

Ancestralidade na poesia de Lívia Natália: uma análise do poema *Orisa Didê*

Ancestry in the Poetry of Lívia Natália: Poem Analysis of Orisa Didê

Jurema Oliveira *
Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes

Rhuan Cruz Barros *
Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes

361

RESUMO: A produção literária de escritoras negras brasileiras carrega a urgência de ocupar um espaço que por décadas foi negado a elas. A condição subalterna, conforme salienta Spivak (2010), pode ser vivida por essas mulheres de três maneiras: por ser mulher; ser negra e ser pobre. Dessa forma, a partir das contribuições da pensadora indiana e, ainda, com o objetivo de disseminar a literatura de matriz africana, propomos neste trabalho a análise de um dos textos poéticos da escritora Lívia Natália, em seu *Correntezas e outros estudos marinhos* (2015). A poeta, através do discurso literário, reforça a importância de se falar sobre religiosidade, afetividade e ancestralidade. Procuramos, através de teóricos e pesquisadores que se debruçam sobre o estudo da ancestralidade, pensar em como a poesia da escritora dialoga com o espaço ancestral e, enfim, em como esse espaço torna-se imprescindível para construção de sentido da sua poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura de matriz africana. Afrodiáspora. Poesia feminina. Ancestralidade. Memória.

ABSTRACT: The literary production of Brazilian black writers carries the urgency of occupying a space that has been denied to them for decades. The subordinate condition as pointed out by Spivak (2010) can be experienced by these women in three ways: by being a woman; being

* Doutora em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisadora da Fundação de Amparo à Pesquisa e a Inovação do Espírito Santo - Fapes.

* Graduando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

black and being poor. Thus, based on the contributions of the Indian thinker and also with the objective of disseminating African matrix literature, it will be proposed in this paper the analysis of one of the poetic texts of the writer Livia Natália in *Currents and other marine studies* (2015). The poet though literary discourse reinforces the importance of speaking of religiosity, affectivity and ancestry. Through theorists and researchers who study the field of ancestry, this article seeks to think about how the writer's poetry dialogues with the ancestral space and, finally, how this space becomes indispensable for the construction of meaning of her poetry.

KEYWORDS: African matrix literature. Afro-diaspora. Woman poetry. Ancestry. Memory.

Pensar um texto poético é uma das formas que se tem de refletir sobre espaço, humanidade, memória, afetividade, etc. A voz de um poema é capaz de transformar o íntimo, (re)criar sentidos e acariciar uma ferida. Ser atingido pela poeticidade da escritora Livia Natália¹ é o mesmo que sentir a força e a urgência de uma voz precisa e contundente. Dessa maneira, torna-se imprescindível dar ouvidos tanto a voz da sua poesia quanto às vozes de mulheres negras, que através da arte, clamam por um espaço negado a elas: “A mulher negra tem muitas formas de estar no mundo (todos têm).” (EVARISTO, 2016, p. 13). Refletir a partir das obras de escritoras – sobretudo escritoras negras – é sem dúvida possuir um posicionamento contrário ao estipulado pela maioria das massas letradas. A escritora indiana Spivak, em *Pode o subalterno falar?* (2010), reforça: “[...] ignorar o subalterno hoje é – quer queira, quer não – continuar o projeto imperialista.” (SPIVAK, 2010, p. 97). Diante disso, daremos continuidade ao trabalho proposto.

Com o objetivo de voltar-se para a análise literária recorreremos às instruções do teórico Antonio Candido em *O estudo analítico do poema* (2006), que salienta como o intérprete deve proceder ao entrar em contato com o texto poético. O teórico adverte que é necessário ater-se à forma do texto, ou seja, suas

¹ Livia Maria Natália de Souza Santos, nasceu em Salvador - BA em 1979. É Mestre (2005) e Doutora (2008) em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Publicou seu primeiro livro intitulado *Água negra*, ganhador do Concurso Literário do Banco Capital em 2011. Atualmente é Professora Adjunta do setor de Teoria da Literatura da UFBA.

conexões e estruturas lexicais, pois assim será possível perscrutar os sentidos do poema e também quanto a profundidade ou subjetividade poética da obra. Candido afirma que é por meio da tradução do texto literário – tradução no sentido figurado – que se tem a comunicação e expressão do poema:

Num texto literário há essencialmente um aspecto que é *tradução* de sentido e outro que é *tradução* do seu conteúdo humano, da mensagem por meio da qual um escritor se exprime, exprimindo uma visão do mundo e do homem. [...] O que o artista tem a comunicar, ele o faz à medida que se exprime. (CANDIDO, 2006, p. 27, grifo do autor).

Com a intenção de pensar a partir do que a poeta Lívia Natália exprime em “Orisa didê” foi necessário recorrer a estudos voltados para o campo da ancestralidade para intentar a análise em questão. Compreende-se que o texto poético é fruto de uma vivência com comunidades que possuem em sua cultura práticas africanas, e que reforçar através do texto as marcas ancestrais africanas é retomar a voz de negros e negras que no Brasil foram escravizados e mortos: “[...] se não a ancestralidade, está recorrentemente marcada a presença dos que a precederam no repúdio à opressão, à injustiça, na defesa da moralidade e das genuínas raízes de seu povo [...]” (AUGEL, 2015, p.132). Para maior compreensão do que se espera deste trabalho, segue o poema a ser analisado:

Orisa didê

Arranca as percatas de seu cavalo
e nele galopa com os pés no chão.
Solta um grito que se espeta no alto
e,
repetido,
saúda a terra com a majestade de sua presença.

Dança sem a calma das horas,
pois seus braços se erguem para fora do tempo.

Caminha com sua carne de mito
e, quando vai, não parte.
Apenas se banha em seu próprio mistério. (SOUZA, 2015)

Percebe-se no poema que a construção da estrutura lírica é dada nos moldes contemporâneos. A poeta compõe os versos em três estrofes, os quais respectivamente são: um sexteto, um dístico e um terceto. No poema não há presença de rimas; logo, espera-se que o leitor, por meio dos sinais de pontuação, trace os ritmos dos versos. Em uma tentativa de análise deste poema, tornou-se necessário se ater não somente à estrutura sintática da narrativa, mas também à forma como o texto permeia a construção ideológica cultural de determinadas comunidades religiosas, visto que “[...] são os símbolos do candomblé, a imagística e os muitos termos litúrgicos em iorubá que marcam a identificação e o ser e estar no mundo de Lívia Natália.” (AUGEL, 2015, p. 108). Possuir o conhecimento prévio de determinados léxicos enriquece a multiplicidade de sentidos que podem ser atribuídos ao poema.

A partir do título do poema “Orisa Didê”, percebe-se a temática que permeará o texto; assim, se faz necessário entender o que o título quer dizer. Ao utilizar da língua iorubá, a poeta marca traços de uma cultura afrodescendente – o que abrange as vivências dos pertencentes das religiões de matriz africana. Entende-se por “Orisa”, em português “Orixá”, como divindades do panteão africano cultuados como deuses. Essas divindades possuem influência direta nas cabeças (orí) de seus “filhos”; o termo “Didê”, traduzido, significa “levantar”, com a junção desses vocábulos, partindo de uma perspectiva abasileirada da língua iorubá, entende-se por “Orisa Didê” o mesmo que “Orixá que levanta”.

Nas três estrofes é perceptível o jogo de palavras utilizado pela poeta como forma de representar o culto ao orixá; este culto possuidor de fases que culmina no contato dos praticantes com o sagrado. Nota-se isto já no primeiro e segundo versos, os quais introduzem o interlocutor a uma experiência sensorial, destacada em: “Arranca as percatas de seu cavalo / e nele galopa com os pés no chão.” A autora introduz esse contato do orixá com o humano comparando-o com os galopes do cavalo. O léxico “cavalo”, dentro da perspectiva religiosa, alude ao homem ou mulher que, em alguma circunstância, entra em contato com o divino por meio do transe. Entendendo que o cavalo se trata de um

determinado “ser receptor”, torna-se evidente o contato já mencionado entre o “ser receptor” e o orixá. É pelo processo de arrancar as “percatas” – sandálias – deste “ser receptor” que o transe de fato acontece, permitindo que o outro Ser nele cavalgue; ou seja, que após descalço consigam envolver-se mutuamente.

É interessante pontuar que as religiões de matriz africana em seus rituais comumente não utilizam de sandálias, pois a proximidade com as forças ali presentes evoca o contato com a natureza. O hábito de manter os pés descalços no momento do transe, conforme empregado pela poeta, dá outro significado à ritualística. É com os pés nos chãos que se pode saudar a terra; é no contato direto com o solo que se reforça as raízes, já que tudo vem a partir do solo. Manter os pés descalços é um símbolo de respeito com a natureza e com a árvore ancestral do indivíduo.

Os versos que seguem: “Solta um grito que se espeta no alto / e, / repetido, / saúda a terra com a majestade de sua presença.”, evidenciam o ápice do sagrado, uma vez que o “grito que se espeta no alto” assemelha-se ao que no candomblé é chamado por “ilá”. Esse grito – ou ilá –, dado pelo orixá, é a forma de representar a presença desse Ser no templo, pois assim se confirma a “materialização” do divino. O sexto verso: “saúda a terra com a majestade de sua presença”, evidencia a magnitude desse orixá por chamá-lo de majestade. Além disso, nota-se que sua presença também saúda a terra, o que pode nos levar a duas possíveis interpretações: no sentido figurado, a terra, representando o templo em que este se faz presente; ou a ligação desse orixá com o elemento terra, visto que os orixás são divididos nos quatro elementos constituintes: fogo, ar, água e terra.

Outro aspecto que chama atenção é evocado pelos versos quatro e cinco, em: “e, / repetido,” o que convergindo com o verso seis, “saúda a terra com a majestade de sua presença”, denota que a saudação do orixá não depende exclusivamente de seu contato com o “cavalo”, pois este saúda de forma

repetida. Dessa forma, pode-se observar o caráter ancestral do Ser divino, uma vez que sua existência é dada antes do transe e que sua presença independe do contato com o humano. A construção desses versos demonstra a precisão da poeta, pois: “A urdidura literária se elabora dentro de uma cosmovisão específica e subjacente a toda experiência social em que o religioso e o sobrenatural desempenham um papel essencial.” (AUGEL, 2015, p. 125). É por ela lidar com o conhecimento ancestral, que através do texto poético corrobora com o saber mítico-religioso; saber este que para os afro-religiosos não se enquadra apenas em um mero rito, mas como sabedoria cultural coletiva.

Pensando na construção das estrofes como ciclos, há na primeira estrofe o ciclo “transe”, o que definirá o contato com o orixá. Já na segunda estrofe, “Dança sem a calma das horas, / pois seus braços se erguem para fora do tempo.”, um novo ciclo é iniciado, o que pode ser definido como o “xirê” – em português: “roda” ou “dança” –, no qual é descrito pelo poema como a forma através da qual esse orixá dança e o jeito pelo qual ele participa do ritual religioso. Este novo ciclo é importante para construção de sentido no que diz respeito ao culto ao orixá. É através do “xirê” que os ancestrais e os orixás são evocados. Ali, cantam, dançam, oferecem, rezam, etc. As práticas estabelecidas no “xirê” possuem grande significado, pois todo o ritual realizado é feito de forma cuidadosa e concentra-se com um único objetivo: louvar o orixá.

Em: “[...] seus braços se erguem para fora do tempo.”, observa-se o caráter mítico desse Ser por associá-lo com o tempo-espaco, uma vez que o tempo é objeto de pesquisa em áreas como filosofia, física, literatura e psicologia. Diante desta perspectiva, pode-se entender que a forma pelo qual o orixá dança – “sem a calma das horas” –, também se refere a uma visão mítica desse Ser. As horas, ou seja, o tempo, é tangível ao ser humano pela cronologia. Pensar sobre o tempo na perspectiva humana está longe de ser encarado como leviano. Em contrapartida, este Ser sobrepuja o conceito de tempo, pois como já abordado no oitavo verso, a poeta adverte que os braços do Ser são erguidos

“para fora do tempo”, assim sendo, é necessário compreender que este Ser ao se manifestar é possuidor de mistérios e conhecimentos que não são passíveis pelo humano de decifrar, cabendo lhe atribuir o caráter mítico-metafísico.

Na terceira estrofe, vê-se: “Caminha com sua carne de mito / e, quando vai, não parte. / Apenas se banha em seu próprio mistério”. Ainda pensando nas estrofes como ciclos, é nesta última que os ciclos se encerram em razão do eu-poético evocar essa despedida. Assim como no “xirê”, o orixá ao se despedir caminha entre os presentes como que saudando os que ali estão – o que marca sua presença mesmo ante a despedida. O verso dez do poema garante outra posição por parte do orixá pós despedida, tem-se: “e, quando vai, não parte.”. O aspecto filosófico do verso, aqui, evidencia como o orixá ainda se faz presente mesmo sem a “materialização” deste.

No que concerne ao aspecto religioso sobre qual orixá está sendo retratado no poema, abrem-se algumas suposições. Embora o poema explicita sobre o transe e a dança do Ser, não aborda de forma direta o nome da Força que se apresenta. Desse modo, buscaremos entender como a utilização de determinados léxicos e como a construção de sentido entre as estrofes podem informar sobre qual orixá a poeta versa.

Como já abordado, a relação do orixá com os elementos da natureza é sem dúvida fator primordial na tentativa de dar nome ao Ser. Pensando a partir da primeira estrofe do poema, nota-se a forma com que o orixá se porta logo após sua manifestação: é por saudar a terra que se intui a ligação do Ser com este elemento. Atendo-se a esta perspectiva de análise são abertas algumas prerrogativas que serão abordadas em seguida.

O primeiro indício se dá no verso seis por o eu-lírico comparar a presença do orixá de forma majestosa. O termo “majestade” remete a monarquia e o orixá mais próximo dessa realidade é Xangô. Este, ligado a terra, não obstante o fogo, é conhecido como detentor da justiça. Também foi possuidor do reino de Oyó

no qual governava no posto de Rei. É um orixá conhecido pelas conquistas, mesa farta e marido de várias mulheres.

Outro orixá que pode ser retratado pelo poema é Iroco, uma vez que este orixá também é chamado de Tempo. Como já explorado, tem-se na segunda estrofe o que analisamos como a presença mítico-metafísica do Ser: “Dança sem a calma das horas, / pois seus braços se erguem para fora do tempo.” (grifo nosso). Iroco é representado dentro do candomblé por uma árvore, em específico, a gameleira. Cultuado fora do terreiro, a céu aberto, é um orixá misterioso, porém necessário no cultivo da ancestralidade.

Ademais, buscar por meio do texto evidências que comprovem a possibilidade representativa de determinado orixá depende exclusivamente do processo de leitura e releitura do poema. Nesse sentido, nota-se a presença de outro orixá como parte constituinte dos versos, o *Obaluaiyê*. Na tradução para o português, *Obaluaiyê* significa: “Rei Senhor da Terra”. Este orixá está estritamente ligado ao elemento terra. Sua presença nos terreiros se dá de forma misteriosa, uma vez que é o único orixá cujo rosto não pode ser visto. Todo coberto por palhas, *Obaluaiyê*, é visto com certo temor.

No poema há várias evidências que ratificam a possibilidade de *Obaluaiyê* ser mencionado implicitamente pela poeta. Percebe-se em: “saúda a terra com a majestade de sua presença” a manifestação sublime do Ser, já que o substantivo majestade evoca essa soberania. Ademais, vale ressaltar, que a presença de *Obaluaiyê* garante tal caráter imponente, pois, como supracitado, seu nome atribui-lhe o título de Rei Senhor da Terra. Outra característica que apresenta é por meio de sua ligação com o mundo dos mortos; Nesse sentido, a “majestade de sua presença” pode se tratar da necessidade deste orixá se manifestar no templo religioso, pois ali se fazem presentes tantos seres ancestrais quanto outros seres desencarnados sem caráter ancestral. Este orixá é oralmente conhecido como Rei do reino dos mortos.

Os versos: “Dança sem a calma das horas, / pois seus braços se erguem para fora do tempo.”, relacionam-se com a forma deste orixá se apresentar, dado que, por ter seu corpo coberto de palhas apenas seus braços ao serem erguidos serão vistos pelos presentes. Além disso, o Orixá *Obaluaiyê* representa a ligação entre o plano físico e o astral em conexão com as formas de “vida” pós-morte, retratando sua posição dicotômica entre o presente e o futuro; a saúde e a doença; a vida e a morte.

Nos últimos versos, observa-se outras evidências: “Caminha com sua **carne de mito / e, quando vai, não parte. / Apenas se banha em seu próprio mistério.**” (grifo nosso). Ao ser utilizado o termo “carne de mito” que a ideia da presença de *Obaluaiyê* torna-se mais forte, visto que em consonância com a mitologia de algumas comunidades africanas *Obaluaiyê* sempre é visto com seu corpo coberto por palha. Esta apresentação física é uma forma de não mostrar sua real aparência ao outro, o que concede a este orixá um mito sobre o que se esconde por debaixo de sua vestimenta. Já em “e, quando vai, não parte.” abrange a característica deste orixá ao ser representado tanto por sua ligação com a terra, quanto por sua ligação com o submundo. O fato de *Obaluaiyê* não evidenciar toda sua natureza torna sua presença e seu íntimo um verdadeiro mistério, sendo que tal mistério não será desvendado pelo “ser receptor”, pois apesar do orixá lhe deixar marcas de sua presença é apenas ele, o orixá, que se banha em seu próprio mistério.

Diante do exposto, em relação com o título do poema: “Orisa Didê” ou “Orixá que levanta” pode-se afirmar que o verbo levantar revela a posição do “ser receptor” como meio necessário para comunicação do divino. Não se trata da postura do orixá ao levantar-se, mas trata-se da relação entre o Ser com quem se dispõe como receptor, e, assim, com a forma que a manifestação eleva o corpo carnal transcendendo a matéria humana, pois já não se trata apenas de um corpo, mas do contato entre um corpo e o sagrado. Essa relação entre o divino e o humano dado no poema pela união das matérias física e astral, “configura-se como uma proposta de descolonização de mentes e corpos”

(AUGEL, 2015, p. 126), no qual o sagrado desempenha uma íntima ligação entre o real vivido e o real espiritual, em que ambos implicam na (re)construção do sujeito em diáspora. Dessa forma, além de pensar sobre as diversas possibilidades da identificação de um determinado orixá, torna-se necessário analisar como esse Ser, evocado no poema, faz-se importante quanto a compreensão do orixá como parte fundamental para a sustentação e manutenção da prática sagrada e da ancestralidade afrodiáspórica.

Livia Natália utiliza o espaço poético como meio de reforçar a memória ancestral do povo africano escravizado no Brasil, como salienta a pesquisadora Moema Augel, ao abordar sobre o fazer poético de Natália:

“A expressão do seu próprio sentir e pensar, a busca dos meandros desse sentir e desse pensar resultando em expressividades poéticas ímpares, num estilo genuinamente pessoal do qual emerge uma estética literária que põe em evidência o compromisso visceral com a cultura afro-brasileira e com a fé e a espiritualidade negro-brasileira [...]” (AUGEL, p. 131-132).

370

Entretanto, analisaremos como essa memória ancestral é resgatada pelo poema em decorrência desse compromisso da poeta com a cultura negro-brasileira. Para tal, percebe-se a evocação dessa memória no primeiro verso da terceira estrofe: “Caminha com sua carne de mito”. A presença do ancestral divino é dada não somente para a prática religiosa. Ao dizer que esse Ser tem a carne de mito, diz-se que além da força mítica do Ser-presente há também o saber oral do mito como permanência de uma memória de antepassados em consonância com a atualidade: “O discurso da memória reforça a ideia de que a ancestralidade alimenta e sustenta o tempo presente e o tempo futuro” (OLIVEIRA, 2017, p.95). Pensar através dessa memória é o mesmo que: reviver práticas culturais; agradecer forças ancestrais; louvar o presente e cultivar o futuro. Tal percepção sobre o presente e o tempo futuro se constrói mediante apreensão semântica no seguinte verso: “e, quando vai, não parte.”, a presença do ancestral permeia entre o passado, presente e o futuro. O fato dele ir e não

partir, adverte como a ancestralidade vincula-se estritamente ao cotidiano dos que comungam com a religiosidade de matriz africana.

O professor e pesquisador Kwame Anthony Appiah, no livro *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura* (1997), relata como que determinada cultura africana experiencia a presença do ancestral:

[...] na cultura Achanti, as relações com os ancestrais vivos em que um pedido é feito em particular também são cerimoniais. Todos os contatos importantes entre os indivíduos, nas culturas tradicionais, são cerimoniais. [...] quando o sacerdote que trazia na cabeça o santuário “contendo” o espírito entrou no transe em que falaria em nome deste, os sacerdotes e anciãos reunidos disseram “*Nana, ma akye*” – “Senhor, bom dia” –, como teriam feito se um chefe (ou um ancião) houvesse chegado. O formalismo da resposta, de algum modo, é menos impressionante para mim do que sua naturalidade [...] (APPIAH, 1997, p. 163, grifo do autor).

Percebe-se que a relação dos Achantis com a ancestralidade é feita não somente por meio do contato com o ancestral desencarnado, mas também com os vivos. É interessante notar a familiaridade com que a comunidade Achanti tem ao lidar com as forças dos ancestrais. A naturalidade ao reagir demonstra que a existência do ancestral é vivida persistentemente pela coletividade, e que essas relações, por mais naturais que sejam, não deixam de ser cerimoniais. Pensando a partir do poema: o Ser ancestral está para a comunidade desde que a comunidade também esteja para o Ser. A participação desse Ser no cotidiano dos indivíduos é dada a todo instante pois este nunca parte.

O processo dado no poema sobre a reconstrução da memória faz com que a voz poética conduza a evocação de imagens que traduzem determinada cultura. Analisar esse processo é indispensável para que se pense em religiosidade e ancestralidade, que embora aparentemente estejam imbricados, possuem certa diferença. A religiosidade, seria o ritual exposto no “xirê”. É a forma de representar a fé do humano em contato com o divino. A transição da inércia do homem para a ação ritualística. A ancestralidade, de forma diferente, é estabelecida independentemente do ritual religioso. O caráter ancestral é

cíclico, quem hoje “saúda a terra”, no tempo certo também poderá ser louvado como ancestral. Assim, o saber mítico-religioso que a poeta oferta, advém de uma prática cultural reforçada pela oralidade. O conhecimento e a experiência das forças sagradas são transmitidos somente a partir da coletividade. Percebe-se isso em:

O poeta reconstitui fatos, fazendo uso da dupla utilização de lembrar, torna possível o deslocamento entre lembrar o vivido e lembrar vozes ou imagens alheias, distantes no tempo. Sendo assim, num processo não habitual, isto é, subjetivo [...] lembra em termos de experiências fatos não experimentados pelo sujeito, mas pelos sujeitos coletivamente. (OLIVEIRA, 2011, pp. 19-20).

Em “Orisa didê”, as lembranças do que se é vivido é feito tanto de forma direta/objetiva quanto subjetiva. É a partir da experiência com a manifestação do sagrado que se revela a necessidade de lembrar, para que no processo de contar, ou seja, pela oralidade, possa ser rememorado: tanto as práticas culturais-religiosas (a história ancestral e o contato por meio do transe); quanto o desejo de cumprimento com as obrigações do saber mítico (a manutenção cíclica da ancestralidade). Esse saber cultural, marcado pelo culto do ancestre, também se configura como (re)afirmação da individualidade do sujeito receptor que em diáspora se reconecta com suas raízes, como coloca o professor Henrique Cunha Junior:

Os ancestrais mais antigos são considerados como sagrados, cultuados e respeitados como iniciadores de uma determinada cultura e povo. Na ancestralidade reside a definição de uma família, de grupos locais, de etnias e de povos africanos. [...] os ancestrais são importantes tanto para a construção da identidade como da territorialidade dos diversos povos africanos e de africanos na diáspora (CUNHA JUNIOR, 2010, p. 86).

Ainda pensando sobre as lembranças que são evocadas, conforme salientado por Oliveira, além do que se é vivido há também a reconstituição das lembranças subjetivas, o que no poema em questão dá-se através da presença do ancestral em decorrência da prática cerimoniosa, uma vez que “da ancestralidade implica também uma visão sobre a morte, como continuidade da vida inteligente no mundo invisível e o ressurgimento desta noutra vida corpórea no mundo visível.” (CUNHA JUNIOR, 2010, p. 86). Assim sendo, é pela

prática religiosa, logo, no contato estabelecido com os orixás, que se concebe as particularidades que envolvem a ligação entre o mundo visível e invisível.

Para o crítico Alfredo Bosi (1988), o texto literário precisa ser decifrado, pois o que constitui o significado de um poema parte principalmente dos signos e símbolos, ou seja, a forma do poema, e é na forma que vive o enigma:

Cabe ao intérprete decifrar essa relação de abertura e fechamento, tantas vezes misteriosa, que a palavra escrita entretém com o não-escrito. O intérprete é, por excelência, um mediador. Ele trabalha rente ao texto, mas com os olhos postos em um processo formativo relativamente distante da letra. [...] o intérprete deveria resgatar para o leitor aquele evento complexo, subjetivo e histórico, ao qual o poeta deu uma forma. [...] a interpretação tenta recompor aquele movimento para um sentido que atravessou o discurso a ser lido. (BOSI, 1988, pp. 276-277).

Como salienta Bosi, a forma do poema é um enigma para o intérprete. Para recompor o sentido do texto cabe ao leitor-intérprete (re)ler o texto pensando para além do escrito. É com o olhar de intérprete, na tentativa de resgatar a multiplicidade de sentidos que o texto possui que se tornou necessário pensar na subjetividade do lembrar, em “Orisa didê”.

Realizando a leitura do poema para além do que está explícito, é possível ver que embora as imagens realísticas provocadas pelo poema aludem de forma concreta à ritualística, é também através dessas imagens que se faz possível acessar o conhecimento do que está implícito. Ao pensar sobre o transe exposto no poema, percebe-se que o transe vai além da expectativa de quem está como espectador, pois para os praticantes do ritual há um posicionamento demarcado de como agir e se portar diante da comunicação sagrada. Comunicação esta que possui início antes do “espetáculo” e que por haver fundamentos respeita rigorosamente os costumes e hábitos seculares. Essa subjetividade pode ser percebida no último verso, em: “Apenas se banha em seu próprio mistério.” É pela necessidade do Ser em se fazer presente que os mistérios pela sua presença se tornam indispensáveis para a continuação de um novo contato. Isso faz parte de como a ancestralidade age de forma cíclica conforme já comentado. Uma

vez que embora seja possível conceber a “materialização” do Ser invisível este não se faz decifrável, pois age de forma contrária ao que se espera, já que: sobre o próprio mistério o Ser se banha. Tal atitude implica na manutenção das práticas sagradas dado que estas tornam-se recorrentes tanto como condicionadores da manutenção da religiosidade, quanto para o aprimoramento dos saberes da coletividade.

Ainda sobre o ato de pensar, se faz importante relacionar como a presença do divino é imprescindível não somente para a comunidade, mas também para a pessoa em que o espírito “ocupa”. O transe dentro das religiões de matriz africana sem dúvidas é um momento de euforia e contentamento. Aos que se colocam para o ritual é a certeza de que o orixá tanto se faz presente na vida deles, quanto que este recebeu a oferenda e/ou a festa feita pela comunidade. O ato de “receber” ou “incorporar” o orixá é um feito sagrado e recompensador. Para quem recebe o Ser sagrado é substancial o preparo do corpo por meio dos banhos, da abstinência momentânea de sexo e/ou de determinadas comidas, etc. Ter o cuidado com o corpo usando-o como meio para o transe é, acima de tudo, reconhecer que por meio desse cuidado é possível (re)conectar o corpo humano com a ancestralidade milenar. Logo, “a natureza, o meio ambiente, a localidade a comunidade ou os lugares na sua complexidade ou integralidade fazem parte do ancestral”, assim, faz-se imprescindível compreender “[...] a essência do respeito aos ancestrais como forma de respeito ao conhecimento.” (CUNHA JUNIOR, 2010, p. 82). Esse conhecimento expresso pelo poema desvela como a religiosidade de matriz africana perdura mesmo diante de intolerâncias e racismo religioso. O contato que é estabelecido através do poema para com a sociedade traduz-se como um posicionamento histórico-político:

[...] o diálogo que a literatura estabelece com a sociedade é marcado pelo confronto e pela contradição, pois ela é isto e aquilo ao mesmo tempo. Essa possibilidade de ser dual não a coloca numa esfera apartada do contexto social e muito menos elimina a sua subjetividade e os valores artísticos que lhe são inerentes. (OLIVEIRA, 2017, p. 99).

É através do saber coletivo e da força que esse saber possui, que escritoras como Livia Natália projetam em suas obras o conhecimento oral. Através das múltiplas possibilidades que o poema “Orisa didê” tenciona, percebe-se que a escritora e poeta ressalta a necessidade de se pensar sobre a ancestralidade de seu povo. Recorrer a essa busca da memória ancestral é uma forma de contribuir com os novos que virão e também garantir forças para continuar com o projeto-viver. A voz poética de Livia Natália por ter “[...] um discurso próximo à oralidade, [...] torna tangível aos leitores vivências silenciadas e só explicadas numa poética que se coloca como uma visão tecida na substância viva da existência individual e coletiva” (OLIVEIRA, 2011, p. 43). Assim sendo, o processo aqui estabelecido pelo poema analisado pode não ser o mesmo em toda a obra da escritora, mas decerto torna-se relevante uma vez que pensar a partir dos questionamentos propostos induz tanto para a manutenção de críticas voltadas para a literatura de matriz africana quanto para desvinculação do pensamento acadêmico crítico estritamente ocidental.

Referências

- APPIAH, K. A. “Velhos deuses, novos mundos”. In: _____. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, pp. 155-192.
- AUGEL, M. P. “Africanidades e brasilidades – novos desdobramentos: Saliatu da Costa e Livia Natália”. In: OLIVEIRA, J. (Org.) *Africanidades e brasilidades: culturas e territorialidades*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, pp. 105-135.
- BOSI, A. “A interpretação da obra literária”. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 6. Ed. São Paulo: Ática, 1988, pp. 274-287.
- CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2006.
- CUNHA JUNIOR, H. *Ntu*. Revista espaço acadêmico, UEM, v. 9, n. 108, p. 81-92, 2010.
- EVARISTO, C. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. Scripta, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009.
- OLIVEIRA, J. J. de. *No limite entre a memória e a história: a poesia*. Vitória: Edufes, 2011.
- OLIVEIRA, J. J. de. “A poética da ancestralidade em narrativas contemporâneas de autores de Moçambique e Angola”. In: CUNHA, Betina R. R. de. e Outros

(Orgs.) *Tantas margens: reflexões sobre literatura e arte*. Uberlândia: Edufu, 2017, pp. 91-107.

SOUZA, L. M. N. de. “Orisa didê”. In: _____. *Correntezas e outros estudos marinhos*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2015, p.41.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em: 31 de julho de 2019.
Aprovado em: 15 de outubro de 2019.