesse contexto, ocupa um espaço significativo: através dela recupera-se o passado de grandeza, de lutas, de resistência, de coragem, dos feitos exemplares dos antigos, transformados em referências para as gerações presentes, na medida em que apontam caminhos para garantir a sobrevivência e a continuidade das culturas de origem e dos povos que as engendraram.

Sabemos que a historiografia, até certo ponto, sempre abordou a origem do povo africano trazido para o Brasil com nítida conotação ideológica, pois se rotulavam de “africanos” os povos oriundos daquele continente independente de suas diferenças étnicas, geográficas, lingüísticas e religiosas. Tal procedimento tinha como objetivo minimizar a importância da contribuição africana no processo das construções identitárias brasileiras, bem como recalcar, estereotipar, ou mesmo silenciar os valores fundamentais da cultura negra vista como inferior, primitiva, selvagem. O discurso pronunciado por Dadinha/Capiroba

contribui para desfazer essa falácia da História oficial, mas isso não é ainda o mais importante. O que é prioritário conotar é que o discurso oficial é também contestado na medida em que transmite uma visão do africano diferente daquela comumente divulgada: povos selvagens, primitivos, atrasados, desorganizados política e socialmente. A fala de Dadinha/Capiroba, ao localizar geograficamente a ancestralidade dos negros baianos, inserindo-a numa dinastia, aponta para as formas complexas de organização política e social da África, onde floresceram grandes civilizações, impérios, reinos e democracias, antes da invasão européia. Além disso, os povos provenientes de tais regiões realizaram grandes feitos culturais e políticos, construíram uma história, um conhecimento, e sempre se mostraram dispostos a lutar pela preservação desse patrimônio e de sua dignidade, mesmo em terras onde as condições de sobrevivência eram tão adversas, como no Brasil. O conhecimento dessas verdades, tão brutalmente silenciada pela oficialidade, é o grande legado da palavra ancestral de Dadinha/Capiroba.

Dadinha também descreve as técnicas de trabalho empregadas na pesca da baleia, bem como as cantigas populares introduzidas pelos negros que eram obrigados a executar a pesca. Os cânticos atuavam no sentido de dar um ritmo constante ao trabalho, amenizando assim o desgaste físico e emocional. Nesse ponto transparece, mais uma vez, a oposição entre a comovisão africana e a ocidental. A anciã expõe a relação do homem branco com a natureza, explorada e degradada em função dos interesses econômicos das classes dominantes. Essa relação devastadora do homem com o meio ambiente é relatada de forma irônica, o que faz com que suas reminiscências adquiram um caráter de denúncia, pois, para exercer tal função, os escravos tinham que violentar seus princípios e valores, totalmente opostos aos do homem branco. A religião dos dominantes também se impõe através da presença do padre que “vem todo revestido benzer as lanchas que vão pescar a baleia, três lanchas sempre, poucas vezes quatro (...) benze as lanchas, que vão bem, bem, bem amarradas, que estão todas baleias parindo neste mês por aqui tudo” (VPB, p. 74).

E assim, ela prossegue, aconselhando, ensinando, esclarecendo, respondendo perguntas. Vai desfiando um rosário de conhecimentos relativos aos mais diversos temas: os princípios litúrgicos, preceitos relacionados às restrições alimentares e comportamentais, as interdições próprias de cada dia da semana, segredos e mistérios da medicina popular, conhecimento empírico sobre a natureza e demais crenças preservadas de geração a geração, de boca a ouvido, através dos ditos populares, utilizados nessa passagem. Convém lembrar que esses ditos populares, acentuadamente os provérbios, em geral sintetizam ou explicam as narrativas de cunho didático-pedagógico, comuns na literatura oral de origem africana, a

exemplo dos itans da tradição nagô. “Nesse mundo ‘recheado’ de premissas morais, os provérbios exercem um papel muito importante, sendo uma abonação por excelência de tais premissas” (PADILHA, 1995, p. 80). Compreende-se então a intenção de João Ubaldo Ribeiro de por em evidência a vitalidade do sistema africano de transmissão do conhecimento a partir da oralidade, bem como a importância dos mais velhos nesse sistema, aqui representados pela centenária Dadinha. Vejamos alguns dos seus conhecimentos/ensinamentos que jamais deverão ser esquecidos: para tratar a

Asma, moa buzo peguari, ou senão, cavalinho do mar torrado, bem moidinho, tome com água, passa tosse e pio do peito! [...] Leve aguiari debaixo do subaco quando for à luta, aperpare bem aperparado! Reze resa ê-tutu! [...] Cê que se vire de costa pra janela guinando a porta, cê que aceite qualquer de comer, cê que vá confiando, cê que vá contando seu particular, cê que vai ser o que cê vai ser, he-he-he, ai meu Deus, nem sei...[...] Primeira segunda-feira do mês de agosto nada de pescar, nada de ir na fonte! [...] Casando no dia de Santana, a mulé morre de parto! Desafastando do ferro e do metá, na hora que a trovoadá vai roncar! Matar aranha atrasa, guardar aranha enrica. Para fazer nacher depressa, queime arueira, defume bem, reze o seguinte: vai fumacha para que meu filho nacha. [...] Pestenção em Dona Catiti, lua nova, pestenção! Dona Catiti em mês de outubro, que acontece? Trovejou! Se nos nove continua, é chovida toda lua! Vento norte até meidia, temporá no outro dia! Mostre o cu do filho logo que puder a Dona Catiti! Peça dinheiro a Dona Catiti! Lua nova, he-he. Porém só plante na lua cheia. (VPB, p. 77 - 78).

Uma passagem de grande destaque da enunciação da velha Dadinha é quando discorre sobre as “santidades”, não sem antes advertir que embora todos os santos devam ser cultuados, seu povo deve se valer mais do santo de sua cor. Os santos são na grande maioria mencionados com o seu nome cristão, mas na forma de culto prescrita pela mãe de santo transparece a ritualística africana, principalmente, no que diz respeito à utilização das ervas litúrgicas indicadas para oferecer ao santo do qual se pretende obter alguma graça. Dadinha não deixa escapar sequer as palavras mágicas (rezas) que devem acompanhar a manipulação das plantas, bem como os procedimentos propiciatórios que devem anteceder os rituais propriamente ditos, a exemplo dos banhos e defumações. “Banho de cheiro, ariaxé, bote nele arruda, bote marvarrosa, mangiricão, vassourinha, bote alecrim, bote fogo na paia, faça incenso, defume bastante, pronto” (VPB, p. 77).

De acordo com Leda Maria Martins (1997), esse processo africano de celebrar as divindades católicas é algo muito mais complexo do que aquilo comumente chamado de sincretismo, tido como “um efeito de fusão e aglutinação de diversos registros simbólicos, distintos em sua origem e aglutinados em um novo código e em uma nova sintaxe

significante” (p.30). Visto dessa forma, o sincretismo, ainda segundo a autora, poderia ser aplicado a manifestações religiosas como a Umbanda, já que esta é elaborada a partir de códigos cognitivos e rituais de vários outros sistemas: nagô, banto, católico, tupi-guarani, kardecista. Não se trata também de um *processo analógico*: “a convivência parelha de códigos e sistemas em si diversos que convivem simultaneamente em um registro terceiro, mascarando-se de forma mútua, sem que haja [...] o ofuscamento total de sua individualidade originária” (p.30). Tal processo pode ser observado no Candomblé baiano com a justaposição da santeria própria dos códigos religiosos ioruba e católico. Na fala de Dadinha transparece outro procedimento no que tange ao cruzamento das culturas e dos saberes. Seguindo ainda os pressupostos de Martins, podemos aproximar a fala de Dadinha daquilo que a autora identifica como *processo de contigüidade*:

Não se vislumbraria [...] a operação de analogia totêmica (do Candomblé) nem a de fusão sistêmica (a aglutinação Umbandista), mas sim um deslocamento signico que possibilitaria traduzir, no caso religioso, a devoção de determinados santos católicos por meio de uma gnosis ritual acentuadamente africana em sua concepção, estruturação simbólica e na própria visão de mundo que nos apresenta. (p. 30-31).

Assim, o passado que vai se revelando pela voz da Grande Gangana é marcado pelos feitos gloriosos dos ancestrais, que remontam às dinastias típicas do processo civilizatório africano, pelos sofrimentos e humilhações da escravidão, mas, principalmente, pela resistência engendrada nos caminhos da luta armada, a exemplo das revoltas e formação de quilombos e, em especial, nos caminhos que conduziram às diversas formas de superar a imposição cultural branco-européia, a exemplo das elaborações culturais que permitiram a sobrevivência e disseminação de sua religiosidade, representada nesta passagem do romance pela voz ancestral que ensina a cultuar africanamente os santos católicos, driblando assim a censura e perseguição dos senhores.

Finalmente, a fala de Dadinha demonstra toda a sabedoria e lucidez da anciã, principalmente quando se projeta para o futuro demonstrando consciência em relação à situação dos escravos a partir daquele momento. Ela alerta para os engodos que subjazem a certas mudanças e conquistas do povo. Essa idéia será retomada pelos personagens de VPB que assumem um papel revolucionário em sua trajetória no romance, cujos discursos estão marcados pela consciência de que as transformações históricas- a independência, abolição da escravatura, a república não alteraram a vida do povo, sempre humilhado, subjugado, condenado à miséria e à opressão. A velha Dadinha, líder religiosa, guardiã da sabedoria e das

histórias de seus antepassados, manifesta a mesma consciência política dos líderes revolucionários que atuam no romance, os quais sabem que a liberdade deve ser uma conquista diária e não uma oferta dos opressores.

-Muita gente vai ganhar furria, gagana veia?

“Furria só se for que nem a minha, que fui furriada de promessa e as pernas já mal andava, depois de criar no peito quase toda a família, do bisavô ao bisneto, na Armação e no Engenho. Boa furria essa, me deram quatro patacas e me botaram aqui debaixo da paia e inda quase que não fazem o favor de deixar os meninos vir aqui trabalhar no domingo para fazer as paredes. Porém fome não passei, sempre se pega qualquer coisa nos matos ou no mangue e me acostumei de comer resto, gosto mais do resto do que tudo, verdade sincera. [...] Meu pai não tinha mais força na baleeira, botaram ele para carregar barrica de bosta. Barrica pingava bosta pelos lados, vez por outra rebentava, cobria ele de bosta [...] porém não foi do peso que ele morreu [...] foi da vergonha. Os negros continuam carregando bosta, mas muitos não morrem, he-he-he! E é com furria e é sem furria, hi-hi!” (VPB, p. 78-79)

A longa enunciação de Dadinha cumpre então uma função muito importante dentro do projeto literário de João Ubaldo Ribeiro, destacando o papel da oralidade no que tange à transmissão do legado cultural africano, bem como a importância da palavra ancestral neste processo, e o papel do ancião, não apenas enquanto guardião deste saber, mas, especialmente, como um elo entre o velho e o novo, o passado e o presente, o plano terreno e o plano espiritual. Essa ligação permitirá a luta contra a descaracterização, esquecimento ou morte da cultura herdada dos antepassados, ligação que não se interromperá com a morte da personagem, pois permanecem aqueles que a ouviram, agora também responsáveis por fazer chegar a palavra ancestral às futuras gerações. Antes de partir, Dadinha reforça mais uma vez o vínculo existente entre ela e seu povo, garantindo que aparecerá sempre que puder. O fim desse longo ritual é marcado pelo toque das vésperas anunciado nos sinos da Capela. Dadinha sabe que é o momento de calar.

2.1.3 A VOZ DA FRUIÇÃO

No romance há também uma personagem que pode passar despercebida, considerando sua curta atuação dentro da obra, mas que é emblemática no sentido em que figura uma importante instituição africana reelaborada em terras brasileiras e representada pelas negras contadoras de histórias. Trata-se de mulheres que conquistaram na velhice sua liberdade e para sobreviver fizeram da contação de histórias seu “ganha pão”. Estas senhoras percorriam

as fazendas contando histórias para a diversão das crianças do lugar, ou mesmo ensinando as amas de leite que criavam os filhos dos fazendeiros e que também eram responsáveis por lhes proporcionar lazer. Essas contadoras contribuíram para a preservação da memória afro-brasileira, bem como para a inserção de uma cultura popular oral no grande arco das nossas identidades. Pela voz de tais mulheres, disseminava-se um patrimônio cultural caracterizado por histórias de origem negra, índia e branca. Narrativas que reelaboradas pela imaginação dessas contadoras, dialogam e se influenciam mutuamente, expressando a natureza mestiça da cultura brasileira. Em *Casa-grande e senzala*, Gilberto Freire (2004) discorre a esse respeito:

Foram as negras que se tornaram entre nós as grandes contadoras de histórias. [...] Há o *akpalô* fazedor de *alô* ou conto; e há o *arokin*, que é o narrador das crônicas do passado. O *akpalô* é uma instituição africana que floresceu no Brasil na pessoa de negras velhas que só faziam contar histórias. Negras que andavam de engenho em engenho contando histórias a outras pretas, amas dos meninos brancos. (p. 413)

Transparece mais uma vez a importância dos mais velhos, nesse caso, negras contadoras de histórias voltadas para a fruição dos mais jovens, na preservação do repertório de narrativas africanas, aqui ampliado e redimensionado pelo acréscimo de narrativas provenientes de outras culturas. Assim, por exemplo, as histórias africanas de bichos retratados com personalidade humana- o macaco, a onça, o sapo, o cágado- vieram se juntar aos contos da tradição europeia povoados de reis, rainhas, bruxas, princesas e príncipes encantados.

Em VPB a personagem Justina Bojuda expressa bem a função e o estilo de vida do *akpalô*. O episódio no qual se focaliza tal personagem o humor avulta. Narra-se a queda de Santa Bona e São Lucio, santos da devoção da baronesa de Pirapuama, Antonia Vitória. Entretida com a história contada pela negra Justina, uma mucama derruba, por acidente, as imagens dos santos. Estes não sofrem nenhuma avaria, mas o pedestal no qual estavam assentados se rompe. A baronesa associa o incidente à história que estava sendo contada por Justina e justifica o acidente como uma espécie de castigo das divindades, em função do caráter profano da narrativa. Mais uma vez, João Ubaldo dá voz ao mais velho que cumpre a tarefa de contar uma história para distrair seus ouvintes. A negra Justina Bojuda conta então a história de um vigário. Cansado do assédio dos fiéis que não paravam de se confessar a todo momento, o padre resolve organizar o atendimento em função dos dias da semana e das faltas cometidas, determinando assim o dia específico em que deveriam se confessar os preguiçosos, os mentirosos, os adúlteros, os invejosos. A partir de então, o sacerdote viria a descansar à

vontade, pois não apareceu mais ninguém querendo se confessar. Observa-se que o conto, apesar de povoado por referenciais próprios da cultura branca-européia- o padre e seus fiéis, o ritual da missa, o hábito católico de se confessar-, possui a marca da africanidade que transparece na forma de contar e na visão de mundo implícita no conteúdo abordado. A musicalidade, o tom de humor e o cunho didático-pedagógico são evidentes no conto, as personagens são plasmadas a partir de uma ótica reveladora dos valores africanos. O sacerdote é configurado com uma dimensão bastante humanizada, com suas qualidades e seus defeitos, ao contrário do que comumente se observa no pensamento católico, que costuma destituir seus sacerdotes de atributos humanos. Estes são vistos como pessoas puras, abnegadas, dispostas ao sacrifício, altruístas, livres de vícios típicos da dimensão humana. O padre possui também uma característica recorrente entre as personagens das narrativas africanas: a esperteza própria daqueles que pretendem se livrar de uma situação desagradável, utilizando como estratégia sua habilidade em manipular as fraquezas de seus oponentes. A narrativa de Bojuda é marcada pela ironia, especialmente no que diz respeito à banalização do ritual da confissão e da noção de pecado, correntes na religiosidade cristã. A voz de Justina Bojunda, em alguns momentos, confunde-se com a voz do próprio narrador, e a personagem emerge como porta-voz de um discurso marcado por uma dimensão política, na medida em que sua fala expressa a criticidade do povo diante dos valores atinentes à cultura do homem branco e que lhes são estranhos. É claro que tal insurgência é censurada pela baronesa, que não hesita em demonstrar seu repúdio:

Vai! Vai, antes que te esgane, vai! E tu, negra Honorata, a consentir que esta mulher medonha, que aqui vem ficar a troco de boa comida e ainda os vinténs que toma à economia e às algibeiras dadas do Senhor Barão, para contar-nos histórias sem pé e sem cabeça e para que os pequenos oiçam as imundícies e ofensas que saem de sua boca! Já te disse que não quero que contes tais histórias! Já te disse que não te aproveitasses da indulgência desta casa para encher as orelhas dos pequenos com anedotas de baixa moral e alta vileza! (VPB, p.85)

Vale ressaltar, como transparece do fragmento acima, que as velhas contadoras de histórias que circulavam pelos engenhos, ao contrário do que acontecia com os akpalôs na África, não gozavam do mesmo prestígio desses artistas, principalmente porque as relações de poder na sociedade impediam que se pudesse reconhecer qualquer valor da cultura do escravo, em especial dos mais velhos, considerados desimportantes, pois, de acordo com a ótica do senhor, eram economicamente improdutivos.

2.1.4 A VOZ ORACULAR

Turíbio Cafumbá é outra personagem emblemática do romance de João Ubaldo Ribeiro no que diz respeito à importância da oralidade dentro do complexo cultural afro-descendente, destacando-se por sua dimensão oracular. Turíbio é filho de Dadinha, e aos 60 anos, tinha muitos filhos, embora não tenha podido criar nenhum deles, já que eram vendidos logo depois do nascimento. Até que nasce Naê, única, entre todos, que nasce com a marca de sua ancestralidade: uma estrela na testa, que em Vu, ancestral de sua linhagem familiar, acendia quando ela lutava. Para Dadinha e Turíbio Cafumbá esta marca trazia a certeza de que tudo continuaria e era por meio dessa criança que haveria de continuar. Mesmo sabendo que a menina ganharia um nome branco, dado pelos senhores, Dadinha descobre na borra de café que o nome africano que deveria ser dado ao bebê: “Daê. Também pode ser Naê” (VPB, p. 95), esclarece a anciã. A escolha do nome entre os africanos é uma tarefa cercada de certa cerimônia, pois, segundo suas crenças, traz em seu significado a essência da pessoa e as marcas de seu destino.

Queiroz (2007), ao analisar a produção literária da Guiné Bissau, destaca “a retomada, cultivo e dinamização dos códigos da oralidade e da comunicação não verbal” (p. 246) evocados na obra de alguns escritores daquele país. Entre esses códigos, o onomástico, relacionado à escolha dos nomes das personagens, diz respeito ao conteúdo simbólico a que esses nomes aludem. Queiroz esclarece ainda que em algumas culturas africanas, a exemplo da etnia baluba de origem banto, “um indivíduo se define precisamente pelo seu nome: ele é o seu próprio nome, e este nome representa algo interior, que não se perde nunca” (p. 248). Dessa forma, a personagem se constrói a partir da relação dialógica entre o seu nome e todo o conteúdo semântico que ele evoca.

Em VPB, no episódio ora analisado, o processo de nomeação da filha de Turíbio Cafumbá ocorre da maneira tradicional negro-africana, pois o nome atribuído à menina remete a todo um significado que extrapola os limites do texto escrito, posto que disseminado no âmbito do contexto oral. Tal conteúdo anuncia já os caminhos que deverão ser percorridos pela personagem em sua trajetória de vida. Assim, o nome Naê, que identifica a menina, evidencia a ligação desta com a divindade Iemanjá do panteão iorubano, pois deriva de um de seus nomes: Inaê, rainha de Aiocá, senhora dos mares e oceanos. Ao saber do nascimento da filha Naê, Turíbio, antes mesmo de vê-la, mas já sabendo que se trata de uma “filha de estrela na testa, com o nome que Dadinha vó-gagana logo descobriu ser Daê, podendo também ser Naê” (VPB, p.97), tem certeza de que se trata da chegada de sua “menina de pesca”, aquela

que enfim ele poderia criar, assegurando assim a continuidade de sua descendência, de seu povo, de seu saber e da luta pela conquista da liberdade. Turíbio então dança para celebrar o nascimento da filha, dança para gritar sua esperança e desejo de liberdade, dança para reviver o passado guerreiro, renovado na filha Naê, dança para anunciar os novos tempos, as futuras conquistas.

Torna-se bastante significativo que esse episódio seja encenado na senzala, espaço do confinamento, do martírio, da humilhação e da morte. Mas também o espaço do encontro. Ainda que os senhores tivessem feito de tudo para manter suas senzalas- misturando gente de diferentes origens e línguas, proibindo a comunicação, torturando, ameaçando, impondo religião e nome cristão - ainda assim, os negros escravizados fizeram da senzala o espaço do encontro, da interação, da conjuração de forças e da resistência. Em algumas ocasiões, dias santos e aos domingos, por exemplo, os senhores permitiam que seus escravos pudessem se divertir dançando e cantando conforme seus costumes. Eles desconheciam o fato de que, para o africano dançar e cantar os ritos não era apenas uma brincadeira, mas uma forma de agir, “salvaguardando e perpetuando seus valores tidos como sagrados, seus atos de re-ligação com o divino, toda uma outra maneira de interpretar o universo e a vida” (PÓVOAS, 2007, p.139)

Na senzala a dança de Turíbio contagia a todos, unindo-os num mesmo ritmo, harmonizando todas as diferenças, reavivando a memória, restituindo o orgulho legado pelos ancestrais, fortalecendo os vínculos identitários. A dança é um dos elementos que compõem as performances rituais africanas, muitas delas reelaboradas no Brasil e disseminadas através dos sistemas religiosos afro-descendentes. Muitos escritores que se abeberaram nas fontes da tradição oral de raízes africanas reconstituem no contexto da escrita a dinâmica da oralidade, na medida em que seus textos sugerem a conjuntura da oralidade e de seus códigos de linguagem. É o que acontece, por exemplo, com a produção literária em alguns países africanos que, após a conquista da independência, se voltaram para o universo da oralidade na tentativa de vitalizar suas identidades nacionais. Nesses escritores

A arte da palavra é, por muitas vezes, tratada em sua dimensão performática de verbo, voz, silêncio, movimento, encenação, numa simultaneidade de linguagens onde a palavra escrita se inscreve como uma instância intimamente suplementada por outros componentes culturais, a exemplo do teatro, da mímica, do canto, da dança ou da expressão musical, sugerindo um alinhamento do texto escrito às manifestações do corpo e da voz onde o recurso da memória e de sua reinvenção comparece incorporado pelo fazer literário. (QUEIROZ, 2007, p. 109)

Tal procedimento transparece também em VPB, em especial na passagem focalizada, na qual a dança, a música, a encenação, o movimento são evocados pela palavra escrita, reconstituindo não apenas a dinâmica da oralidade, mas também sua função no que tange ao seu potencial agregador, bem como a força propulsora capaz de despertar e redimensionar a memória coletiva:

Na dança, com o movimento os corpos contam mitos, lendas, histórias. Mas também pedem, louvam, invocam, até que o transcendente se manifeste, dançando também, é claro. Afinal, as divindades, como querem os afro-descendentes, primam por sintonizar-se em perfeita harmonia com os humanos (PÓVOAS, 2007, p. 140)

Ao reviver a memória de seus antepassados, assinalada pelo espírito guerreiro dos mesmos, Turíbio, além de promover a interação grupal através da dança, consegue atrair as divindades, assegurando também a re-ligação de seu povo com o divino:

-Naê-ê!- gritou. – Rainhazinha de Aiocá! É o sinal!

-E dizendo bobagem – Reclamou Dadinha.

Mas ele de novo não ligou e, como se houvesse muito mais música ali do que o som de seus calcanhares batendo no chão, das palmas que repenicavam em mil compassos e do que saía da boca em estalidos de língua e beijos e melodias de garganta assemelhadas a solos graves de flauta, esticou os músculos, agora retinidos de tensão e suor, e dançou. [...] nunca se viu tal dança como a de Turíbio Cafumbá celebrando sua filha, pois ele ficou transparente e logo muito preto e logo estava em toda a parte, às vezes se dissolvendo em tantas formas que as pessoas não sabiam em que acreditar, e então todos os ritmos que brotavam de sua figura eram ritmos de alguma coisa acontecendo dentro de cada um, sangue pulsando, dedos se abrindo, fôlegos tomados, tudo o que pode ocorrer no corpo, tudo a que o espírito se entrega. Ninguém soube quanto tempo durou a dança de Turíbio, nem mesmo ele, cujo rosto agora singrava muito à frente do corpo da mesma forma que a carranca de uma canoa de guerra, enquanto, curvado e empunhando a araçanga, o porrete com que matava os peixes na borda da embarcação, ele vinha com uma perna independente da outra, cada qual marcando o próprio ritmo e andando da própria maneira, na grande dança de combate de sua nação. Os olhos esbugalhados, o queixo esticado, parou um instante, mas no mesmo instante todos ouviram os tambores desabalados da orquestra de batalha e ele, ninguém jamais podendo esquecer aquela visão, dançou em homenagem a filha como os guerreiros mais orgulhosos de que se tinha notícia, esse orgulho espalhado em todo gesto, toda martelada de pé, todo olhar levantado, todo ombro erguido, todo passo à frente, todo agitar de braços e mãos, tudo com que se podia exibir altivez. (VPB, p. 97)

A dança de Turíbio Cafumbá atrai a divindade, o “grande espírito das danças que veio da terra do Daomé, podendo ser Maomé” e este, “entre uma dançada e outra”, conta-lhe uma história reveladora do destino de Turíbio e de sua filha Daê, e com estes o destino do povo

que eles representam. Mais do que a continuidade de sua linhagem familiar, Daê representa a sobrevivência do saber acumulado por seus antepassados, saber que o próprio Turíbio terá a chance de transmitir para a filha, ensinando-lhe todos os segredos do mar e do ofício da pesca, assim como a “paciência do pescador em todos os seus segredos, que são muitos, e um vai abrindo para outro, que vai abrindo para outro, que vai abrindo para outro, de maneira que o pescador nunca acaba de aprender” (VPB, p. 98). O futuro que se anuncia para Turíbio e aqueles que o ouvem/assistem é desvelado pela divindade através de uma história, que não é apenas contada, mas encenada através do movimento, da dança, dos sons produzidos pelo corpo, enfim, da performance. Em tal procedimento transparece uma característica comum a vários sistemas oraculares de raiz africana, a exemplo do Jogo do Opelé de Ifá ou do Jogo de Búzios da cultura nagô, onde o futuro também é revelado a partir da interpretação das histórias que compõem cada Odu⁵.

Essa passagem do romance é também singular no que tange à reencenação de elementos fundamentais das culturas africanas, como por exemplo, o processo de aprendizagem visto de uma forma em que se destaca o papel tutelar do mais velho sobre o mais novo. O saber se constrói numa relação dialógica e contínua entre esses dois, e diretamente na vivência cotidiana. O mais velho alimenta o mais novo, promovendo o desenvolvimento do outro, garantido o seu futuro; e o mais novo também zela pelo mais velho, alimentando-o com sua vitalidade e assegurando-lhe a continuidade, ainda que este tenha que sobreviver em contextos adversos. É nestes termos que se pronuncia a divindade ao arrematar a história reveladora do futuro de Túribio e sua Filha Daê.

E então esse pai mais essa filha, porque sempre existe um outro tempo dentro do tempo, vão viver felizes para sempre, é o que eu estou lhe dizendo. Ali estão, de mãos dadas, na beira do mar, o pai só falando, falando, falando e ela, como todas as filhas, gostando do pai e tendo paciência com o pai e amolecendo a comidinha para quando ele ficar sem dentes, segurando a mão para quando ele ficar sem pernas de andar, descrevendo as coisas quando ele ficar sem vistas de ver, prestando atenção quando ninguém mais prestar, gostando do pai assim mesmo. (VPB, p. 98-99)

2.1.5 A VOZ DO MESTRE

A relação do mais velho com o mais novo, numa perspectiva de interação mútua, na qual ambos dialogicamente se transformam, e com isso se preservam, zelando e alimentando-

⁵ Símbolo que se configura na caída dos búzios, ou na manipulação do opelé de Ifá, pelo olhador. Cada Odu contém uma variedade de histórias, que, interpretadas, revelam o destino das pessoas que consultam o oráculo.

se um ao outro, é aprofundada em VPB na ligação afetiva que une avô e neta, como se verifica na trajetória dos personagens Nego Leleu e Maria da Fé (unidos por laços afetivos, não existindo entre eles parentesco por consanguinidade). Na dinâmica dessa relação, o mais velho dialogando com o mais novo, surge a heroína em que se transformará Maria da Fé. O mais velho não permanece imune, mas transfigura-se para dar vida a um novo Léleu, mais humano, mais comprometido com os valores de seu povo, valores que as privações do sistema escravocrata haviam enfraquecido em sua memória. No contexto do romance, é preciso considerar a situação de desprestígio a que a cultura branca reduziu os velhos. Estes, na condição de escravos, viram-se destituídos das honrarias que lhes eram devidas nas sociedades africanas. Para o homem branco era incompreensível que um idoso, já incapaz de produzir riquezas ou mesmo reproduzir, pudesse ocupar um papel social importante tal como ocorria nas sociedades de onde provinham. Assim, o negro Leléu representa em VPB o indivíduo que “haverá de servir de exemplo a todos os que não curvam a cabeça à tirania, todos os que sonham com a liberdade, todos que aprendem, na luta de cada dia, a respeitar seu próprio valor, todos os que dizem: abaixo o senhor e viva o povo!” (VPB, p. 385). Evidencia-se nesse caso a importância do mais velho como símbolo da resistência, que ocorre de uma maneira peculiar. O personagem, conhecedor de suas limitações para lidar com o opressor, parece compactuar com o mesmo, quando, na verdade, tenta vencê-lo pela esperteza. Tal procedimento é muito comum nas histórias populares recorrentes em muitas culturas, cuja temática gira em torno do conflito entre um indivíduo que se encontra em desvantagem, seja pela situação social, seja pela fragilidade física, mas consegue derrotar seus oponentes através de artimanhas, inteligência, astúcia e sabedoria. Nego Leléu nasce escravo, mas, sem voltar-se declaradamente contra seus senhores, consegue ser alforriado, e, a partir de então, pela argúcia e criatividade, vai conquistando sempre os favores dos poderosos, o que lhe confere uma posição social negada a muitos negros. Fazendo-se de inocente e jamais revelando suas verdadeiras intenções, consegue se aproximar dos senhores, descobre segredos, presta favores, identifica o ponto fraco de cada um deles, e com essas armas consegue tudo o que quer. Exerce várias atividades- hortelão, algibebe, peixeiro, oficial alfaiate-, além de usufruir da benevolência de muita gente poderosa. Na concepção de Leléu essa postura assumida em relação aos mais fortes é encarada como forma de sobrevivência, como trabalho. Para ele, “tudo neste mundo se consegue com trabalho e quem é preto consegue menos com muito mais trabalho, então tem que trabalhar multiplicado e trabalhar em todos os trabalhos e trabalhar o tempo todo e trabalhar sem distrair e sempre acreditar que alguém quer tomar o resultado do trabalho” (VPB, p. 127)

Essa trajetória demonstra que, no esforço para afirmar-se numa sociedade colonial, escravocrata, preconceituosa e desigual, o negro acaba por assimilar os valores culturais do colonizador. Seu discurso, muitas vezes, revela o pensamento aculturado, para quem a dominação dos senhores sobre os escravos é vista como natural e irreversível. Apesar disso, sob a aparente capa de subordinação, Leléu consegue manipular os poderosos, deles alcançando certas concessões impensáveis para um negro na época da escravidão. Ele adquire dinheiro, empregados, propriedades, passando a viver como um homem branco, ainda que, para isso, tenha que viver bajulando os senhores e dobrando-os mediante a astúcia. Durante uma discussão com Maria da Fé, justifica sua conduta:

Nós somos o povo desta terra, o povinho. É o que nós somos, o povinho. Então te lembra disso, bota isso bem dentro da tua cabeça: nós somos o povinho! E povinho não é nada, povinho não é coisa nenhuma, me diz onde é que você já viu povo ter importância? Ainda mais preto? Olha a realidade, veja a realidade! Esta terra é dos donos, dos senhores, dos ricos, dos poderosos, e o que a gente tem de fazer é se dar bem com eles, é tirar o proveito que puder, é se torcer para lá e para cá, é trabalhar e ser sabido, é compreender que certas coisas que não parecem trabalho são trabalho, essa é que é a vida do pobre, minha filha, não te iluda. E com sorte e muito trabalho a pessoa sobe na vida, melhora um pouco de situação, mas povo é povo, senhor é senhor! Senhor é povo? Vai perguntar a um se ele é povo! Se fosse povo não era senhor. (VPB, p. 373)

Entre as várias habilidades que possui, destacados os dotes artísticos, Leléu é antes de tudo um artista, contador, recitador, palhaço, cantor, ator, malabarista, dançarino. Era como artista que costumava percorrer fazendas para estreitar relações com os senhores de escravos e pessoas de prestígio nas localidades. Os festejos populares, em especial as datas comemorativas dos dias santos católicos, eram ocasiões ideais para prestar seus favores e serviços em troca de parcerias futuras. Durante as comemorações da festa de Santo Antonio na Armação do Bom Jesus, Leléu recebe de Perilo Ambrosio a incumbência de livrar-se da negra Venância, a qual tinha sido estuprada pelo barão. Ainda durante esses festejos, em ritual realizado pelos negros, os ancestrais são convocados e revelam a Leléu que Venância havia concebido um filho. Os ancestrais solicitam também que Leléu se responsabilize pelo destino da mãe e da criança que estava por nascer. Sem alternativa, ele parte com Venância. Algum tempo depois, ela dá à luz uma menina que recebe o nome de Maria da Fé, a grande heroína do romance. Tem início, então, a trajetória da personagem profundamente marcada pela educação do negro Leléu. Este, mesmo tendo resistido a princípio, termina por adotá-la como sua neta, assumindo totalmente a responsabilidade por sua formação. Destaca-se nesse

processo a ambivalência da personagem Leléu, posto que este assume o papel do pai, do provedor; protetor, mas também da mãe que cuida, alimenta, vela, ensina. Leléu

Inventava desculpas para ficar com a menina, gostou do nome Maria da Fé, deu para passar um tempo desmesurado carregando-a para cima e para baixo [...] deu para procurar as comadres para se informar de mingauzinhos e papinhas, quase fica maluco quando achou que ela estava com defluxo e fez ninada duas noites sem dormir- virou outro, outro, outro, ninguém acreditava no que estava vendo. E quando ia à Bahia, voltava cheio de presentes, reclamava de novo que não cuidavam da menina, chamava a mãe de desnaturada, exigia para ela roupinha bem passada, cheirosa e engomada, saía para passear com ela e mostrar-lhe as plantas e os bichinhos, dava comida na boca e, no dia em que ela lhe mijou o colo rio tanto que quase teve um chilique, considerou aquilo a coisa mais engraçada que lhe podia acontecer. (Idem, p. 261-262)

Na relação com a neta Dafé, na medida em que lhe apresenta o mundo, prepara o ambiente ideal para que ela desenvolva toda a sua potencialidade. Nele também se opera uma grande transformação. Para as pessoas do lugar era como se o negro tivesse virado “dois Leléus completamente diferentes, na fala, no jeito, no andar, na cara, nas maneiras” (Idem, p.262). A convivência com Dafé desperta a memória do avô, suas lembranças mais remotas trazem à tona seu passado de menino, renova sua imaginação criadora através da qual emerge a recordação de que “existiam lugares inexistentes a não ser dentro dos meninos” (Idem, p.262). As lembranças do passado ressurgem redimensionadas e, a partir delas, negro Leléu interage com o presente representado na menina Dafé, projetando-se no futuro.

Apesar de tudo, Leléu idealiza para a neta uma vida de acordo com os padrões da cultura branca, providenciando inclusive para que ela tenha uma educação formal e acesso ao conhecimento oficial da escola. Por outro lado, Dafé permanece sensível à realidade do povo ao qual pertence, reconhecendo também o conhecimento proveniente desse meio e identificando-se com ele. No seu processo de formação de uma consciência de mundo, confronta o conhecimento não-formal com o que adquiriu na escola, percebendo assim, o quanto a cultura oficial negligencia e desconsidera o saber do povo.

Dafé se admirou de haver tanta ciência naquela gente comum, se admirou também de nunca ter visto nos livros que pessoas como essas pudessem possuir conhecimentos e habilidades tão bonitos [...] Quantos estudos não haveria ali, como ficavam todos bonitos fazendo ali suas tarefas, agora também ela ia ser pescadora! Até pouquinho, estivera meio convencida, porque ia ser professora e portanto sabia muito mais coisas do que todos eles juntos, mas se via que não era assim. Tinha gente que pescava o peixe, gente que plantava a verdura, gente que fiava o pano, gente que trabalhava a

madeira, gente de toda espécie, e tudo isso requeria grande conhecimento e muitas coisas por dentro e por trás desse conhecimento. (Idem, p. 318)

A velhice e a infância são redimensionadas na relação negro Leléu e Dafé, pois a dinâmica entre o mais velho e o mais novo é marcada por uma reciprocidade, na qual ambos ensinam e também aprendem: identidades são redescobertas e são também criadas, as estratégias de luta e resistência se complementam sem se excluírem. Leléu, apesar de seu empenho para assimilar a cultura do branco, continua sendo um negro e, como tal, alguém que conhece e participa dos rituais comunitários pelos quais os negros e mestiços asseguravam a continuidade de suas culturas de origem. Desse modo, atua como um intermediário entre os dois mundos, entre as duas culturas, negra e branca. Na sua fala, o narrador denuncia o pensamento colonial, a violência dos senhores sobre os escravos e o desprezo que aqueles alimentam em relação à cultura dos negros. Por outro lado, Dafé, a despeito de ter sido iniciada na cultura oficial branca pela professora Justina, não abandona sua identidade- mulher, negra e pobre. Sua fala representa a voz daqueles que foram silenciados, mas que ainda assim não se deixaram vencer, nem desistiram de lutar. Seu ideal de liberdade ganha uma amplitude ainda maior, pois abrange a libertação não apenas dos negros, mas do povo brasileiro, em sua essência mestiça, e deste como produtor das riquezas materiais e culturais que engendram a nação brasileira. O processo de conscientização da menina, que se torna a guerreira Maria da Fé, se dá nesse embate entre suas próprias idéias e as do seu avô, numa relação em que ambos se transformam mutuamente. Tal processo se acelera a partir do assassinato de sua mãe Daê, quando esta tenta impedir que Dafé seja estuprada por um grupo de rapazes brancos. Dafé começa a afirmar ainda mais suas raízes e é pela voz do avô que conhece a ideologia do homem branco, contra a qual terá que combater. Nesse sentido, tornam-se emblemáticas as discussões entre avô e neta, nas quais são revelados acontecimentos ligados à ancestralidade da menina: Dadinha, caboclo Capiroba, Turíbio Cafumbá; bem como aqueles homens que marcaram a história das lutas de seu povo, a exemplo de Júlio Dandão. Ao descrevê-los, Leléu o faz do ponto de vista dos homens brancos, dos senhores, retratando-os como mandingueiros, criminosos, mentirosos, gente inferior, desqualificada, de quem ela deveria se afastar. Apesar disso, Dafé se mantém firme nos seus princípios e cada vez mais consciente de sua identidade. As palavras de Leléu, apesar de negarem essa identidade, acabam por sedimentá-las ainda mais na personalidade de Dafé:

Leléu continuou preocupado, ficou com ciúme, armou até umas brigas feias. Que diabo era aquilo, que vida era aquela, que ela estava levando? [...]

Aprendera o que era uma moça de família estudando com aquela velha coroca, ou não aprendera? Tudo indicava que não, pois apontasse uma só moça de família que tivesse aquelas conversas, tivesse aquelas idéias, tivesse aquelas atitudes, se acompanhasse de negros pretos desqualificados, não aproveitasse para melhorar a raça e preferisse, em vez de sair dos pretos, voltar aos pretos? Nascer preto, tudo certo, não se pode fazer nada. Mas querer ser preto? Quem é que pode querer ser preto? Mostrasse um que, podendo, não ficasse tão branquinho quanto uma garça! Como é que a pessoa pode aproveitar para deixar de ser preta e não aproveita?

- Eu nunca vou deixar de ser preta, voinho

- E tu é preta? Não és preta, senão mulata, mulata de olhos verdes [...] Eu sei de muita gente bem raceada, mas bem raceada mesmo, que hoje é branca, atingiu as posições, têm importância na vida. E tu, que pensa tu? Pensa em saber quem foi Dadinha – eu sei lá quem foi Dadinha!- pensa em...

- O senhor sabe quem foi Dadinha, meu avô.

- Então sei! Não foi nada, não foi coisa nenhuma, foi uma velha gorda, corró, mentirosa, safadosa... (RIBEIRO, 1984, p. 375-376)

Com a personagem Negro Leléu, João Ulbaldo Ribeiro restabelece a antiga dialogia entre o velho e o novo, tão comuns nas narrativas orais da tradição africana, embora, nesse caso, assim como o mais velho cria, transforma o mais novo, também é por ele transformado. A relação entre ambos torna-se mais intensa e completa; ainda assim, continua sendo o mais velho que ajuda o mais novo, livrando-o dos perigos que o ameaçam. Depois do assassinato de sua mãe, Dafé conhece o lado sombrio da realidade em que vive e que oprime seu povo. É seu avô quem a resgata da apatia a que se entrega e é pelas mãos do avô que passa a redescobrir o mundo. Na companhia do avô Leléu, Dafé foi “ver, estudar e admirar” os mundos da produção material e artística, “convencendo-se cada vez mais de que todo fazer, produzir e servir é sinal da beleza do mundo e somente é homem aquele que faz, produz e serve” (VPB, p. 374). Leléu não permaneceu imune às transformações que se processaram na menina Dafé. Na neta, ele vai redescobrir o menino que havia dentro dele, restituindo-lhe marcas de uma identidade esquecida. Dafé dá sentido à vida do negro Leléu, enquanto este inicia a menina nos segredos e mistérios da vida, ensinando e também aprendendo, guiando-a, mas também permitindo que ela tivesse liberdade para escolher o próprio caminho. Quando Dafé se sente pronta para assumir seu destino, são do velho Leléu as palavras de sabedoria que a liberam e incentivam. Privado da companhia de sua neta, Leléu se entrega à companhia das crianças do lugar, às quais passa a transmitir seu conhecimento. Isso o mantém vivo e feliz durante muitos anos, após a partida da menina Dafé. Configura-se assim a relação de solidariedade mútua, em que o mais novo dá sentido à vida do mais velho, alimentando-o, revitalizando-o, cabendo ao mais velho alimentar o imaginário do novo, unindo as duas

pontas da vida, o passado e o presente, garantido assim um futuro de sobrevivência, de luta e de permanência:

Deve ter sido aí que ele começou a virar criança , aos poucos, deixou de reclamar com a neta. E não só deixou de reclamar como, um belo dia, chamou-a para uma conversa que ela nunca poderia haver antecipado. Disse a ela que não parecia, mas ele havia chegado a compreender muitas coisas, entre as quais que a sabedoria da vida tem muitos lados, não tem um lado só. Por conseguinte, era bem possível que houvesse muitas sabedorias em vez de uma só, de maneira que ele não estava mais negando o que pensava a neta. Achava errado, mas não negava, o mundo é assim mesmo, cheio de maneiras de ver. [...]

Mas um conselho lhe dava: que não fosse boba, que não confiasse, não confidenciasse e não desistisse com facilidade; que não fosse mentirosa, mas também não imprudente; que não quisesse lutar sempre do mesmo jeito, mas que visse que para cada luta há um jeito próprio, dependendo sempre das circunstâncias; e que gostasse dele, porque ele gostava tanto dela que o coração lhe doía e, se não tinha sido melhor avô, fora porque não soubera, mas tudo o que sabia e procurara aprender tinha feito por ela. (Idem, p. 378)

2.1.6 A VOZ DOS SILENCIADOS

Cabe finalmente salientar o papel dos mais velhos na transmissão do conhecimento que se faz história. O fato vivido, na voz dos contadores e contadoras, adquire estatuto de fato contado. Os grandes feitos e realizações dos antepassados tornam-se lenda e, como tal, se constituem como instrumento de perpetuação da memória e da história que não aparecem nos livros, que não são considerados pela história oficial. Os contadores e contadoras acabam por fazer ouvir as vozes dos silenciados. Em VPB evidencia-se esse compromisso com a história contada a partir do ponto de vista dos dominados, na voz do cego Faustino. Todo o enredo é retomado, com destaque para a trajetória da heroína Maria da Fé, pela fala do cego. Seu discurso confronta-se com o da elite, também expresso na fala de outras personagens e que são reproduzidos pela historiografia oficial. A performance do cego Faustino acontece, como não poderia deixar de ser, num lugar proscrito, o Arraial de Santo Inácio, reduto de “bandidos, jagunços fugidos e cangaceiros”, lugar cuja história é desconhecida, “como a maior parte da História dessas paragens e do povo que nelas habita” (VPB, p.514). Novamente, como ocorre durante o discurso de Dadinha antes de sua morte, trata-se de um momento solene, ritualístico, pois, nesse caso, pelo poder da palavra pronunciada, se dará a exorcização da morte, do esquecimento. Cabe ao povo perpetuar a memória do saber herdado de seus antepassados, mantendo vivas suas raízes e identidades, mas também preservar a história de lutas e conquistas que forjaram a identidade do povo brasileiro e asseguraram sua

sobrevivência. Faustino se pronuncia para uma platéia de mais de “vinte cabras, alguns sem chapéu, quase contritos como numa igreja” (VPB, p. 514). O grupo se reúne à luz de uma fogueira, o que acentua ainda mais o caráter ritualístico desse encontro, a luz simbolicamente representando a vida, a ressurreição, a esperança, a certeza da resistência.

O discurso do cego Faustino representaria a fala do povo brasileiro contrapondo-se ao discurso das elites, o que é observado em outras personagens, a exemplo de Amleto, Bonifácio Odolfo e outros. Estes se posicionam a partir de uma visão de mundo eurocêntrica, pois se consideravam europeus transplantados e, portanto, pretendiam seguir um padrão de vida cuja referência era a Europa. A história contada por essa elite, preservada pela escrita oficial, leva em consideração os interesses daqueles que detêm o poder econômico e exploram o povo, e estes interesses engendram também os heróis nacionais que figuram nos manuais de história. Em VPB, estes heróis são representados pelo Alferes José Francisco Brandão Galvão, tornado herói sem ter feito nada de memorável, sem consciência de si próprio nem dos conflitos entre Brasil e Portugal na época da independência. Também por Perilo Ambrosio, que fora considerado herói após fingir ter lutado bravamente e se ferido durante os conflitos da independência. Ao lado desses heróis inventados, sempre reverenciados pela história oficial e pela sociedade, não há espaço para os heróis do povo, que dedicaram sua vida em prol da luta pela liberdade e justiça. Histórias como as de Maria da Fé e da milícia do povo (que junto com ela combatia) só poderiam se perpetuar pela memória coletiva, mantida viva especialmente por velhos contadores, guardiões de uma fala subalterna, proveniente das margens, dos lugares proscritos. Nesse caso, a voz ancestral representa a voz dos desprestigiados, dos que foram calados pelo poder dominante.

VPB representa uma corrente literária que “pretende recobrar a fala subalterna, recuperando a voz dos silenciados, lançando mão da reconstituição da História como base de um discurso denunciador, dirigido contra um outro, hegemônico e diametralmente oposto” (AUGEL, 1995, p. 9). Com a personagem cego Faustino, João Ubaldo Ribeiro aponta para a possibilidade da releitura da história oficial, bem como para a ficcionalização da história popular testemunhada pelas vozes subalternas, evidenciando assim os diferentes pontos de vista forjadores dos acontecimentos históricos que marcaram a formação da identidade brasileira. Na voz do cego Faustino percebe-se a inversão de valores, na medida em que a veracidade da História oficial é contestada, em especial a história consagrada pelas elites e registrada pela escrita.

A História dos livros é tão inventada quanto a dos jornais, onde se lê cada peto de arrepiar os cabelos. [...] a História feita por papéis deixa passar tudo aquilo que não se botou no papel e só se bota no papel o que interessa. Alguém que tenha o conhecimento da escrita pega de pena e tinteiro para botar no papel o que não lhe interessa? Alguém que roubou, escreve que roubou, quem matou escreve que matou, quem deu falso testemunho escreve que foi mentiroso? Não confessa. Alguém escreve bem do inimigo? Então toda a história dos papéis é pelo interesse de alguém. (VPB, p. 515)

2.2 O QUE CONTAM OS RITUAIS

Em VPB os rituais religiosos performatizados pelos escravos e seus descendentes ganham um destaque relevante e transparecem como um eficaz caminho representativo da resistência política e cultural africana, bem como lugar por excelência de formação de novas identidades, no caso uma identidade afro-brasileira, consolidada pelos mitos que fundam a dinâmica do ritual, atualizando conhecimentos da longínqua África que, reinterpretados e enriquecidos pela miscigenação, lançam as bases míticas que sustentam a formação do povo brasileiro. A questão do conhecimento relativo à origem de uma identidade nacional, da alma brasileira, pode ser desvelada à luz do conhecimento mítico preservado pelos excluídos, pelos mestiços, negros e índios, cujo saber, de base oral, à época, não era reconhecido pela cultura oficial. Tal conhecimento está inscrito nos mitos e pode ser constantemente renovado e atualizado através dos rituais tão amplamente focalizados em VPB. João Ubaldo Ribeiro contrapõe o discurso mítico-religioso ao discurso histórico representado pela elite. No entanto, o primeiro parece remeter com mais autenticidade às origens do povo brasileiro, pois elucida as raízes da nossa diversidade etnico-cultural, fato negado pela elites representadas no romance, que se auto-definem como europeus transplantados e tentam adotar um estilo de vida cujo referencial está voltado para os valores da cultura branca. Em VPB, testemunhamos, através dos mitos, o surgimento de um povo, de uma alma brasileira, a qual é possível conhecer trilhando-se os caminhos do saber popular expresso pelos rituais.

Mircea Eliade (2007) propõe uma definição de mito aplicável à leitura que propomos para VPB:

O mito conta uma história sagrada; ele retrata um acontecimento ocorrido num tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. O mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre portanto a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens do mito são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade

criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do sobrenatural) no mundo. (p. 11)

No romance, os rituais africanos cumprem a função de revelar os acontecimentos que propiciaram o surgimento do povo brasileiro, bem como os primórdios da construção de uma identidade nacional. Essas origens estão metaforicamente representadas na trajetória de uma alma e suas sucessivas reencarnações, até converter-se na alma brasileira, cuja identidade vai se consolidando na medida em que anima personagens emblemáticos como o caboclo Capiroba e a revolucionária Maria da Fé. Capiroba é concebido como o ancestral mítico do qual se originou o povo brasileiro, e seus feitos, celebrados nos mitos e ritos desenvolvidos pelos escravos do Barão de Pirapuana. Tais mitos tornam-se exemplares para os seus descendentes. A personagem traz duas marcas de uma identidade brasileira que são problematizadas por João Ubaldo Ribeiro: a miscigenação e o espírito de resistência. Capiroba é filho de negro com índio, o que representa uma das primeiras mesclas raciais que deram origem ao povo brasileiro. Da união entre a filha Vu e o holandês Heike Zernique (caboclo Sinique) origina-se a linhagem de Dadinha, da qual descende Maria da Fé, personagem seminal no romance por representar a luta pela liberdade do povo brasileiro e a afirmação das identidades culturais marginalizadas. Dafé, por sua vez, é filha da negra Vevé e do português Perilo Ambrósio. Configura-se assim a diversidade étnica que está na base da formação do povo brasileiro a partir da mistura entre brancos, negros e índios. Além disso, Capiroba e Vu possuem o espírito de luta que vai caracterizar o perfil dos heróis populares configurados na obra. O primeiro rejeita a catequese dos colonizados e foge para o mato, adquirindo hábitos antropofágicos. Por outro lado, Vu não se submete ao jugo dos brancos e por suas atitudes rebeldes, acaba sendo torturada e enterrada viva, de cabeça para baixo, num formigueiro. Esse espírito de luta reaparece na personagem Maria da Fé de forma mais elaborada, pois esta assume de maneira mais consciente a luta pela liberdade, pela justiça social e pela afirmação da identidade de seu povo. Torna-se uma revolucionária e, sem abandonar as tradições de seus ancestrais, toma parte em várias revoltas e nos movimentos em prol da organização popular. Além de sua dimensão histórica, Dafé representa os heróis populares anônimos, esquecidos pela história oficial (quando muito considerados como bandidos e desordeiros) adquirindo uma dimensão mítica e seus feitos inspirando a resistência popular ao longo da história narrada.

Nos rituais representados na narrativa transparece uma atmosfera mágica e festiva típica das manifestações culturais afro-descendentes disseminadas na nossa cultura, em

especial nas celebrações religiosas. A festa é, sem dúvida, uma atividade essencial no modo de vida africano e, no Brasil, isso fica bem evidente quando se observa a natureza cênica, musical e performática das manifestações culturais negras, tingidas pela resistência dos escravos em abandoná-las no contexto da sociedade escravocrata. Para tanto, foram várias as estratégias de negociação entre os escravos e seus senhores para assegurar a permanência das suas celebrações, muitas delas associadas às festas oferecidas aos santos da igreja católica. João José Reis (2002) analisa a variedade das práticas festivas dos negros e a reação da sociedade frente a esses festejos:

a festa foi vivida pelos escravos baianos com diversos fins, sentidos e resultados. Era uma oportunidade para a celebração dos valores culturais trazidos pelos africanos e de outros aqui criados. Servia para preencher as poucas horas de folga ou para acolher os que fugiam das horas de trabalho. A partir e em torno dela, muita coisa se tornava possível: rituais de identidade étnica, reunião solidária de escravos e libertos, competição e conflito entre os festeiros, ensaios para levantes contra os brancos. (p.101)

Durante muito tempo foi difícil saber como os negros percebiam e significavam as experiências vividas em suas celebrações. Para isso contribuiu a escassez de fontes documentais escritas por negros ou que revelassem diretamente sua visão de mundo, embora seja possível perceber “a insistência dos negros em fazer um mundo seu do lugar e hora de festejar, um mundo que desejavam sempre mais ampliado em tempo, espaço, formas, gestos, jeitos, com abundância de dança, música, comida, bebida, dádivas e deuses” (Idem, p. 102). Esse clima festivo reinava na variedade de festas negras realizadas durante a escravidão e mesmo depois da abolição, como atestam os registros a respeito dos batuques, sambas, lundus, celebrações afro-católicas, rituais religiosos, enfim, uma gama de festividades, organizadas a partir de dispositivos dramáticos, simbólicos e materiais de raiz africana, até mesmo os ritos fúnebres, pois nessa época “a morte como motivo de festa parecia ter adeptos em todas as camadas sociais [...] entre os africanos, por exemplo, a morte silenciosa era uma má morte” (REIS, 1991, p. 105)

Em VPB, os tambores que animam os rituais africanos encenados pela narrativa anunciam não apenas a disposição africana para a festa, mas comunicam, principalmente, que os africanos e seus descendentes não se deixariam escravizar culturalmente. A festa ritual torna-se o espaço da resistência, e esta ocorre por diversas vias: pelas negociações e disfarces que garantem a reconstrução e prática dos costumes africanos e até mesmo pela rebelião.

O nascimento de Maria da Fé, por exemplo, é anunciado num grande ritual pelo caboclo Sinique, incorporado na negra Inácia. A festa negra nesse caso é celebrada ao ar livre, na capoeira do Tuntum, espaço onde os escravos do barão de Pirapuama se reúnem logo depois da celebração católica em honra de Santo Antonio, ocorrida no terreiro da capela. Transparece aqui a estratégia que garantiu aos negros celebrarem suas divindades: diante dos padres e senhores foliavam para homenagear o santo católico e para isso exibiam suas habilidades para dança, música, encenação, mas quando estes se retiravam, os escravos pareciam outros, tornavam-se “mandingueiros, isso sim, feiticeiros da noite [...] gente versada nas coisas do poder das almas e das divindades trazidas da África nas piores condições e mal podendo sobreviver ali”. (VPB, p. 148). Nesse ritual, acentua-se o caráter performático com a música produzida pela orquestra africana composta pelos instrumentos: ilus, amelês, ágües, adjás, afofiés, os tambores rum e batacotô. A luz da lua, das fogueiras e das tochas iluminam os pretos que dançam, cantam e recitam suas orações. O êxtase provocado pela reunião da música, canto, dança, conjugado com as energias dos elementos primordiais- terra, água, fogo e ar-, liberam as forças cósmicas (axé, força vital) através das quais os iniciados que presidem a festa convocam a presença das divindades, dos ancestrais e dos espíritos. O profano une-se ao sagrado, tudo fica vivo e tudo se torna possível. Esse clima de euforia, celebração e afirmação da vida é tão poderoso que atrai não apenas os entes sobrenaturais, mas também o espírito dos seres humanos que esperam a oportunidade de renascer. É o que ocorre nesse episódio, quando a alma brasileira sente-se atraída para a encruzilhada onde se realiza o ritual, encarnando no ser que começava a se formar no ventre de Vevé, ali chamada Naê:

Por ser assim a hora em que não se podia duvidar de coisa alguma, Nego Lelêu, que não acreditava em nada, mas sentia com naturalidade que o ar ali era diferente, não quis deixar de comparecer. [...] Bem do outro lado, de onde vinha a música, sabia que negro Lírio estava sentado em sua cadeira de pau e couro, puxando a cantoria, presidindo a festa e recebendo a visita de suas entidades. Em algum canto, talvez onde duas das picadas que levavam à capoeira se encruzilhassem, haveria de estar a negra Inácia chamando os caboclos, e os parentes de Dadinha conversando com os antepassados. Em outro canto, Sá Justina, adivinhando e respondendo a qualquer pergunta, do presente ou do futuro, vendo na água, vendo no cristal, vendo na lua e nas estrelas. Em muitos outros cantos, gente em torno de alguém ou alguma apresentação de novidades. [...] naquele instante aconteceu alguma coisa que ninguém soube bem o que era mas fez com que a passagem do tempo parecesse deter-se, talvez pouco, talvez muitíssimo, havendo quem pensasse que relampejara, embora fosse noite estrelada. [...] talvez fosse porque atraída para ali havia horas, a almazinha tenha chegado perto demais e então, de modo tão instantâneo que nem as almazinhas saberiam descrevê-lo, entrou num torvelinho e se viu, agora com as lembranças apagadas e a

consciência adormecida, dentro do ovinho que nem ainda começara a rolar pelas entranhas de Naê em direção a seu ninho. (VPB, p. 150-156)

A noite mágica prossegue ainda, iluminada pela chegada e partida de muitas outras entidades, amigos, parentes, ancestrais, em especial toda sorte de caboclos. Todos acorrem à Capoeira do Tumtum, para cantar, dançar, comer, conversar, aconselhar, celebrar a vida junto aos seus entes queridos, “toda a noite ilustrada de aparições e atos mágicos”. (VPB, p.157)

Os rituais performados pelos negros se destacam também como força agenciadora da unidade grupal necessária à manutenção das identidades, bem como à organização de indivíduos provenientes de culturas diferentes. A religião se constitui, dessa forma, como meio de mobilização popular, unindo as diferenças em prol da luta pela liberdade e pela resistência frente às forças opressoras do sistema escravocrata. Como se sabe, a encruzilhada é um conceito basilar da cultura de matriz africana, a partir do qual os negros puderam reorganizar seus sistemas religiosos e, conseqüentemente, suas culturas. Os caminhos da resistência popular brasileira, em especial no que tange à luta dos negros pela conquista da liberdade e pela reconstrução de suas identidades, são recriados em VPB como um momento de encruzilhada, se considerarmos as relações étnicas propiciadas pelo encontro de africanos pertencentes a diferentes etnias, aqui reunidos após a Diáspora. A religiosidade é o lugar do encontro, a diversidade é a tônica nos rituais realizados pelos negros nas encruzilhadas onde

[...] uns acreditavam mais nisso, outros mais naquilo. Uns, por exemplo, tinham por sagrada a gameleira branca que dominava a capoeira e tratavam seus tambores como deuses, a quem davam, da mesma forma que aos deuses do ar, dos matos e das águas, comida e bebida. Estes eram maioria, mas alguns deles muitas vezes se juntavam aos que obravam por meios diversos. Isto porque era comum que procurassem crer em tudo que pudessem, pois o que precisavam era conjurar todos os manes e forças secretas para vencer algumas batalhas, já que vencer a guerra parecia fora do alcance de suas divindades, coagidas a viver escondidas e disfarçadas, tomando nomes falsos e sendo negadas a todo instante, sem receber as obrigações que lhe eram devidas, sem nada, enfim, que as ajudassem a irromper daquela capoeira de uma vez por todas, não mais ficarem ali presas e cabisbaixas, mas se soltarem livremente pelo meio do seu povo. (VPB, p 148)

Através dos rituais encenados em VPB, João Ubaldo contrapõe o mundo dos brancos e o mundo dos negros, que em outra instância representam os recorrentes embates entre a elite e o povo. A relação de conflito entre os dois mundos emerge a partir de noções como o dentro e o fora, o dia e a noite, oposições espaço-temporais.

Os rituais representam a cultura negra perfeitamente integrada à natureza. Esta, por sua vez, para “os brancos” configura-se como força adversária. Os brancos só se sentem seguros dentro dos limites de suas casas ou templos. Para os negros, o espaço natural é o espaço da liberdade, no qual não pertencem a ninguém e podem ser eles mesmos. É o espaço do encontro e da resistência. No que diz respeito às noções de tempo, o dia e a noite, as duas culturas expressam tendências opostas: o dia representa a violência do trabalho escravo imposto pelos senhores e suas diversificadas estratégias de repressão, mas é sob a proteção das sombras noturnas que os negros se entregam aos seus ritos, nos quais, ao som dos tambores e à luz das fogueiras e do luar, se encontram consigo mesmos, com seus companheiros e ancestrais. A noite instala o medo no coração dos brancos, mas traz a esperança para os negros. O dia está marcado pelo domínio do branco, mas na noite impera a resistência do negro, a possibilidade da permanência de seus costumes e crenças.

O feitor Almério, mulato e com muitos parentes cativos, tinha medo das mandingas, sabia que por ser ele meio preto, os deuses dos seus parentes o alcançariam em qualquer lugar, tal como os espectros de seus mortos, se bem chamados. Tanto assim que nunca se aproximava da capoeira à noite e, mesmo durante o dia, punha bem exposto o crucifixo e se benzia antes de entrar naquele território arredondado, em que para onde quer que o rosto se virasse, estava sempre dando as costas para alguma coisa a que não se deveria dar as costas. No dia seguinte a qualquer festa na capoeira [...] fingia invariavelmente não ter ouvido os tambores e as celebrações, como se, nas noites mais arejadas como esta, o vento não cobrisse toda a Armação com aquele som que perseverava noite adentro igual a uma coisa viva. Amleto, que ficara na casa-pequena com Teolinda [...] também sabia que os tambores iam bater como sempre batiam na ausência do barão e, embora o sangue lhe fervesse e sentisse tanta raiva que lhe vinha gana de esmurrar tudo em volta, tampouco encontrava coragem para abrir a porta com um candeeiro na mão e enfrentar aquela treva infestada de ameaças e acontecimentos desconhecidos. (VPB, p. 149)

O medo que a festa negra provocava nos brancos ou naqueles que, mesmo sendo mestiços, estavam subordinados econômica e culturalmente aos brancos- casos ilustrados, respectivamente, por Almério e Amleto-, demonstra o impacto que as celebrações afro-descendentes causaram à sociedade ocidental. Talvez, por isso, tais eventos tenham sido reprimidos com bastante vigor, mesmo porque havia quem acreditasse que eles eram o espaço ideal onde se tramavam as revoltas sociais. Aqueles que advogavam em favor dos escravos reconhecendo o direito destes à festa, assim o faziam por acreditarem que as festas serviam para aliviar as tensões sociais, o que contribuiria para diminuir a incidência de rebeliões. Reis (2002) analisando a relação entre as festas negras e as revoltas dos escravos, observa que

[...] entre a folga e o folguedo, de fato, muitas revoltas e conspirações escravas tiveram lugar na Bahia e em outras regiões do Brasil. O levante dos malês, em janeiro de 1885, aconteceu num fim de semana do ciclo de festas do Bonfim, dia de folga dos escravos [...] revoltas ocorriam nos dias festivos não somente porque o controle dos escravos estivesse relaxado, mas porque os escravos estavam reunidos a celebrar valores próprios e rituais de identidade e solidariedade, tomados por aquele espírito de liberdade, de audácia, que a festa freqüentemente promove. A subversão simbólica do mundo ficava, assim, a um passo da rebelião real. (p. 116-117)

No ritual em que se anuncia o nascimento da heroína Dafé, os tambores batem para celebrar a festa da resistência, realizada por duas vias: a celebração ritualística e a rebelião. A celebração se expressa no culto aos ancestrais, cuja sobrevivência está representada simbolicamente na previsão do oráculo (o nascimento de Maria da Fé). Por outro lado, a resistência também é construída através da rebelião. A encruzilhada torna-se palco das conspirações que culminaram com o assassinato do barão de Pirapuama. Em meio às celebrações da noite bem carregada prevista por Inácia, Budião sente-se movido a ir aconselhar-se com os espíritos silvestres. Ao retornar é interrogado por Feliciano:

Viu visagem? Vi, respondeu ele, vi. E, deixando a história sair na ordem que ela quisesse, contou que naquelas plantas estava a praga. [...] Pois, sem nem se dar conta, ontem de noite não as achara no meio dos matos de repente e lá, parecendo que havia uma voz orientando-o e uma mão a guiá-lo, não colhera dessas plantas cujas folhas agora mostrava, estando nestas folhas toda a força da praga, mesmo, mesmo? [...] E pois não é por essas folhas e tudo mais que me ensinaram muito bem ensinado que o barão vai morrer de morte doída e presa, sem poder confessar os pecados? (VPB, p. 19)

O sagrado liga-se mais uma vez ao profano, pois a conspiração engendrada para dar fim ao opressor, o barão de Pirapuama, não prescinde do saber revelado pelos ancestrais (espíritos silvestres) no que tange à manipulação ritual das plantas e do poder que delas emana.

A importância dos ancestrais, notadamente no que se refere às relações entre o sagrado e o profano é retomada em outra passagem do romance, também um ritual, em que sobressai o seu caráter iniciático: o personagem Patrício Macário, durante uma caminhada pela mata, se depara com o lugar da cultura africana. Nesse caso, o espaço do ritual é também o lugar do aprendizado, e este, é responsabilidade de todos os membros da comunidade, como de fato, tradicionalmente, ocorre nas sociedades ou nas instituições religiosas afro-brasileiras engendradas a partir da cosmovisão africana. No ritual aprende-se a homenagear os deuses e

ancestrais, a saudá-los devidamente, através da dança, do canto e de orações. Além de respeitar os seus tabus e preferências culinárias, no ritual aprende-se as hierarquias, aprende-se o prazer e a disciplina, aprende-se sobre si mesmo, sobre o outro e sobre a natureza; aprende-se a enfrentar as adversidades da vida, aprende-se o ataque e a defesa, aprende-se a dizer e, principalmente, a silenciar; aprende-se as histórias que narram os feitos dos antepassados, bem como os princípios éticos, morais e filosóficos nelas contidos; aprende-se a resistência, a luta, a esperança, o sonho, vive-se o mito. Eduardo Oliveira (2006) analisa a importância dos ritos iniciáticos nos processos de formação da pessoa, da identidade do indivíduo e sua socialização:

A formação da pessoa africana é um processo coletivo; uma responsabilidade social. Os ritos iniciáticos irmanam todos os membros de uma comunidade. A preparação da pessoa para viver no meio social é uma tarefa assumida coletivamente, obedecendo às normas dos ancestrais. Com efeito, os ritos iniciáticos responsáveis pela socialização da pessoa são baseados na tradição dos ancestrais e obedecem a regras determinadas pelos antepassados. Ou seja, a lógica que empreende a socialização dos indivíduos, em África, é a da ancestralidade. Esses ritos iniciáticos pautados no princípio da ancestralidade introduzem os indivíduos – vivos- no seio de suas comunidades ou famílias aldeias. (p. 55)

Essa função dos ritos iniciáticos das sociedades africanas foram reelaborados no Brasil e transparecem na religiosidade afro-brasileira. Em VPB, a comunidade liderada pela mãe de santo Rufina recebe a visita do major Patrício Macário, este reconhecido pelo caboclo Sinique manifestado em Rita Popó. A partir de então, muitas revelações são feitas e todos se mobilizam no sentido de melhor acolher o visitante, satisfazendo sua curiosidade, esclarecendo suas dúvidas e inquietações. Inicia-se dessa forma, o aprendizado de Patrício Macário acerca do conhecimento tradicional produzido pelo povo. Ele é apresentado a um passado que desconhecia totalmente, mas ao qual pertencia por laços consangüíneos (embora a família fizesse questão de ocultar, Macário descendia de europeus e africanos) e espirituais (Macário possui a alma de Vu, filha do ancestral Capiroba). Acompanhado do amigo Zé Popó, o major deixa-se seduzir pelo ritual, de que participa ativamente e, após fumar um cigarro à base de liamba, entra em estado de transe. Na encruzilhada, o comandante ouve a palavra dos ancestrais, expressa no itan contado por Rufina. A história é reveladora do seu passado ancestral e anunciadora de seu destino, e então Macário

não tinha certeza de que não estava sonhando, quando, levado pelo braço por Zé Popó para a encruzilhada, foi deixado a sós com Rufina e ouviu uma

história que entendeu e ao mesmo tempo não entendeu, mas que de qualquer forma o maravilhou, a ponto de às vezes achar que estava vivendo os episódios, num mundo de luz difusa e contornos imprecisos. Contou-lhe Rufina que ele tinha a mesma alma que Vu, filha do caboclo Capiroba, e, portanto, num certo sentido, ele era Vu [...] Disse ainda que ele [...] logo encontraria uma mulher que antes era o caboclo Capiroba e essa mulher e ele se amariam. [...] Algo era certo, certíssimo: aquilo tudo era coisa armada, coisa feita, coisa orquestrada, que ele não se enganasse e procurasse aprender. Ele podia não acreditar, mas era parte daquele povo, talvez não pela carne, mais muito mais fundo, pela alma – e estava ali por alguma razão, não era à toa.

Olhou para ele com a mão em seu ombro, sorriu.

- Você está sendo encantado – disse. – Não está?

Ele, devaneando, não respondeu, mas pensou, com a tranquilidade mais total que já sentira na vida, que de fato estava sendo encantado, que estava em outro mundo, que abria uma porta antes insuspeitada, mas estranhamente, não se sentia inseguro, tinha a sensação de que o desconhecido era de alguma maneira conhecido, familiar. (VPB, p. 498-499)

Através do ritual, Macário é tomado pelo encantamento, ou seja, pela energia cósmica que lhe abre as portas para o sagrado. O encantamento é o caminho para que ele inicie o aprendizado de uma nova cultura. Um novo mundo construído à luz do conhecimento de raiz africana, regido pelo princípio da ancestralidade, da diversidade, da integração e da tradição. Oliveira (2006) ressalta o poder do encantamento, visto como princípio filosófico afro-descendente, a partir do qual torna-se possível o conhecimento, na medida em que se toma a forma cultural da comunidade na qual o indivíduo pretende ser inserido:

O olhar encantado re-cria o mundo. É uma matriz de diversidade dos mundos. Ele não inventa uma ficção. Ele constrói mundos. É que cada olhar constrói seu mundo. Mas isso não é aleatório. Isso não se dá no nada. Dá-se no interior da forma cultural. O encantamento é uma atitude diante do mundo. É uma das formas culturais, e talvez uma das mais importantes, dos descendentes de africanos e indígenas. O encantamento é uma atitude frente à vida. (p. 162)

Em outro trabalho, *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*, Oliveira (2007) destaca também que

[...] o encanto é bem mais que um truque simbólico, ele é um feitiço que enreda o vivente ao viver. O viver não faz sentido, mas o vivente é o sentido mesmo da vivência; o mundo não tem um sentido, mas muitos; o sentido é o próprio gerúndio do existir e, existindo, o encanto do existir gera um regime de signos que multiplica o feitiço em magia, a magia em encanto, o encanto em atitudes, as atitudes em relações de alteridade que se alojam no útero do mistério. (2007, p. 199)

O encantamento permite que Patrício Macário aprenda a lidar com o mundo de uma maneira diferente da que ele estava habituado. Pela possessão, ele mergulha numa viagem por caminhos imprevisos e desconhecidos, uma viagem que requer sempre o envolvimento de todos os membros da comunidade, inclusive dos ancestrais, pois na tradição de origem africana a subjetividade não se separa do coletivo.

2.3 RECONTANDO A HISTÓRIA ATRAVÉS DE UM GRANDE ITAN: O SAGRADO E O PROFANO NA GUERRA DO PARAGUAI

A visão da religiosidade como forma de resistência cultural está simbolicamente expressa no romance VPB, no capítulo 14, que narra o infortúnio de milhares de brasileiros enviados para combater contra as tropas paraguaias. Em sua maioria, os soldados brasileiros eram recrutados entre as camadas populares, em especial os mestiços pobres e negros atraídos pela promessa de liberdade. Na terra desconhecida, o exército brasileiro padecia de carência total: mal treinados, mal fardados, mal alimentados, sem armas, combatiam, enfrentando não só o adversário, mas o medo, as doenças, a falta de informação, de proventos, de reconhecimento; a falta de comando, enfim, o escalão superior do exército raramente comparecia à linha de frente do conflito. Os que de fato combatiam expunham-se a todo tipo de humilhação e degradação. Prestes a perder a guerra e a esperança, os soldados brasileiros passam a contar com uma ajuda inusitada: os deuses da tradição religiosa africana.

João Ubaldo Ribeiro vai buscar nas narrativas tradicionais iorubanas o herói mítico capaz de combater junto aos brasileiros, insuflando-lhes a força telúrica suficiente para conduzi-los à vitória. Assim é que os próprios orixás tornam-se personagens do romance, assumindo a incumbência de proteger os brasileiros, ajudando-os a derrotar o adversário. Ribeiro revela-se profundo conhecedor do panteão africano, da personalidade e dos atributos de cada entidade, bem como da maneira africana de narrar uma história. A referida passagem assume assim um caráter especial, assemelhando-se aos antigos itans.

A aventura dos orixás no romance de João Ubaldo começa quando Oxóssi, protegendo seu filho Zé Popó, depara-se com a realidade dos brasileiros, em especial a dos negros adeptos de seu culto, compadecendo-se da situação dos mesmos, que morriam à míngua sem ajuda e sem esperança. Resolve então convocar outros orixás para formar uma força expedicionária de guerra e ajudar os filhos combatentes. Oxóssi consegue a ajuda de Xangô, mas Ogum se recusa a participar da peleja por ter sido preterido em relação a Xangô, o primeiro a ser convidado por Oxóssi. O orixá caçador decide então pedir a Oxalá que interfira convencendo

Ogum a entrar no embate, pois sem Ogum, o deus da guerra, não teriam êxito. Oxalá nada pode fazer para ajudar Oxóssi, mas aconselha-o a procurar Iansã. Esta não hesita em assumir seu papel de guerreira, passando a atuar incansavelmente junto aos outros orixás. Oxalá comovido com o empenho de Oxóssi, resolve fazer mais alguma coisa pelo filho querido. Convoca Exu, o orixá mensageiro, notável por sua habilidade em resolver, através de seus mil ardis, todo tipo de questão “política”, e exige que o mesmo se empenhe numa tentativa de convencer Ogum a mudar de opinião. Exu consegue resolver o problema com grande facilidade, para isso penetrando no sonho de Ogum, assumindo a face de Iansã. No sonho de Ogum, Iansã declara-se indignada com a atitude do guerreiro, desprezando-o por sua vaidade e covardia. Enlouquecido pelas palavras de Iansã, Ogum resolve finalmente aderir ao combate, mas seu orgulho ainda o faz cometer outro erro: já era certa a vitória para os brasileiros, quando Omolu aparece oferecendo seus préstimos, declarando-se disposto a ajudar, mas este é rejeitado e humilhado por Ogum. Omolu desiste de ajudar e, a partir de então, os soldados brasileiros, além do inimigo, precisam combater as doenças que passam a afligi-los violentamente, pois Omolu é senhor das moléstias, príncipe das pestes, dono das chagas e crecas, o que mata sem faca (VPB,p.454).

A intervenção dos orixás no fato histórico reafirma a crença africana da participação divina em todas as dimensões da vida dos seres humanos, não se separando o sagrado do profano, e por isso, no caso das populações negras escravizadas no Brasil, o culto aos orixás e aos ancestrais constituiu-se como forma de resistência cultural e preservação da identidade africana, hoje um dos elementos conformadores da identidade nacional. Não é sem razão que o orixá escolhido para mobilizar as forças divinas em prol dos brasileiros seja Oxóssi, considerado o mais brasileiro de todos os orixás que aqui chegaram através da Diáspora negra. É uma divindade que corporifica o sentimento de brasilidade uma vez que conjuga aspectos relacionados às três etnias que compõem o povo brasileiro.

Zé Popó [...] percebeu um bulício esquivo nos matos, qualquer coisa viva se agitando – e, não soube por quê, achou que era coisa de Oxossi, achou até que havia um pressagio nas nuvens, que o santo queria avisa-lo de alguma coisa. Ainda mais sendo o dia da semana consagrado a ele, o dia em que – Zé Popó também era obrigado a reconhecer- lhe acontecia a maior parte dos momentos decisivos. Mas estaria aqui mesmo, esse orixá? Que vinha fazer tão longe de seus terreiros e de seu povo, aqui onde não há orixás [...] Bem verdade que, diziam os negros vindos mais recentemente da África, Oxossi era um orixá muito brasileiro, bem mais brasileiro que africano, pois lá na África se perdia no meio de mais de trezentos outros e muita gente nem se lembrava dele. Assim, não era improvável que tivesse acompanhado seus filhos brasileiros até aqui, para lutar ao lado deles e protegê-los. (VPB, p. 438)

A participação dos orixás na guerra histórica emerge aqui como representação simbólica de uma outra luta, ou seja, aquela travada cotidianamente contra o sistema escravocrata opressor e suas ideologias preconceituosas e redutoras, ideologias que representavam o negro como um ser inferior, que sequer possuía alma. A crença nos orixás constituiu-se não só como força propulsora do espírito de luta necessário à sobrevivência individual e coletiva, mas também como meio de preservação dos saberes, conhecimentos e valores da cultura africana:

O que primeiro fizeram foi entrar pelos corações e cabeças de seus filhos, trazendo-lhes às gargantas os gritos de guerra dos ancestrais, cada Oxossi mais estonteante, cada Xangô mais irresistível, nenhum sentindo medo, nenhum sentindo dor, todos combatendo como o vento vergando o capim. [...] Xangô viu seu filho Capistrano do Tairu, cercado por três cavaleiros paraguaios nos alagadiços. [...] Xangô apareceu a seu filho e lhe disse:
- Capistrano, não foi em vão que fizeste tua cabeça em meu nome, nem que me saudaste em meus dias de festa, nem que te comportaste sempre para honra e grandeza minhas. A comida que me serviste e os animais que abateste para mim, de tudo isso eu tenho boa lembrança. Segura firme tua lança, não temas o inimigo, pois nada teme o bom filho de Xangô. Estou a teu lado e a teu lado combaterei. (VPB, p. 442)

A jornada de Oxossi para concentrar os esforços dos orixás em prol da causa dos brasileiros expressa as contradições dos seres humanos vislumbradas na personalidade dos seres divinos que atuam no romance, encenando aventuras semelhantes àquelas tão saborosamente relatadas nas narrativas míticas.

A caracterização das divindades é feita com detalhes alusivos aos seus principais atributos, formas de saudação, preferências alimentares, quizilas, sentimentos, referências a suas existências históricas e/ou míticas. Além disso, os conflitos delineados como, por exemplo, a reação orgulhosa e arrogante de Ogum negando-se a participar do combate, as estratégias utilizadas por Exu, fazendo-se passar por Iansã para convencer Ogum, o ardor libertário de Xangô, com o qual Oxossi não precisou falar duas vezes, a destreza dos guerreiros, orixás e humanos, em combate, tudo isso e, até mesmo, as tradicionais lições de vida, ou seja, os ensinamentos de cunho ético e moral, emergem da narrativa de João Ubaldo e nos remetem à inspiração mítica presentificada nessa passagem do romance.

Os orixás e seus filhos vencem a guerra histórica e vencem também a outra, e talvez mais significativa, a guerra contra a escravidão e contra a ideologia racista oriunda deste regime: a guerra pela sobrevivência identitária, marcada por uma dignidade e grandeza que a primeira jamais possuiu. Muitas foram as batalhas que marcaram a construção da

nacionalidade brasileira, e muitos foram os heróis que deram suas vidas em sacrifício. Alguns trilharam o caminho da luta armada, como a revolucionária Maria da Fé, outros atuaram mantendo vivos a memória e o imaginário herdados de seus ancestrais. O empenho desses heróis frutificou na construção do princípio espiritual capaz de forjar a alma da nação. A alma brasileira, a alma do povo brasileiro. É interessante notar que Maria da Fé, personagem que, no romance, sintetiza e simboliza essa alma nacional, mesmo atuando na linha de frente dos combates, tendo se tornado uma guerrilheira, jamais tenha abandonado os costumes mais tradicionais herdados do povo ao qual pertencia, com especial zelo para as porções reveladoras de sua essência afro-descendente. *Viva o povo brasileiro* evidencia os caminhos percorridos pelo povo para forjar essa alma nacional, a partir do rico legado que nos foi deixado pelos nossos ancestrais dos vários matizes culturais que aqui se encontraram e se mesclaram.

Capítulo 3

DESVELANDO A FACE OBSCURA

Os fantasmas fazem história e a História constrói todos eles. Encruzilhadas soturnas, casebres abandonados, matagais escuros, desvãos do nosso ser. Em todos eles, esconderijos de fantasmas, uma história de assombração. Seres de outras dimensões, eles sabem nos conduzir. Obrigam-nos a tudo: do gesto ao estro, do rosto ao gosto. Em muitas bravuras, em outras alturas e em todas as funduras, lá estão eles, onipresentes, onipotentes, onitudo.

Ruy Póvoas (2004)

3. 1 DEPOIS DA TOCAIA, A ENCRUZILHADA...

Tocaia grande: a face obscura (1984) trata da formação de uma cidade fictícia chamada Irisópolis. Na verdade, a narrativa remonta aos primeiros tempos de um lugar que vai, aos poucos, mudando de status, de lugar de tocaia a ponto de pernoite, arruado, lugarejo, povoado, arraial, “a cidadela do pecado, o couto dos bandidos”. O romance focaliza a face obscura desse lugar, aquela que foi soterrada pela formação da sociedade sul baiana, a civilização do cacau: os fatos que foram obscurecidos pela história oficial, mas que sobreviveram na memória do povo. O nome Tocaia Grande remete à grande tocaia que deu origem ao lugar, onde se enfrentaram os jagunços dos coronéis Elias Daltro e Boaventura Andrade; este último conseguindo obter êxito no conflito pela posse de terras, tão recorrente no sul da Bahia. A partir de então, o lugar passa a atrair a curiosidade dos viajantes interessados em conhecer o local onde se passou tão afamada tocaia. Muitos deles decidem freqüentar a região como ponto de pernoite. Com o passar do tempo, aflui para Tocaia Grande um contingente de indivíduos marginalizados pelo sistema econômico que sustentou o domínio dos coronéis e o florescimento da civilização cacaueira. Tropeiros, prostitutas, pequenos comerciantes, notadamente os mascates de origem estrangeira (turcos, sírios, libaneses, dentre outros), representados pela personagem Fadul Abdala, lavradores expulsos de suas terras, escravos fugitivos, retirantes nordestinos, assassinos, jagunços que povoam essa comunidade proscrita e representam tudo o que a civilização cacaueira desprezou no plano econômico, histórico, cultural e religioso. Podemos acompanhar a relação entre esse espaço de renegados e sua condição de via favorável ao surgimento de novas formas culturais, considerando os pressupostos de Oliveira (2006):

Entendemos por forma cultural as condições que possibilitarão toda relação baseada na troca, reciprocidade, dádiva ou mesmo individualismo. Forma cultural é uma categoria que visa a entender o padrão cultural no qual as diversidades se expressam; é menos o conteúdo expressado e mais o “lugar” onde esse conteúdo é expressado. São mais as condições da expressão que a obra propriamente dita. [...] Utilizamos da categoria forma cultural para pensar tanto as condições estruturantes de um povo quanto as expressões singulares que lhes dão identidade. Como identidade elas formam um território identificável e criam uma ideologia a partir de representações sociais forjadas pelo próprio grupo. No entanto, elas funcionam também como alteridade, na medida em que não existem formas culturais sem a presença e o mistério do outro. A forma cultural é tanto a configuração da cultura de um povo quanto a transformação da cultura de uma comunidade. (2006, p. 109)

A formação religiosa, no romance, se estrutura à revelia da religiosidade de base cristã reconhecida pela oficialidade, fato que favorece as práticas voltadas para o culto dos orixás, dos ancestrais e dos valores espirituais das crenças africanas. Em *Tocaia Grande* configura-se uma forma cultural negro- africana pautada pela pluralidade, e que tem em Exu, entidade mítico religiosa iorubana, plena representação. Exu é o senhor dos caminhos, que governa as encruzilhadas, espaço do encontro, dos cruzamentos identitários, das trocas sociais que forjam novas culturas.

As “terras do sem fim”, durante o seu processo de formação histórica, conheceram muito dessas encruzilhadas, nos tempos tumultuados das origens, do “renegado começo”. Ponto de partida para uma nova forma de vivência, de uma maneira peculiar de encarar a vida e recriá-la, de ser e estar no mundo, enfim, de uma nova cultura. Tocaia Grande representa o “renegado começo”, a “face obscura” que será revelada e conhecida pela voz dos poetas populares, pelos cantadores de feira, pela saga dos heróis, levada de vila em vila, de pouso em pouso pelos mascates e cordelistas.

O espaço físico onde se movimentam os personagens do romance é a encruzilhada, um lugar de origem e de convergência de caminhos e de olhares que se entrecruzam e se unem em um nó dialético: encontro e união dos contrários. Este é o espaço de Exu Elegbara. Exu é o princípio da existência individualizada, por isso representa a expressão máxima da diferença entre os seres. Todas as criaturas que constituem o universo tem o seu próprio Exu: as divindades, os seres humanos, os animais, as plantas. Exu não só representa a energia que permite a existência de tudo o que existe, mas também a força dinamizadora que interliga todos os seres e que lhes dá sentido. Segundo Oliveira (2007):

Exu dá sentido ao interligar todos os seres. Os seres são porque são interligados. Exu é o princípio mais dinâmico da cultura afro-brasileira na medida em que coloca todos os seres em intercâmbio relacional, conferindo-lhes existência individualizada, e, principalmente, o sentido que faz com que as coisas sejam o que são, isto é, o sentido que confere a inteligibilidade e a possibilidade de inteligibilidade das coisas. [...] Exu é, em si mesmo, múltiplo. Possui ele não uma regra, mas o mistério- que detona com a regra; possui múltiplas funções, não apenas a função sobrecodificadora de signos. Exu são muitos, por isso, podem inventar novas regras e preservar outras. Pode, como o real, ser criativo, devastador, imperativo, compreensivo e até mesmo violento. (p. 110)

Tocaia Grande configura-se como o espaço Exu, o território da encruzilhada, no qual diversas culturas se cruzam, se influenciam, se interpenetram, se ressignificam e se modificam. Por ser um lugar proscrito, palco de uma história que a oficialidade fez questão de

tornar invisível, torna-se terreno fértil para o florescimento das culturas próprias dos indivíduos pertencentes às camadas sociais marginalizadas. Por isso mesmo, é também o espaço da subversão, do embate, da inversão de valores éticos e morais e do surgimento de novos costumes. Nessa arena, violadas as “leis do homem civilizado” (AMADO, 1986), novas formações se impunham, “nada persistia imutável nas encruzilhadas onde se enfrentavam e se acasalavam pobreza e ambições provindas de lares tão diversos” (1986, p. 191).

No que tange à religiosidade, é nítido o confronto entre a religião oficial, de base cristã e as religiões afro-descendentes, notadamente àquelas provenientes do sistema nagô, voltadas para o culto aos orixás, aos ancestrais e às forças da natureza. A relação dos habitantes de Tocaia Grande com a natureza é emblemática. Os personagens vivem imersos na natureza. O povoado é circundado por matas virgens, florestas intocadas, rios, fontes, lagos, cachoeiras, montes e vales. Em seu dia a dia, eles se confrontam com as forças da natureza, pacificadas ou em fúria, convivem com os seres das florestas, dos rios, dos montes e vales. Essa convivência nem sempre é harmoniosa, mas os habitantes das encruzilhadas conseguem bem administrar essas situações. A simbiose homem/natureza em Tocaia Grande conduz e determina a religiosidade dos personagens dessa saga grapiúna. E não poderia ser de outro modo, não somente pela dificuldade de introduzir naquele fim de mundo, terra onde “Judas perdeu as botas”, os cultos oficiais, no caso, o cristianismo católico romano, que exige templos, hierarquia sacerdotal, livros, missais, corais e casa paroquial, mas, sobretudo porque o homem que depende exclusivamente do meio ambiente para sobreviver só poderia apelar para os entes sobrenaturais que controlam e dominam as forças da natureza.

Os deuses negros estavam ali presentes, praticamente “à mão”. Emergiam das matas, dos rios, dos lagos. Os templos onde seriam realizados os rituais, “arriados” os ebós, também estavam à disposição de todos. Podia ser qualquer lugar: “um canto da oficina de ferreiro do Negro Castor Abduim- o Tição; um claro da mata, à beira da cachoeira no “Bidê das Damas”. Sobravam lugares onde se podia instalar os pejis dos santos. Nesse contexto, a religiosidade africana encontrou no solo fértil de Tocaia Grande condições para se desenvolver e impor-se às demais. Dessa forma, evidencia-se aquele que é um dos aspectos centrais da religiosidade afro-brasileira: a profunda ligação do homem com o meio natural, ou seja, a sacralização da vida e do meio ambiente. O que pode ser melhor compreendido à luz das considerações de Oliveira (2006) acerca da concepção africana de universo e de como o homem nele se insere:

O universo está preñado de sagrado. O “segredo” faz parte do universo tanto quanto o revelado. Tudo que se manifesta ou oculta-se, segundo a cosmologia africana, compõe o universo. Para estes povos o universo não pode ser entendido sem um múltiplo de correspondências, analogias e interações com o homem e com todos os seres que compõem essa totalidade. [...] O Homem é dependente e interligado a todas as coisas existentes; ele é o resultado da interação de todos os elementos vegetais, minerais e animais. Além disso, ele participa da natureza divina, pois nele fora insuflado o hálito divino, ou seja, o homem está intimamente ligado a todos os elementos da natureza e ao seu criador. Essa relação simbiótica com a natureza (mundo natural) e com o próprio Deus (mundo espiritual) compõe a própria essência do homem, que por sua vez divide sua essência particular com a totalidade do universo. Dito de outra forma: o homem é a micro-síntese de todos os elementos que compõe o universo. Ele é um micro-cosmos. (p. 43)

No romance, a relação homem/natureza/divindades pode ser ilustrada em diversas passagens, destacando-se o primeiro encontro entre Castor Abduim e a negra Epifânia. Castor, possuído por Oxossi- o caçador de uma feição só- encontra-se no encachoeirado do Bidê das Damas com Epifânia, prostituta que praticava em Tocaia Grande, naquele momento manifestada sob o axé de Oxum, a deusa das águas mansas, da beleza do ouro, da maternidade e da ancestralidade. O encontro das duas divindades é inevitável. Homem e mulher, Deus e Deusa unem-se no ato sagrado do amor, diante da natureza pacificada. É a realização da grande síntese cósmica preconizada pela religião afro-brasileira: homens, deuses e natureza.

O corpo ensangüentado do porco do mato sobre o dorso nu, o alforje repleto pendurado ao ombro, um pano amarrado na cintura, Oxossi surgiu da mata e andou em direção ao rio. No lume do sol Epifânia reconheceu o encantado pelo porte altivo e pela caça predileta, senhor das florestas e dos animais bravios. Na véspera enxergara de longe Xangô na forja inventando o fogo. Xangô ou Oxossi, o negro Castor Abduim atravessou a planura armado de faca do mato e de escopeta. [...] mergulhou no rio para limpar-se do sangue que lhe cobria as costas. Epifânia alteara o busto para ver melhor. Ao voltar à tona, enfim Tição a vislumbrou sentada em meio a encachoeirada correnteza: a figura de uma iiabá, na certa Oxum em pessoa, dona dos rios, em visita a distante província do seu reino. Antes que a visão se desvanecesse no revérbero da luz, ele a reverenciou tocando a testa com a ponta dos dedos e repetindo a saudação: ora-yê-yêwo. [...] a água nascia do ventre de Epifânia. Epifânia de Oxum, mulher de Oxossi e de Xangô. (AMADO, 1986, p. 152)

Aqui se conota mais uma vez a plena integração do homem/natureza, do sagrado e do profano. O rio leva embora o cotoco de sabão, levando junto a simbologia do objeto que limpa, lava, esvazia tudo que adere, que se integra a alguma coisa. Evidente, pois que tudo que desassocia, desintegra e esvazia, não cabe no espaço e no contexto da encruzilhada.

3.2 CASTOR DE XANGÔ, EPIFÂNIA DE OXUM, DIVA DE IEMANJÁ-ARQUÉTIPOS NAGÔS NAS TRILHAS DO CACAU

Os orixás, divindades de origem nagô preservadas no Brasil pelos escravos e seus descendentes, constituem um dos mais relevantes traços da herança africana que nos foi legada. Na África, o culto de cada orixá estava ligado a uma localidade específica, a exemplo de Oyo, onde se cultuava Xangô; Ilexá, cidade onde se estabeleceu o culto a Oxum; Ketu era domínio de Oxóssi e a cidade sagrada de Ile-ifé, presidida por Orumilá, o oráculo. Juana Elbein dos Santos (1986) observa que em muitos itans da tradição nagô os orixás eram classificados em dois grupos: os da direita em número de 400 e os da esquerda em número de 200. Na concepção nagô, “duzentos é um número simbólico que significa grande quantidade e figura em muitos outros contextos com o mesmo sentido” (Idem, p. 75). Trata-se de uma forma de expressar grandes quantidades, o que no caso significaria dizer que existem muitos orixás. Poucos chegaram a ser cultuados no Brasil após a Diáspora negra. Apesar disso, o culto aos orixás ganhou, em terras brasileiras, a particularidade de reunir num panteão cerca de 16 divindades. Estas recebem efetivamente culto regular nos terreiros de candomblé disseminados pelo país.

Para além dessa variedade, paira Olorum, o deus supremo, senhor do Orum, origem de toda a vida. Este não se relaciona diretamente com os seres humanos, seu nome é raríssimas vezes invocado e a Ele não se dirige culto. A relação entre Olorum e os habitantes do aiyê ocorre por meio dos orixás, os quais recebem de Olorum a incumbência de criar o mundo e tudo o que existe nele. Nesse sentido, os orixás são vistos como mediadores, seres encarregados de cumprir os desígnios de Olorum e administrar os seus bens. Volney J. Berkenbrock (1987) assim explica a relação entre os Orixás e Olorum:

Os orixás receberam de Olorum a tarefa de reger o Aiyê, e assim eles se manifestam como responsáveis por uma parte da criação, como força ou elementos da natureza, como possibilitadores ou protetores de determinadas atividades humanas. Eles são relacionados com animais, cores, metais... De modo que os orixás têm suas cores, velam sobre o mar, sobre a água doce, sobre as plantas e a terra; mas também sobre o vento, a tempestade e o raio. Igualmente atividades humanas como o caçar, o pescar, o guerrear, ou o trabalhar os metais estão sobre a proteção de um ou mais Orixás. São atribuídos aos orixás da mesma forma valores como a justiça, o amor, bem como a cura das doenças. (p. 225)

Para agir no aiyê, os orixás entram, continuamente, em contato com os seres humanos, o que ocorre nos rituais, durante as possessões, ou pelas práticas divinatórias engendradas pelo povo africano, notadamente, o Jogo de Búzios, bastante popular no Brasil, no qual a fala das divindades se manifesta através da interpretação dos odus. Estes compreendem, como vimos anteriormente, um conjunto de narrativas míticas denominadas itans e seus enredos revelam a origem, a essência e os feitos divinos dos orixás.

Nos itans transparece a dimensão humana dos orixás, a começar pela relação de parentesco entre eles, nas quais, prevalecem os mesmos laços familiares que unem os habitantes do aiye. Além disso, as divindades são descritas com uma personalidade que se assemelha à humana. Eles podem ser vingativos, generosos, calmos, irrequietos, práticos, sonhadores, emotivos. Todos têm uma personalidade definida, uma história, sua maneira própria de agir. Como os humanos, os orixás odeiam, amam, traem, se vingam, disputam entre si e não medem esforços para manter os seus domínios. Na relação com os seres humanos, eles ajudam, protegem, zangam-se e liberam a dinâmica do axé.

Assim, essas incontáveis histórias, além de expressar os atributos dos orixás, “falam de suas qualidades, de vitórias, de derrotas, de grandeza, de punição, de renúncias, de lutas, de proteção, de ardis, de metamorfoses” (PÓVOAS, 2007, p. 196). Ora, é Oxum que se deita com Exu para aprender o jogo de búzios, ou dança para Ogum na floresta trazendo-o de volta à forja; ora é Iemanjá que dá à luz as estrelas, as nuvens e aos orixás ou vinga seu filho e destrói a primeira humanidade; ora é Ogum que ensina aos humanos a arte da agricultura ou conquista para os homens o poder das mulheres; ora é Oxóssi que desobedece a Obatalá e não consegue mais caçar ou decide convocar os orixás para combater junto aos brasileiros na Guerra do Paraguai; ora é Xangô que rouba Iansã de Ogum ou foge dos seus perseguidores vestido de mulher. E o que dizer de Exu que leva dois amigos a uma luta de morte ou tenta até mesmo trocar a morada dos deuses?

A tradição mítica explica ainda como se homenageia os orixás, através da dança, dos cânticos e orações, das saudações devidas a cada um. Os itans ensinam os tabus e interdições que devem ser respeitados; a culinária predileta de cada divindade, a origem de vestimentas, insígnias, ou mesmo, as oferendas apropriadas para cada tipo de orixá. Os mitos revelam, também, as imagens arquetípicas engendradas pelo povo africano e seus descendentes para revestir os arquétipos elaborados e compartilhados pelas mais diversas culturas: a grande mãe, o grande pai, o herói, representados no imaginário afro-brasileiro, por exemplo, pelas divindades Iemanjá, Oxalá, Xangô.

Em *Tocaia Grande*, os itans confundem-se com a narrativa e se constituem referencial para a caracterização das personagens que se desdobram nas próprias divindades do panteão iorubano. Vários aspectos dos itans são retomados por Jorge Amado e inseridos no contexto histórico que focaliza o surgimento de uma cidade nos moldes vigentes à época do apogeu da civilização cacauera. O povoado emerge da violência que caracterizou a luta pela posse da terra no sul da Bahia e sua história comporta essa “face obscura”, ligada ao período em que viveu à margem da sociedade dita civilizada. Em *Tocaia Grande* tudo ainda estava por fazer, reduto de proscritos, de homens e mulheres submetidos à miséria, às doenças, ao esquecimento. Perseguidos em suas tradições, crenças e costumes, os indivíduos que ali ocorriam eram livres, “cada um tinha o seu valor e, bem ou mal, era pago pelo que fazia”. Por isso mesmo, mobilizaram forças para “enfrentar e superar a violência, a ambição, a mesquinhez, as leis do homem civilizado”. (AMADO, 1986, p. 15)

Livres os homens, livres também as divindades que estes cultuavam e podiam ali ser reverenciadas. No embate entre as várias crenças vindas na garupa dos que chegavam a *Tocaia Grande*, entre o Deus de seu Fadul “o bom senhor dos maronitas, patricio e íntimo, prestativo” (idem, p. 268), e o deus de dona Vanjé “Padre Eterno, o Ente Supremo, o Rei dos Reis, altíssimo e remoto” (idem, p. 268), em meio ao menino Jesus celebrado entre pastoras, cangaceiros, caboclos, bois encantados e palhaços do Reisado de dona Leocádia; sobressaem os encantados deuses de Castor Abduim, Epifânia e Ressu.

Com essas personagens, Jorge Amado coloca os orixás da tradição nagô para atuarem no cenário das terras do cacau. Os arquétipos da grande mãe, do grande pai, do herói desbravador, do comunicador são preenchidos com as imagens arquetípicas das divindades Oxum, Iemanjá, Iansã, Ogum, Xangô, Oxóssi e Exu. Da convivência diuturna entres estes seres, encantados e humanos, vai se delineando, juntamente com o povoado que está nascendo, um modelo de culto, com seus mitos, rituais (sacrifícios, relações com a natureza) e sacerdócio (indivíduos consagrados às divindades). A narrativa ganha assim ares de um grande Itan, no qual os entes sobrenaturais contribuem decisivamente com os humanos na difícil tarefa de construir um novo lugar de cultura. *Tocaia Grande*, que surgiu sob a égide da violência e da morte, torna-se o palco por excelência da resistência e de novos nascimentos: um lugar, sua gente, suas leis e suas crenças.

O negro Castor Abduim é personagem pontual no romance, uma vez que manifesta o axé de divindades importantes do sistema religioso nagô. Filho de Xangô com uma banda de Oxóssi e outra banda de Oxalá, Castor possui ainda a energia de outros orixás: Exu, Ogum, e Omolu. De Exu herdou o dom da linguagem e a capacidade de promover a integração das

diferenças. É ele quem organiza a maioria dos eventos, visando a uma maior aproximação entre as pessoas do lugar, a exemplo do almoço comunitário para marcar a passagem dos domingos e a festa de São João, herança cultural que ele traz do Recôncavo. Oxóssi manifesta-se em Castor na figura do pai provedor, característica que fica mais evidente na generosidade com que distribuía na comunidade o produto das caçadas e das colheitas por ele empreendidas. Como Omolu, muitas vezes, Castor era o médico do lugar, chegando mesmo a extrair um dente da amante de um temido clavinoteiro. Castor é também mulherengo, festeiro, além de atuar como um juiz nos conflitos entre os habitantes do povoado, atributos comuns ao seu pai Xangô. Quanto à sua atividade profissional, Tição é ferreiro, fabricava instrumentos de trabalho imprescindíveis à sobrevivência em Tocaia Grande, além de confeccionar ornamentos para as mulheres e insígnias de sua religião. Desse modo, manifesta aspectos da personalidade de Ogum, orixá ligado a várias atividades- caçador, pescador, guerreiro, inventor, desbravador, agricultor, ferreiro. Ogum é o orixá do desenvolvimento, aquele que traz a cultura, portanto, indispensável sua presença/atuação em Tocaia Grande.

Castor se envolve com duas mulheres que representam as diversas faces da grande mãe africana: Epifânia, regida pela força cósmica de Oxum; e Diva, a Iemanjá sergipana com quem se casa. Em Epifânia, Oxum se faz amante sedutora, inconstante como as águas dos rios, que não se deixam prender nem dominar. Ela é quem ajuda Castor a instituir, em Tocaia Grande o culto aos orixás, além de dominar a sabedoria do Jogo de Búzios, como é próprio das filhas de Oxum. Sua face maternal se expressa após a morte de Diva, quando assume a criação de Tovo, filho de Diva com Castor.

Diva representa a mulher em sua tríplice dimensão: mãe, esposa e amante, traços que marcam o perfil de Iemanjá. Destacando-se em sua personalidade a maternidade, torna-se esposa de Castor, dando à luz a um dos primeiros tocaianos. Castor Abduim conhecia bem a diferença entre estas duas mulheres:

Vindo do rio afluente de seu reino, ali Oxum se proclamara e fora soberana, ocupara a rede de dormir e de sonhar. Mas Oxum, como sabemos nós da seíta, ekedes ou ogans, é elegância e sedução, capricho e orgulho, leviano coração. Não se dá de companheira e sim de amante: o tempo das amantes é tumultuado e curto. Epifânia partira levando o Abebê dourado. Alma Penada a acompanhou durante um trecho do caminho. Agora o cão cercava Diva quando ela se mostrava e se escondia atrás das árvores. [...] Iemanjá de Sergipe, dona das praias de coqueiros e da alvura das salinas, a doce Inaê. Mãe e esposa, feita para a prenhez e o parto, Iemanjá significa fecundação e permanência. Foi ela que pariu os encantados quando se entregou a Aganju no começo dos começos, no princípio do mundo. (AMADO, p. 25)

Filha de Iemanjá, embora tudo desconhecesse sobre a religião, vinda dos longes de Sergipe junto com a família católica, Diva irá fazer parte do grupo de mulheres que gestarão os primeiros indivíduos nativos do povoado. Ela e Castor representam, portanto, a mistura étnico-cultural que engendrará o povo mestiço daquelas paragens, gente que em última instância, representa a diversidade cultural de um povo, contrapondo-se à pretensa unidade da chamada civilização grapiúna.

Cabe lembrar que a Iemanjá cultuada no Brasil é plural, em função das estratégias de resistência cultural negra, pelas quais os afro-descendentes procuravam disfarçar o culto à divindade africana, associando-a às divindades femininas católicas. No caso, Nossa Senhora da Conceição. Para Póvoas (2007):

Iemanjá abarca a diversidade do povo brasileiro em sua pluralidade étnica e em sua diversidade cultural. Calcada num modelo nagô, esta imagem arquetípica da Grande Mãe, gestada no imaginário do brasileiro, superou toda a opressão do sistema escravocrata. E o que a princípio expressava apenas uma imagem nagô alargou-se no abramileiramento, na expressão de pluralidade de culturas, etnias e domínios. (p. 221)

Desse modo, é bastante revelador que Diva expresse a face de Iemanjá, aquela escolhida para gerar os filhos e engendrar um povo novo nas encruzilhadas da região do cacau.

Os orixás figuram também nos rituais focalizados no romance, nos quais ocorre a atualização dos mitos. Estes desvelam princípios basilares do sistema religioso e da filosofia afro-brasileira. Na tradição religiosa nagô nada é mais importante do que o axé, força sem a qual nada pode existir. Para que esta força esteja sempre em movimento, dinamizando as relações entre os seres, é necessário manter um complexo sistema de trocas que mobilizam humanos, orixás e os elementos da natureza. O que garante a multiplicação do axé são as oferendas e sacrifícios destinados aos seres sobrenaturais.

Em *Tocaia Grande* essa dinâmica de trocas é representada num dos rituais promovidos por Castor Abduim. Interessado por Diva e diante da possibilidade de a sergipana rejeitá-lo, Tição deixa-se abater pela tristeza, “doente de banzo, perdera a graça e o ímpeto,” sentia-se fraco, medroso, tímido e acovardado. Para recuperar seu axé, decide fazer despacho para Omolu, pai do banzo e da bexiga. Na ocasião aproveita ainda para dar comidas às cabeças, cerimônia que no Candomblé é conhecida como bori. Tição convoca Ressu, iia bassé, cozinheira dos orixás, iaô apta a receber os encantados:

A comida foi servida em latas e em pratos de flandre: para cada um dos orixás sua iguaria própria, ainda fumegante. Atotô, Omolu! Para o mediador da doença e da saúde, o porco e as pipocas. . Okê, Oxossi – Rei de Quetu, dono da floresta, caçador: serviram-lhe da paca, do teiú e das cutias. Para Xangô, senhor do rio e do trovão, o cágado e o amalá: Kwô-kabiessi! E para Oxalá, orixá nlá, grande orixá, o pai de todos, a meia dúzia de caracóis, os igbins daquele mato, além do inhame e do milho, tudo sem sal como ele exige e lhe convêm. Os pratos olorosos no Peji, diante dos fetiches de palha, de ferro, de madeira e de metal: o xarará de Omolu, arco-e-flecha de Oxossi, o martelo de duas cabeças de Xangô, o paxorô de Oxalá. (AMADO, 259)

O ritual é finalizado depois da chegada de Iansã, entre raios e trovões, empunhando o urukerê, com o qual expulsou os eguns que rondavam Castor, limpando-lhe o corpo dos malefícios.

3.3 VIDA E MORTE EM *TOCAIA GRANDE*, A MEMÓRIA DOS CONTADORES E CORDELISTAS

Tocaia Grande é uma comunidade onde a morte está sempre presente, sendo inclusive sob esse signo que ela surge. É a partir do massacre resultante da grande tocaia realizada pelo coronel Boaventura que o lugar emerge para a vida. E desde então, a afirmação da própria vida, como na festa de São João, ou o reisado de Sia Leocádia, alterna-se com a presença sempre constante da morte provocada pelos males físicos e sociais, como a enchente, a peste, a luta pela posse da terra, as desavenças entre moradores e o combate final que resultou na destruição da “da cidadela do pecado, o couro dos bandidos” (AMADO, 1986, p. 363). A morte, no entanto, não encerra uma idéia de aniquilamento, mas de renovação e permanência, tal como ocorre nas crenças do povo nagô.

Acredita-se que o universo está organizado em duas dimensões: a do aiye e a do orum. O primeiro constitui o espaço físico e material habitado por todos os seres vivos, especialmente os ara-aiye (seres humanos). Paralelo ao aiye, existe o orum, mundo sobrenatural, ilimitável e imaterial, no qual residem os ara-orum (habitantes do orum). Entre estes se destacam os orixás e os eguns. Os eguns são os antepassados naturais e humanos dos indivíduos que vivem no aiye. Estes dois planos não existem em oposição, mas paralelamente, embora representem duas possibilidades de existência diferentes. A ligação entre esses dois níveis cósmicos evidencia-se na comunicação perene entre eles. “O que caracteriza essa relação é a troca, o dar e receber. Um eterno dar e receber, oferta e restituição, é o que vivifica esse relacionamento e ele é o responsável último pela permanência do universo.”

(BERKENBROCK, 1997, p. 182). Santos (1986) afirma, inclusive, que tudo o que existe no aiyê possui seu correspondente espiritual no orum, “cada indivíduo, cada árvore, cada animal, cada cidade etc. possui um duplo espiritual e abstrato no orum (...). Ou, ao contrário, tudo o que existe no orum tem sua ou suas representações materiais no àiyê” (p. 54).

É nesse contexto, que pretendemos introduzir a questão da simbologia da morte evocada pela narrativa amadiana. Para tanto, faz-se necessário defini-la e compreendê-la à luz da cosmovisão africana. Recorremos, inicialmente, ao próprio mito para tentar elucidá-la. Trata-se de um itan recolhido por Marco Aurélio Luz (1995): a história narra como Obatalá convocou os orixás para ajudá-lo na criação dos ara-ayiê (seres humanos). Depois de muita discussão, os deuses acabaram por concordar que a matéria prima ideal para a criação de tais seres era a lama. Nenhum Orixá conseguiu, contudo, colher lama para a criação dos seres, pois todos eles acabavam comovidos com o lamento dela, que chorava muito por sua perda. Apenas Iku manteve-se indiferente ao sofrimento da lama, conseguindo realizar sua missão. Ao entregar uma porção de lama a Obatalá, Iku lembrou-se de dizer como esta havia reagido diante da irreparável mutilação. Assim, Obatalá delegou a Iku a responsabilidade de restituir à lama os pedaços arrancados. “Daí por diante, Morte possui essa missão. De levar de volta a matéria dos ara-ayiê para o orum” (p. 52), devolvendo-lhe o barro emprestado para expressar a vida no aiyê.

O conto ilustra como se processa a dinâmica de relações entre o aiyê e o orum. A força mantenedora dessa dinâmica, como se sabe, é o axé, energia responsável pelo ser e pelo devir. Tudo o que existe está impregnado de axé e, sem ele, não existe movimento; nem é possível a expansão da vida. O que vai sustentar a movimentação é o sistema de trocas. Santos (1986) argumenta que “o único meio de manter a dinâmica e a harmonia entre os diversos componentes do sistema é a redistribuição de axé através da oferenda, do sacrifício e do renascimento” (p. 223). Compreende-se que o nascimento requer um despreendimento de matéria, o que acarreta uma redistribuição, transferência e perda de axé da “massa progenitora”. O surgimento de um novo ser está ligado ao processo de transformação da existência genérica, em existência individualizada. A restituição implica no movimento oposto, ou seja, a passagem da existência individualizada à existência genérica.

A morte evidencia assim o trânsito das criaturas entre a existência genérica e a existência individualizada, e vice-versa. A partir desse pensamento, Santos (1986) insiste na idéia de que para o nagô

A morte não significa absolutamente a extinção total, o aniquilamento, conceitos que verdadeiramente o aterram. Morrer é uma mudança de estado, de plano de existência e de status. Faz parte da dinâmica do sistema que inclui, evidentemente, a dinâmica social. Sabe-se perfeitamente que Ikú deverá devolver a Iyá-nlá, a terra, a porção símbolo de matéria de origem na qual cada indivíduo fora encarnado; mas cada criatura ao nascer traz consigo seu orí, seu destino. Trata-se portanto de assegurar que este se desenvolva e se cumpra. Isso é válido tanto para um ser, uma unidade (uma família, um “terreiro” etc.) quanto para o sistema como uma totalidade. A imortalidade, ou seja, o eterno renascimento, de um plano da existência a outro, deve ser assegurado. (1986, p. 222)

Com a morte, os indivíduos retornam ao orum, ou seja, todos os componentes constitutivos do ser humano devem ser restituídos aos seus elementos de origem. A celebração de ritos apropriados garante que o morto assuma a condição de ancestre, a quem se deve respeito e veneração. A comunicação com o aiyê, contudo, não se rompe, uma vez que o ancestre pode ser invocado como Egum. “Além dos descendentes gerados por ele durante sua vida no aiyê, poderá por sua vez participar na formação de novos seres, nos quais se encarnará como elemento coletivo” (Idem, p. 222)

Segundo a tradição africana, portanto, é possível lidar com a morte com a mesma naturalidade com que se lida com a vida. Exceto quando esta ocorre de maneira prematura, sem que o indivíduo tenha cumprido plenamente seu destino. Existem meios para se evitar a morte prematura e assegurar a imortalidade individual que, em última instância, representa a imortalidade do grupo (coletivo) e de todo o sistema. Tais procedimentos são ditados pela tradição Ifá (expresso nos mitos) e concretizados através das práticas rituais, nas quais a restituição ocorre através de uma oferenda-substituto. Santos (1986) observa que

A oferenda –substituto evita a morte prematura, permite ao indivíduo realizar plenamente seu ciclo de vida, chegar à velhice e assegurar sua imortalidade. Devolvendo e fortalecendo as entidades sobrenaturais uma parte do àse do qual ele mesmo se “nutre”, assegura não só sua própria sobrevivência e seu desenvolvimento, mas também a possibilidade de futuros nascimentos, sua própria fecundidade e prosperidade. (p.223)

Através das oferendas, também chamadas de ebó, promove-se um ciclo constante de restituição que terá seu clímax na restituição final ocorrida com a morte. O ebó abre os caminhos, restitui axé e impulsiona o fluxo do destino, garantindo a expansão da vida, o que se dá por meio de novos nascimentos e da configuração de uma descendência. A elaboração da morte, dessa forma, não comporta uma noção de finitude, uma vez que a essência de cada ser, restituída ao orum, permanece indestrutível. Por outro lado, a existência no aiye,

prolonga-se por meio da descendência, ou seja, daqueles que cultuarão os mortos como ancestrais.

Tal noção de imortalidade da alma evidencia-se na grande importância dos ritos funerários para as culturas africanas e afro-descendentes. A esse respeito, Oliveira (2006) considera que com a morte de um indivíduo, sua energia vital pode ser reconstituída a partir da ritualização do funeral, e transformada em força vital para a comunidade. Dessa forma, “a energia transmuta-se do âmbito pessoal para a esfera social. Vida e morte sucedem-se num movimento contínuo de circulação da força vital. Vida e morte são etapas de perda e restituição da energia que anima o universo” (p.114). Sem movimento é impossível a manutenção e expansão da vida; e para que haja movimento, é preciso haver troca. Ignorar o movimento natural da vida, ou seja, a eterna sucessão de oferta e restituição, de morte e renascimento, é extremamente prejudicial para o indivíduo e para a comunidade na qual está inserido.

Em *Tocaia Grande*, a morte é uma ameaça cotidiana, está sempre de tocaia, pois avultam as intempéries naturais e sociais que podem dar cabo da vida dos indivíduos. A própria origem do lugar está marcada por este signo. Um massacre humano desperta a atenção do povo para as vicissitudes do lugar, descrito como uma espécie de paraíso terrestre, farto de água, de verde, de alimento, de vida. Tanta exuberância atrai os primeiros indivíduos que darão origem ao povoado. Tocaia Grande traz a promessa da posse de um pedaço de terra, da liberdade, da prosperidade econômica, da constituição de uma família, do encontro, da comunhão, mas, por outro lado, convive-se com a morte diuturnamente, desde sua origem. À morte segue-se milagrosamente e sempre a afirmação e reintegração da vida:

Antes de existir qualquer casa, cavou-se o cemitério ao sopé da colina, na margem esquerda do rio. As primeiras pedras serviram para marcar as covas rasas nas quais foram enterrados os cadáveres no fim da manhã. [...] Os mamoeiros, nascidos sobre as covas no improvisado cemitério, davam os primeiros frutos quando Fadul Abdala, tendo se perdido, descobriu aquela boniteza de lugar” (AMADO, p. 19-35)

Os frutos nascidos na força da terra adubada com suor e sangue alimentam o corpo, a memória e o espírito do “turco” Fadul. Diante da beleza do lugar, da oferta generosa da natureza que se desdobrava em sons, cheiros, cores e alimento, Fadul compreende que “A pátria de um cidadão é o lugar onde ele sua, chora e ri, onde moureja para ganhar a vida e construir casa de negócio e residência [...] mais importante que o berço é a cova e a dele será aberta no território do cacau” (Idem, p. 38). A morte representada aqui se configura como a

substituição de um estilo de vida por outro. Fadul renasce brasileiro, grapiúna, na medida em que se desvincula dos laços que o ligam à sua terra natal. A morte confere identidade ao indivíduo, pois estabelece e afirma o vínculo do vivente com uma terra, uma família, um povo.

A dinâmica da existência que engendrou Tocaia Grande não deixou de exigir mais vidas e a natureza cobrou severamente que lhe fossem restituídas as dádivas ofertadas: veio a enchente que destruiu plantações, arruinou construções, derrubou barracos, trouxe animais, engoliu corpos, enfim, arrasou Tocaia Grande e trouxe para os dois lados do rio o infortúnio e a miséria. Em meio a tudo isso, emergem os emblemas da vida que não se deixam vencer: o nascimento da filha de Zeferina, logo chamada Jacinta em homenagem a Coroca, a certeza de dona Vanjé exorcizando a lastimação, ao lembrar que o rio levava muita coisa - roça, ranchos e bichos, mas não levava tudo não. “A terra tá aí, nós planta ela de novo, se Deus quiser” (Idem, 311). A certeza de que a terra retribuiria com fartura o alimento que lhe fora dado:

O cemitério, situado numa encosta, não fora atingido pela cheia, permanecia incólume. Entre as covas vicejavam mamoeiros, bananeiras, cajueiros, pitangueiras, agreste pomar, alegre de cores, rico de aromas. Indo de cova em cova podia-se contar a história inteira e Tocaia Grande, desde o remoto e nebuloso começo de lenda e patranha, até o descalabro da enchente ainda acontecendo (Idem, p. 317)

Castigada pela enchente, Tocaia Grande renasce com uma face mais fortalecida, reconstruída, passa de lugarejo a arraial. O infortúnio irmanara o povo, que ao invés de ir embora, prefere unir-se, solidário. A morte desvela-se como fator de fortalecimento dos laços sociais, o que impulsiona o desenvolvimento do lugar. O cultivo da terra é retomado, bem como a criação de animais. As moradias ressurgem mais sólidas. E até mesmo aquelas que haviam resistido são derrubadas, dando lugar a habitações mais confortáveis. O velho palheiro, lugar das festas, do abrigo, dos jogos e conversas, dá lugar a um firme barracão. Dia a dia, o mutirão de tocaianos modifica a aparência do lugar.

Mais dramática que a enchente, a peste chega e se instala. “A febre sem nome, [...] aquela que no dizer do povo matava até macaco. Falavam dela em voz baixa e reverente, monstruosa divindade, flagelo endêmico e antigo sobre o país do cacau, cidades e roças, recolhendo aqui e acolá a cota que lhe era devida em sacrifício” (Idem, 328). Nove cruces se acrescentam no “próspero” cemitério de Tocaia Grande, entre elas aquela que identifica a sepultura de Diva, filha de Iemanjá, esposa de Castor Abduim.

Com a morte de Diva, Jorge Amado dá maior ênfase à temática da morte, tal como é elaborada pelos praticantes das religiões afro-descendentes, ou seja, o movimento dialético da existência, que alterna vida e morte, impulsionando o devir. A peste é personificada, assumindo a face do deus que cobra a vida dos seres humanos em restituição à energia que lhe fora tomada. Um deus indiferente aos recursos da medicina popular, saber passado de pai para filho, ou a rezas, benzeduras, feitiços e promessas. Castor tem consciência da sua impotência diante da dinâmica da vida, embora tenha sacrificado um porco para Omolu, o deus africano detentor do poder que traz a doença e é conhecedor do mistério da cura. “A febre fechara o caminho para os encantados, abriera a porteira dos eguns e qualquer criatura, em cuja testa pusesse a mão, lhe pertencia (Idem, p. 334). Castor perde Diva. Transtornado, sua primeira reação é por fim à própria vida, negando assim os princípios herdados de seus antepassados. Apesar disso, é em nome desses princípios que ele desiste de incorrer em tal sacrilégio. Cabe a Jacinta Coroca, parteira do lugar, chamá-lo à realidade, única a conseguir restabelecer o equilíbrio da situação, lembrando a Castor que a primeira obrigação do homem é consigo mesmo e para com as divindades, vivendo, cumprindo o seu destino, disposto a assegurar sua continuidade, e de sua descendência, e, em conseqüência, de seu próprio povo, sua comunidade:

 Tição cruza o descampado em direção ao rio, [...] nos braços estendidos conduzia o corpo de Diva, vestido com a luz da barra da manhã. Sozinha não a deixaria ir. [...] Nos olhos o vazio da morte, Tição tentou atravessar, esbarrou em Fadul. Em torno o povo, pronto para intervir: impotente contra a febre, não iria permitir o ultraje.

 Fadul ergueu a mão disforme, fechou o punho e desferiu o soco antes que o povo avançasse e fosse tarde. Vanjé, Bernarda e Lia recolheram o corpo. Tição se ergueu para matar e morrer. Mas quem ele encontrou postada em sua frente foi Coroca, a mãe da vida:

 - Tu se esquece, desgraçado, que tem um filho pra criar?(Idem, p. 335)

O negro Castor Abduim, diante do imperativo de garantir a continuidade de sua família, representada no filho que Diva deixara, desiste de concretizar seu intento. Apesar disso, entrega-se à tristeza e à apatia, negligenciando a suas obrigações com os ancestrais, deixando de cumprir os rituais apropriados para restituir a alma de Diva ao Orum. Torna-se omissos em relação aos preceitos religiosos, bem como em relação às suas responsabilidades para com a comunidade. Deixando de cumprir seu papel de pai provedor, prefere isolar-se no sofrimento, em lugar de promover as atividades que favoreciam a união e integração entre o povo do lugar, como era de seu costume. Dessa forma, recusando-se a viver, Castor acaba por negar a divindade nele manifestada.

Filho de Xangô, com uma banda de Oxossi e outra de Oxalá, Castor, contudo, não deixa de ser assistido pelos entes sobrenaturais: as fronteiras entre o sagrado e profano, entre o aiyê e o orum, tornam-se ainda mais fluidas, dando passagem ao Egum de Diva. No transe provocado pela presença da entidade, Castor Abduim recebe as queixas do egum de Iemanjá. Este, sem mostrar ressentimento, tenta confortá-lo, dando conselhos, orientação, reavivando sua memória, convocando-o a retomar sua vida e reivindicando-lhe a libertação de sua morte:

Perguntou porque Tição não a libertava, não lhe dava a moeda do axexê para pagar o barco da morte, porque a prendia num mundo que já não era o dela e a mantinha amarrada em cadeias de tristeza e de revolta? Eu, que morri na maré da peste, sou obrigada a viver, tu, que está vivo, pareces morto, tudo pelo avesso e pelo vice-versa, tudo ao contrário e desconforme. Ai, meu branco, tua preta está cumprindo pena, tu me condenaste, não tenho paz.

Liberta minha morte e guarda em teu coração minha memória viva. Por que manténs meus trapos junto aos teus no caixão de querosene e sobre eles o abebê que um dia cinzelaste para mim com um prego caibral e tua astúcia? Livra-me das cadeias: toma de meus trapos e leva-os para Lia e Dinorá, ainda possuem serventia. Coloca o abebê no peji dos orixás porque agora sou uma encantada, um egum de Iemanjá. Chama Epifânia de Oxum e Ressu de Iansan e dança com elas o meu axexê: até hoje não o dançaste. Liberta minha morte que prendeste em teu peito e volta a viver como vivias antes de me conhecer. (Idem, p. 347)

Por fim, Diva transmite seu axé a Castor, trazendo-o de volta à vida. O equilíbrio se restabelece, reafirma-se a ligação entre o sagrado e profano, entre a divindade e o humano. Do sofrimento causado pelas perdas das vidas que a peste condenou, nascem o ânimo e a energia necessários para prosseguir com a vida. O povoado novamente emerge das sombras e, dessa vez, a sobrevivência refere-se também ao renascimento dos costumes e das tradições culturais, pois como diz Sia Leocádia, “quando nós veio, o reisado veio com a gente, eu trouxe ele na cacunda” (idem, p. 337). Liderados por Dona Leocádia, o povo de Tocaia Grande, para exorcizar de uma vez por todas a destruição provocada pela peste, empenha-se em colocar em cena o Reisado sertanejo. Para manter a tradição, que chegara a Tocaia Grande com a família de estancieiros, algumas regras foram subvertidas. Em Estância (SE), a moralidade e os bons costumes vedavam a participação de moças mal-afamadas no reisado, mas em Tocaia Grande a presença das putas foi indispensável para compor a ala das pastoras. Nas terras do cacau, o reisado de Sia Leocádia renascia e se modificava, pois algumas convenções não tinham prestígio naqueles ermos. Além disso, a festa sergipana ganhava ali uma cor local, que transparece no nome das pastoras, Sergipana, Itabunense, Ciganinha; ou nos soldados que, em Tocaia Grande, transformaram-se em jagunços, armados até os dentes.

Permanecia, entretanto, o caráter de festa, tão comum às celebrações religiosas populares. O menino Jesus era festejado, em meio à dança, aos cânticos, encenações, fartura de comidas e bebidas, e, principalmente, em meio ao regalo, isto é, o prazer ocasionado pela comunhão que se estabelece com a performance. O regalo é componente indispensável da celebração. No clímax da festa, a morte mostrava mais uma vez a sua face: um mensageiro traz a notícia de falecimento do coronel Boaventura Andrade. Precipitam-se os acontecimentos que darão início à trajetória final de Tocaia Grande, da qual emergirá, “resplandecente”, a cidade de Irisópolis.

A civilização se faz presente em Tocaia Grande, com a chegada da lei. A lei de Deus e a Lei dos homens. No relato dos derradeiros acontecimentos vividos pelos moradores do povoado, Jorge Amado põe em evidência os caminhos da resistência popular. Destacam-se a luta armada que garantiu a liberdade até o último combatente e a atitude transgressora dos artistas populares, que mantiveram viva a memória dos heróis anônimos, celebrando seus feitos. O massacre final não significou o extermínio de tais heróis, tampouco de seus ideais de liberdade e justiça. Estes foram imortalizados pela poesia dos contadores e cordelistas, se constituindo como mais uma atitude transgressora do povo ao desmascarar as versões oficiais dos fatos.

No embate entre as leis do homem civilizado e aquelas forjadas pelo povo de Tocaia Grande - tão bem sintetizadas na fala do Turco Fadul ao decretar que em “Tocaia Grande, eram todos por um e um por todos” (AMADO, p. 415) - transparece a voz da negação do outro, empenhada em silenciar, recalcar, descaracterizar toda e qualquer cultura pautada por outros referenciais. Trata-se da fala dos dominadores, representada pelo frei Zygmunt Gotteshammer (o martelo de Deus) à frente da Santa Missão que chega a Tocaia grande. Este prontamente assume a missão de “salvar” aquela gente que vivia em pecado, sem lei que lhe disciplinasse:

Crianças sem batismo, filhos naturais concebidos no pecado, casais reproduzindo-se como animais, sem o consentimento e benção de Deus, devassidão, o crime, o desconhecimento e a incúria pelas coisas da Santa Madre Igreja.[...] no outro lado do rio, os piedosos sergipanos, tementes a Deus, ao contato com a impiedade grapiúna, desleixavam-se das obrigações para com o Senhor, perdiam o temor a Deus e se esponjavam na lama dos abomináveis hábitos do lugar. [...] O árabe que ali comerciava [...] longe de ser filho exemplar da Igreja de Roma, pertencia a seita oriental dos maronitas, pouco digna de confiança: para muçulmano pouco faltava. [...] Quanto aos negros fetichistas [...] persistiam na eterna e perversa tentativa de conspurcar a pureza e a dignidade dos santos canonizados pelo Vaticano, misturando-os e confundindo-os com os demoníacos calungas das senzalas, ofertando-lhes animais em sangrentos sacrifícios. (AMADO, p. 383)

Nesse ponto, a narrativa amadiana retoma o discurso religioso que sempre serviu de pretexto ao “homem civilizado” quando se trata de impor, justificar e consolidar seu domínio sobre culturas diferentes. Contrapondo-se à fala do frade, sobressai a voz da subversão, configurada na fala do mestiço Carlinhos Silva, funcionário de uma firma exportadora de cacau atuante em Tocaia Grande. Este, tomando o partido do povo de Tocaia Grande, enfrenta com coragem a indignação de Frei Zygmunt:

Os habitantes de Tocaia Grande- disse ele- ali viviam à margem de idéias preconcebidas, desobrigados das limitações e dos constrangimentos decorrentes das leis, livres dos preconceitos morais e sociais impostos pelos códigos, fosse o código penal, fosse o catecismo. Gente mais ordeira do que a de Tocaia Grande, apesar do nome e dos maus costumes, não havia em toda a região do cacau, no país dos grapiúnas. E sabem por que, meus reverendos? Porque aqui ninguém manda em ninguém, tudo se faz de comum acordo e não por meio de castigo. Se dependesse de seu Carlinhos Silva, jamais essa paz seria perturbada, esse viver feliz do povo de Tocaia Grande que, a seu ver, merecia com certeza o agrado de Deus, do verdadeiro. (Idem, p. 384)

A Santa Missão preparou o terreno para a chegada da Lei à Tocaia Grande, diante da qual o povo da pequena cidade não se acovardou, embora não tenha alcançado evitar o “caxixe, a tocaia, a jagunçaria” (idem, p. 393) estratégias recorrentes nas terras do cacau quando se tratava de impor o domínio dos coronéis, garantido-lhes a propriedade e o poder local.

A morte mais uma vez mostraria sua face em Tocaia Grande. A cidade é cercada, atacada e destruída. Seus habitantes resistem bravamente até o ultimo momento, até o último (a) homem, mulher, criança ou velho. A partir de então, sobressai na narrativa, imagens que se opõem a visão da morte como finitude. Para isso, Amado se apropria das estruturas narrativas de seus próprios personagens, poetas da literatura de cordel, destacando a importância da contribuição oral e popular na preservação da memória coletiva. O folheto de cordel é introduzido na trama amadiana para contar a morte heróica dos habitantes de Tocaia Grande e, também, para celebrar a vida que estes construíram juntos e que serviria de exemplo às gerações futuras.

A história transmudada em lenda constitui-se numa afirmação da vida que se insurge contra a morte. Os poetas populares immortalizam, nos mitos, a história daqueles que foram silenciados pelo aparelho ideológico e oficial dos que detinham o poder. A versificação dos mestres do cordel representa a permanência dos vencidos, além do tempo e do espaço, visto que “as trovas correram mundo, chegando à distante comarca da Paraíba e de Pernambuco.

Foram uma pequenina luz, um bruxuleio de fífós a aluminar a face obscura” (Amado, p. 416). Os poetas populares tomaram pra si a responsabilidade de desconstruir as falácias que descaracterizariam a saga do povo de Tocaia Grande. Através da poesia popular

[...] deu-se a condenação unânime do massacre, numa evidente tomada de posição ao lado do povo de Tocaia Grande. Expuseram às claras as causas da razia- a inveja, a avidez de lucro, a imposição da força. Denunciaram os heróis proclamados pelas gazetas da situação, marcaram os vencedores com o estigma da maldade e da violência e defenderam a causa dos vencidos. Subversiva atitude de ignorantes, exposta em rimas de indignação. (AMADO, p. 416)

As histórias dos folhetos de cordel se assemelham aos antigos itans da tradição africana, pois representam o caminho da resistência dos que não se intimidaram diante da injustiça, da intolerância, da hipocrisia e da violência. Bem como os itans, falam de sangue e morte, mas guardam, sobretudo,

[...] o conhecimento necessário para o desvendamento do mistério sobre a origem e o governo do mundo dos homens e da natureza, sobre o desenrolar do destino dos homens, mulheres e crianças e sobre os caminhos de cada um na luta cotidiana contra os infortúnios que a todo momento ameaçam cada um de nós, ou seja, a pobreza, a perda dos bens materiais e de posições sociais, a derrota em face do adversário traiçoeiro, a infertilidade, a doença e a morte. (PRANDI, 2001, p. 17)

Do mesmo modo que ocorre nos itans, os cordéis apontam para a possibilidade de uma vida mais digna, com alimento para o corpo e regalo para o espírito, com a integração das diferenças, com liberdade, respeito e diálogo entre o sagrado e o profano. Como nos itans, a presença da magia, do mistério, do encantamento, das divindades, a certeza de que a morte não é o fim: aqueles que deram a vida em prol da sobrevivência de sua comunidade e de seu povo se eternizam no seio dos ancestrais. Por isso mesmo, o ABC de Castor Abduim, de autoria do poeta Jesus da Mata, natural de Feira de Santana, mencionava

[...] raios e trovões na hora última do negro, ferrador de burros, artífice de jóias de latão, filho de Xangô, com um lado de Oxossi, e outro de Oxalá, Xodó de Oxum, chamego de Iemanjá. No fulgor dos raios, no ronco do trovão, raios e trovões dos bacamartes, subiram aos céus negro Tição e seu cão Alma Penada que ninguém sabia de onde viera: uma dádiva de Exu, não havia outra explicação.

Subiram aos céus numa labareda de fogo e lá podem ser vistos até hoje por negras, mulatas, caboclas, brancas e fidalgas, no rastro da lua, no

campo das estrelas, sobrevoando as canaviais de Santo Amaro e o rio das Cobras, na Capitania de São Jorge dos Ilhéus. (AMADO, p. 418)

O personagem Castor Abduim representa bem a vitória da vida sobre a morte, quando esta se afigura com a face sombria da aniquilação. Ele não chega a passar pela experiência de morrer, ascende diretamente deste mundo para um mundo mítico, invisível aos incautos e aos que não acreditam na força do encantamento.

A última imagem do romance, ainda trará essa dualidade entre vida e morte: “a lua cheia cravada sobre a terra violada, sobre o rio assassinado, sobre a morte desatada” (AMADO, p. 420) ilumina a noite. Jacinta e Natário lembram a vida da terra e dos homens daquele lugar. A luz da lua ajuda a compor o quadro da noite tocaiana, na qual o último gesto dos insurgentes, ainda é de resistência, indicando que aquela terra esconderia, em segredo, sua própria possibilidade de ressurreição. “Natário firmou a pontaria, visando a testa de Venturinha. Em mais de vinte anos, não errara um tiro. Com sua licença, Coronel” (AMADO, p. 421)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o objetivo de analisar a representação mítico/religiosa africana nos romances *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, e *Tocaia Grande: a face obscura* (1984), de Jorge Amado, esta dissertação evidenciou como os mitos oriundos da tradição oracular de origem nagô, os itans, podem ser vislumbrados na produção romanesca contemporânea, apontando para os difíceis caminhos da resistência cultural percorridos pelo povo negro desde a escravidão, no que se destacou a religiosidade como espaço por excelência desta resistência, complementada obviamente pelo caminho da organização popular em direção a rebeliões e levantes.

A pesquisa procurou demonstrar como o exercício da religiosidade africana através dos seus rituais, da linguagem performática, dos festejos populares, de nítida conotação religiosa, da língua ritual, da atividade oracular, foi instrumento de crucial importância para que o povo africano conseguisse, mesmo sob o jugo da escravidão e, muitas vezes, de forma precária, preservar seus valores, instituições e maneiras peculiares de ver e compreender o mundo. Destacamos como herança cultural africana, perpetuada pelas performances rituais das religiões afro-brasileiras, as narrativas míticas da tradição nagô (itans), oriundas das práticas oraculares desse povo (Jogo de Búzios e do Opelé Ifá), bem como o papel incansável das sacerdotisas e dos sacerdotes africanos e afro-descendentes no processo de resistência, uma vez que foram os primeiros a ter a preocupação de transpor para a escrita este legado - fontes nas quais beberam inúmeros cientistas sociais, sociólogos, antropólogos e historiadores, dentre os quais destacamos Reginaldo Prandi, Pierre Verger, Roger Bastide, Julio Braga, Ruy do Carmo Póvoas. Além disso, podemos citar os escritores que fizeram da arte literária um espaço para reafirmar o quanto a cultura brasileira é tributária da africana.

As incursões pelos romances estudados revelam como essas obras se voltam para o questionamento da cultura oficial e hegemônica, explicitando uma concepção de identidade marcada pela pluralidade e pelas relações interculturais. Dessa forma, configuram-se como uma escrita das margens. Elas dão visibilidade a diferentes formas de produção do conhecimento, enfatizando o saber e as práticas sociais populares, cultural e socialmente marginalizadas, notadamente as de expressão africana.

Explicitamos, neste trabalho, como a narrativa de *Viva o povo brasileiro* dialoga com os gêneros textuais da tradição oral africana. João Ubaldo Ribeiro recria a conjuntura da oralidade, evidenciando as práticas performáticas de contadores e contadoras de histórias. A

memória e a oralidade sobressaem como instâncias de conhecimento e afirmação das identidades negras. São também fundamentais nos rituais configurados no romance, ambiente no qual a busca de nossas raízes e identidades se projeta no culto aos antepassados. A representação da ancestralidade promove a desconstrução do estereótipo da pureza etno-cultural, pois o culto abre-se ao hibridismo e é dirigido aos antepassados e às tradições que vivificam as diversas matrizes da formação identitária brasileira: africanos, índios e europeus. O discurso mítico/religioso na obra aponta para a construção de uma identidade brasileira voltada para a pluralidade e para a interculturalidade, constituindo-se como uma prática de resistência, na medida em que produz versões da história que desmentem, deslocam ou desqualificam as versões manipuladas pelo discurso oficial.

Com *Tocaia grande: a face obscura* constatamos que as relações dialógicas, entre os mitos e a narrativa romanesca, ficam evidentes na configuração do espaço, bem como na construção das personagens. Os itans se confundem com a narrativa amadiana e os viventes que habitam o espaço da narração transfiguram-se nas próprias divindades africanas. Incorporados ao cotidiano desses personagens, os mitos atualizam um conhecimento revelador das visões de mundo próprias do viver africano, tais como as relações entre o homem, o universo, a natureza e os entes sobrenaturais. Os mitos emergem como espaço discursivo da resistência cultural, uma vez que perpetuam a memória coletiva das classes marginalizadas, que se insurgem até mesmo contra a própria morte, vista no seu sentido simbólico, aludindo não apenas à morte física, mas também à morte das formações culturais produzidas nas encruzilhadas.

A pesquisa evidenciou, ainda, que as duas obras têm em comum, notadamente, o fato de abordarem a questão da origem e da formação étnico-cultural de um povo, tendo como base um projeto identitário que desvela o caráter híbrido do brasileiro, marcado pela mescla de elementos culturais diversos que se interpenetram e se influenciam mutuamente, dando origem a algo novo. Os romances se projetam como narrativas abertas ao questionamento dos discursos homogeneizadores da identidade nacional, além de acionarem o discurso mítico/religioso como forma de insurgência e ataque a tais discursos.

No nosso percurso de leitura buscamos, com a explicitação dos itans, das práticas oraculares e do conceito de encruzilhada, lançar um novo olhar crítico sobre os romances estudados. Esta possibilidade de interpretação pode se somar a outras já estabelecidas acerca das duas obras. Destacamos, contudo, a necessidade de novos estudos que aprofundem o conhecimento de como a tradição oracular de origem africana se preservou e o que ela ofereceu à nossa cultura.

Esperamos que a nossa pesquisa motive o interesse de outros estudiosos a se debruçarem sobre obras de autores brasileiros que recorrem aos mitos para representar, em suas obras, a cosmovisão africana. Nessa vertente, encontramos, a título de exemplificação, as obras de Júlio Braga, Deoscóredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi), Ruy do Carmo Póvoas, Adonias Filho, Zora Seljan, Abdias dos Nascimento, Marcelino Freire, Reginaldo Prandi, Ildázio Tavares, Cuti (Luis Silva), Antônio Olinto, além de outros. Reescrever e reencenar nossos mitos fazem do passado uma força histórico-cultural que re-direciona o presente e mantém as necessárias potencialidades de um futuro aberto à diversidade, à pluralidade, às encruzilhadas...

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. “Patriotas, festeiros e devotos... As comemorações da Independência na Bahia”. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.) *Carnavais e outras F(r)estas: ensaios de história Social da Cultura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.

AMADO, Jorge. *Tocaia Grande: a face Obscura*. 8. ed., Rio de Janeiro: Record, 1986.

AUGEL, Moema Parente. Três faces da nação (Prefácio). In: SILA, ABDULAI. *A última tragédia*. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

BÂ, Amadou Hampâté. *Vie et enseignement de Tierno Bokar, le sage de Bandiagara*. Paris: Editions du Seuil, 1980.

BÂ, Amadou Hampâté; CARDAIRE, M. *Tierno Bokar, le sage de Bandiagara*. Paris: Présence Africaine, 1957.

BERND, Zilá. “O universo criouliizado de Jorge Amado”. In: OLIVIERI-GODET, Rita; PENJON, Jacqueline. (orgs.) *Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra*. Salvador: FCJA, 2004.

BERKENBROCK, Volney J. *A experiência dos Orixás: um estudo sobre a experiência religiosa do candomblé*. 2 ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança dos velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOTAS, Paulo Cezar Loureiro. *Carne do Sagrado, Edun Ara: devaneios sobre a espiritualidade dos orixás*. Rio de Janeiro, 1996.

BRAGA, Júlio Santana. *O jogo de búzios: um estudo da adivinhação no candomblé*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRAGA, Júlio Santana. *Contos afro-brasileiros*. 2 ed., Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Lisboa: Portugal: Edições 70, 2000.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FREIRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 49 ed., São Paulo: Global, 2004.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Tradução de M. L. Appy. Petrópolis: Vozes, 1985, v.7 (Obras Completas de C. G. Jung).

LODY, Raul. *Candomblé: religião e resistência cultural*. São Paulo: Ática, 1987.

LUZ, Marco Aurélio. *Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira*. Salvador: Edufba, 1995.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: O reinado do rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

NORA, Pierre. *Between memory and history: Les lieux de mémoire* in FABRE, Genevieve and O'MEALLY, Robert. *History and memory in African – American culture*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1994.

OLIVEIRA, Eduardo David. *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Curitiba: Editora Grafica Popular, 2006.

OLIVEIRA, Eduardo David. *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

OLIVIERI-GODET, Rita. “Jorge Amado e a escrita da margem na figuração identitária”. In: OLIVIERI-GODET, Rita; PENJON, Jacqueline. (orgs.) *Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra*. Salvador: FCJA, 2004.

OLIVIERI-GODET, Rita. *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*. Tradução de Rita Olivieri-Godet e Regina Salgado Campos. São Paulo: HUCITEC; Feira de Santana, Ba: UEFS Ed.; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

PEREIRA, Elvya Ribeiro. “Os lugares da utopia: uma leitura de Tocaia Grande”. In: OLIVIERI-GODET, Rita; PENJON, Jacqueline. (orgs.) *Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra*. Salvador: FCJA, 2004.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.

PÓVOAS, Ruy do Carmo. *A fala do santo*: Ilhéus: Editus, 2002.

PÓVOAS, Ruy do Carmo. *Itan dos mais-velhos* .2 ed. Ilhéus: Editus, 2004

PÓVOAS, Ruy do Carmo. *Da porteira para fora: mundo de preto em terra de branco*. Ilhéus: Editus, 2007.

PRANDI, Reginaldo. *Encantaria brasileira: o livro dos mestres caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

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

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *As inscricuras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética aficana*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – UFPE, Recife, 2007.

REIS, João José. “Tambores e Temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX”. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.) *Carnavais e outras F(r)estas: ensaios de história Social da Cultura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.

REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular na Bahia do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROCHA, Agenor Miranda. *Caminhos de Odu*. Rio de Janeiro: Pallas, 1999.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagôs e a morte: Pàdé, Àsèsè e o culto Égum na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1986.

SILVEIRA, Marialda Jovita. *A educação pelo silêncio: o feitiço da linguagem no candomblé*. Ilhéus: Editus, 2004.

SELJAN, Zora. *As três mulheres de Xangô e outras peças afro-brasileiras*. 2 ed., São Paulo: Ibrasa, 1978.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubas na África e no novo mundo*. 4 ed., São Paulo: Currupio, 1993.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas africanas dos orixás*. 4 ed., Salvador: Currupio, 1997.

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