O DISCURSO POLIFÔNICO E A CARNAVALIZAÇÃO DE BAKHTIN NA NARRATIVA ORAL AFRO-BRASILEIRA

Juliana Franco Alves-Garbim
(Doutoranda, UNESP/ASSIS, CAPES)

RESUMO: As narrativas orais e populares carregam consigo a força pungente da voz de seus narradores. Discursos essencialmente dialógicos reiteram a presença de múltiplos sujeitos da enunciação no momento da contação de histórias, a exemplo das narrativas de Mãe Beata de Yemonjá, contadora de histórias e escritora. De acordo a polifonia bakhtiniana, os discursos são sempre (re) construídos, ou seja, são contados com base no discurso do outro, e, no caso do discurso oral, com base na ancestralidade ou na vivência em determinada comunidade. Tal fato preconiza a ideia de que as histórias orais são recheadas por vozes diversas e atemporais, eminentemente polifônicas e dialógicas. A oralidade primária, por sua vez, quando passa para o meio escrito, congrega múltiplas vozes acumuladas ao longo do tempo. No texto escrito, a voz narrativa encontra-se como uma mistura de vozes memorialistas e fictícias. Outro ponto de vista bakhtiniano presente, mas reelaborado, nas narrativas orais afro-brasileiras é o da carnavalização. Nos contos de Mãe Beata, o arquétipo do diabo, prefigurado por Exú, é revitalizado sob a ótica da carnavalização herdada da cultura popular europeia medieval, período em que a figura do “alegre espantalho” integrava-se à festa em oposição à ideologia eclesiástica e feudal vigentes.

PALAVRAS-CHAVE: Polifonia; Dialogismo; Narrativas; Oralidade; Carnavalização

POLIFONIA E DIALOGISMO EM CENA

Uma das premissas narrativas no âmbito da cultura popular é a de que as histórias contadas são passadas por meio da oralidade entre os membros de uma determinada comunidade narrativa e podem perdurar por várias gerações, mesmo que incorra variações na forma de contar ou no conteúdo.

A voz dos contadores de histórias difundida por meio da literatura confere à cultura oral a transcendência da vida por meio da palavra, laço que mantém a tradição e os costumes de um povo em constante resignificação. O diálogo representa vivências, ao mesmo tempo em que insere as pessoas no mundo das coisas e das ideias. Assim, nas comunidades orais, existir/ ser significa comunicar-se pela palavra.

Em uma mesma comunidade narrativa, as histórias passadas da boca ao ouvido são formadas por uma miscelânea de acontecimentos e

ensinamentos variados, propiciados pela experiência de todos os membros constituintes daquele espaço, com pensamentos e vozes diferenciadas que se articulam na constituição de suas memórias.

Partindo desse pensamento, este estudo pretende verificar a heterogeneidade de vozes e sujeitos constituintes de uma história, baseada na oralidade. Apoiados no conceito bakhtiniano de polifonia, dialogismo e carnavalização, pretendemos analisar as histórias contadas por uma representante da comunidade narrativa afro-brasileira, autora de dois livros de contos escritos, mas que se originaram de práticas orais, intitulados “Caroço de Dendê” e “As histórias que minha avó contava”. Trata-se de Mãe Beata de Yemonjá, anciã e detentora do saber ancestral. A autora é uma fiel contadora de histórias em seu terreiro de candomblé, em Nova Iguaçu, Rio de Janeiro. Aliado à contação de histórias e à militância política em prol dos direitos femininos e das minorias étnico-raciais, Beatriz Moreira Costa, nome civil da mãe de santo, agora escreve os contos que fazem parte de seu repertório oral.

A associação da tradição oral europeia, de contexto medieval, com a tradição oral africana, aportada no Brasil, possibilitou a origem de uma terceira tradição - repleta de significados emprestados do contexto ocidental, mas permeada pelos costumes e pela visão de mundo africana. A junção de temas europeus e africanos resultou na tradição oral afro-brasileira, dona de ensinamentos milenares muito valiosos.

Característica fundamental das narrativas orais, a multiplicidade de vozes e consciências diversas são fatores marcantes na formação dos diálogos usados na contação de histórias. Em boa parte dessas narrativas, a interlocução coloca em evidência a presença de vozes ancestrais, antepassadas que ajudam a compor o mote do diálogo narrado e correm em paralelo à voz do narrador.

Apoiando-se no conceito bakhtiniano de polifonia, esta prerrogativa fica evidente ao notarmos, nas narrativas orais, uma diversidade de vozes e consciências independentes e plenas, ou seja, o autor emprega, pela voz do narrador, vozes diferentes, porém plenas de valor e significado,

igualando-se a outras vozes do discurso, de maneira que se equiparam na transmissão de conhecimento.

É fator desencadeante deste pensamento a noção defendida por Mikhail Bakhtin sobre a polifonia. A teoria abordada na obra “Problemas da Poética de Dostoiévski” (2008) versa sobre a análise do romance no que diz respeito à multiplicidade de vozes e consciências independentes, plenas de valor e plenas de igualdade no discurso, chamadas por Bakhtin de vozes plenivalentes. Isso nos leva a pensar no fenômeno polifônico presente também nas histórias da tradição oral. O diálogo, como condição discursiva, concorre para o fenômeno da polifonia, uma vez que os procedimentos discursivos partem de textos essencialmente dialógicos, ou seja, resultantes de várias vozes sociais que vão culminar na polifonia narrativa, segundo ressalva Diana Barros, estudiosa do filósofo russo:

Emprega-se o termo polifonia para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem. Reserva-se o termo dialogismo para o princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso. (BARROS, 1999, p. 6).

Assim como no romance estudado por Bakhtin, nas narrativas orais, as personagens são estruturadas muito mais como sujeitos e menos como objetos do discurso. No caso dos contadores orais que escrevem seus contos, a personagem desponta como uma voz que se estrutura em pé de igualdade com a voz autoral. Conforme o pensamento bakhtiniano, “a voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor” (BAKHTIN, 2008, p. 3). Não está subordinada, não é objeto, e sim manifesta-se como se “soasse ao lado da voz” do autor. As diferentes nuances do pensamento humano implicam em grandes diálogos polifônicos.

De acordo com Pires e Tamanini-Adames (2010), as consciências do autor e das personagens não estão acabadas, são infinitas e inconclusas. As vozes pululam de maneira igualitária no texto, seja na voz do narrador, seja na fala das personagens, o que justifica a linha de pensamento polifônica de Bakhtin sobre o romance de Dostoiévski.

A voz do narrador não coloca as outras sob seu comando, mas requisita a voz do leitor para o diálogo e para entrar no entrevero dos vários planos ideológicos que são chamados para o romance, que é comparado a uma arena, com todos os pontos de vista em disputa e em igualdade de condição. (PIRES; TAMANINI-ADAMES, 2010, p. 69).

Em paralelo, nas comunidades orais, a palavra é o instrumento que carrega o sopro da vida. O verbo é pleno de sentido e confere ao diálogo a força que agrega, que ensina e fortalece o sujeito. Por meio do discurso, o indivíduo se representa e é mantida acesa a chama da tradição, dos costumes e crenças, de modo que, sem o diálogo, uma comunidade oral perderia seu sentido. Amálgama de referências culturais e históricas, a voz polifônica remete o ouvinte ou o leitor ao universo vivido pelo autor em momentos diferenciados. A narração no universo de vozes equipolentes, ou seja, que participam do diálogo com outras vozes em pé de igualdade, constrói sujeitos plenos de direitos e não como mero objeto discursivo. As personagens se representam na narração e expõem sua própria visão de mundo.

Em sequência ao pensamento polifônico e dialógico, cabe notar que a personalidade de cada personagem é única no discurso, o que se reflete na independência interior de cada ser. Ao representar o homem interior, as narrativas orais criam um diálogo dinâmico entre as personagens, o que, no caso das histórias de vertente candomblecista, se dá não apenas com os indivíduos, mas com a personificação de animais e elementos da natureza, constantemente dotados de consciência e desejos, como ocorre em “Caroço de Dendê”, cujas representações, embora típicas das narrativas efabulativas ocidentais, empregam muito do panteão mítico iorubano.

Em essência, as narrativas orais afro-brasileiras em análise simulam o transcendente e o etéreo, os sentimentos que coexistem no interior do homem, que, por sua vez, representam-se na e pela linguagem. As vozes que se desenvolvem ao longo dos enredos criados por Yemonjá refletem os pontos de vista dos sujeitos independentes que compõem a interlocução.

Em “Caroço de Dendê”, a polifonia e o dialogismo são traços notadamente marcantes em algumas passagens. Os fenômenos estão presentes também no conto “Mais uma história de Xangô e o quiabo”:

Existe uma qualidade de Xangô, chamada Baru, que não pode comer quiabo. Ele era muito brigão. Só vivia em atrito com os outros. Ele é que era o valente. Quem resolvia tudo era ele. Xangô Baru era muito destemido, mas quando ele comia quiabo, que ele gostava muito, lhe dava muita lombeira. Dormia o tempo todo! E por isso perdeu muitas contendas, pois quando ele acordava seus adversários já tinham voltado da guerra. Ele ficava indignado. Então resolveu consultar um oluô¹, que lhe disse:

- Se é assim, deixa de comer quiabo.

- Eu deixar de comer o que eu mais gosto? – respondeu Xangô Baru.

- Então fique por sua conta. Não me incomode mais! Será que sua gula vai vencê-lo? – perguntou o oluô.

Xangô Baru foi para casa e pensou:

- Eu não vou me deixar vencer pela boca. Vou voltar lá e perguntar a ele o que eu faço, pois o quiabo é meu prato predileto.

E saiu no caminho da casa de oluô, que já sabia que ele voltaria. Lá chegando, disse:

- Aqui estou. Me diz o que eu vou comer no lugar do quiabo.

- Aqui neste mocó tem o que você tem que comer. São estas folhas. Você temperando como quiabo, mata sua fome – lhe mostrou o oluô.

- Folha?! – perguntou Xangô Baru.

- Sim – respondeu o oluô. – tem duas qualidades, uma se chama oyó e a outra, xanã. São tão boas e gostosas quanto o quiabo.

Xangô Baru foi para casa e preparou o refogado, e fez um angu de farinha e comeu. Gostou tanto, e se sentiu tão bem e tão fortalecido, e não teve mais aquele sono profundo. Aliás, ele se sentiu bem mais jovem e com mais força. E não ficou com a lombeira que o quiabo lhe dava. Aí ele disse:

- A partir de hoje eu não como mais quiabo.

Daí a sua quizila com o mesmo. É como eu disse no começo: “Todo caso é um caso.” Esse caso me foi contado pelas minhas mais velhas; assim, agora, quem quiser dar quiabo a Baru, que dê! (YEMONJÁ, 2008, p. 107-108).

Yemonjá expõe seu pensamento particular e criativo em consonância com um sistema uno de ideias, presente no imaginário popular do “povo de santo”. Seu discurso interior apresenta ressonâncias das palavras dos outros, de seus ancestrais e convíveres. O ato narrativo conjuga e extrapola os pensamentos de diferentes “eus” – conscientes de si e de sua atuação no

¹ Oluô na mitologia iorubana significa olhador, adivinho, dono do segredo de Ifá - orixá dos oráculos, conforme glossário do livro “Caroço de Dendê”, 2008.

mundo –, que encontram na linguagem uma representação de sua existência no mundo. Conforme aponta Fiorin (2006, p. 58 *apud* PIRES; TAMANINI-ADAMES, p.70), “o mundo interior é a dialogização da heterogeneidade de vozes sociais”, levando-nos a concluir que os sujeitos constroem enunciados ideológicos, pois são uma resposta ativa às vozes interiorizadas.

O discurso constitui-se, então, como linguagem e ideologia. Pelas mãos do autor, diferentes personas expõem seus pontos de vista e interagem com o leitor por meio da trama narrativa. A diversidade de personagens e enredos de uma coleção de histórias descentraliza a perspectiva única do autor e interage com vozes plurais e diversificadas, de maneira dialógica, a exemplo da reunião de contos orais afro-brasileiros, em perspectiva neste estudo. O dialogismo, condição que confere sentido ao discurso de múltiplas vozes, propõe a interação verbal entre enunciador e enunciatário, além da intertextualidade presente no cerne do discurso.

Para Bakhtin (2008, p.39), o interesse pela personagem no processo de narrar se dá “enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesmo, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante.” Ao explorar um campo diversificado de personagens durante os relatos que compõem a obra, o autor revela traços importantes das múltiplas consciências equipolentes que formam a narrativa. Entretanto, a voz única de cada personagem precisa ser representada no texto evitando ser confundida com a voz do autor, assim como faz Yemonjá, ao dar espaço para múltiplas personagens coexistirem em seus relatos.

No caso de Mãe Beata, tanto a autora quanto as personagens são instituições ideológicas. Em suas narrativas, a autoconsciência e a ideologia são produtos de representação, com ideias que conversam entre si enquanto expressão de consciências múltiplas. Promove uma relação essencialmente dialógica entre as vozes, na medida em que ausculta os diálogos de terceiros e os recria em imagens vivas por meio da palavra.

Neste caso, a obra é a representante maior entre as ideologias e os princípios representativos do autor, do narrador e das personagens, que sempre estão em construção, não são fechadas ou acabadas, como apontado

anteriormente. Para Bakhtin (2008, p. 163), o discurso bivocalizado, cujas ideias do autor são realizadas pelas palavras das personagens, promove o enfoque dialógico da obra, possível a qualquer enunciado, desde que ouçamos nele a voz do outro e a fusão de vozes do autor, do narrador, do herói e dos demais personagens. O dialogismo confere sentido ao discurso e ocorre tanto pela interação verbal entre personagens quanto pela intertextualidade explorada no texto. O outro é sempre levado em consideração para que o efetivo sentido do diálogo seja cumprido e a manifestação polifônica seja materializada.

A COSMOVISÃO CARNAVALESCA NA NARRATIVA AFRO-BRASILEIRA

O imaginário popular nacional é permeado por tradições seculares que acompanham a formação do complexo cultural brasileiro desde os primeiros tempos coloniais. A mestiçagem local deu-se não apenas no quesito racial como também em outras vertentes da vida social, a exemplo das vestimentas, alimentação e costumes resultados da contribuição europeia, indígena e africana.

Seguindo essa linha de pensamento, pode-se afirmar que a língua também passou por muitas mudanças no quadro miscigenado do Brasil, resultando em uma língua com traços muito característicos e particulares. Face às peculiaridades linguísticas da fusão de todos os povos que aportaram no país, desenvolveu-se também uma forma narrativa mista, com elementos discursivos pertencentes a vários costumes e tradições.

No caso da narrativa afro-brasileira o enredo ou a forma de relatos tradicionais acabam conservando ou ressignificando costumes dos mais antigos possíveis. O Brasil utilizou durante muitos anos a cultura oral como elemento estruturante da sociedade. As histórias contadas pelos mais velhos e passadas entre gerações pelo fio narrativo da tradição sempre fizeram parte das comunidades orais espalhadas pelos recônditos do país.

Nesse sentido, o ato de contar histórias e transmiti-las entre gerações tem importante papel no desenvolvimento da cultura e do pensamento

nacional. A construção do brasileiro deve e muito ao imaginário e ao perdulário das vozes ancestrais. São histórias com relevante apego poético no âmbito da criação literária. Na acepção de Diana Barros (1999, p. 6), o discurso poético “é aquele que instala *internamente*, graças a uma série de mecanismos, o diálogo intertextual, a complexidade e as contradições dos conflitos sociais”, ao mesmo tempo em que contempla um importante símbolo da experiência narrativa europeia postulada por Bakhtin: o fenômeno da carnavalização na literatura proveniente das festas de carnaval do baixo medievo. Para o teórico russo, a literatura carnalizada está ligada ou sofreu a influência de diferentes modalidades do folclore carnavalesco medieval (2008, p. 92).

No ideário europeu, o carnaval faz parte de uma grandiosa cosmovisão popular do período medieval. Segundo Bakhtin (2008, p. 138), o pensamento carnalizado “liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem [...] com o seu contentamento das mudanças e sua alegre relatividade”, opondo-se ao tom sério e cerimonioso das regras vigentes. Os elementos discursivos alusivos à ambivalência carnavalesca indicam uma releitura dos costumes em voga. Por meio do discurso é possível refazer a realidade e enxergar a vida sob outros ângulos não canônicos.

O carnaval, na acepção bakhtiniana, “não é um fenômeno literário, é uma forma de espetáculo de caráter ritual e varia conforme a época, povos e festejos” (BAKHTIN, 2008, p. 105). O riso assume posição estética e uma forte influência na literatura. Há uma transposição destes costumes para a linguagem simbólica das festas populares e que embala os enredos das narrativas tradicionais europeias, o que resulta no conceito de carnavalização da literatura.

A visão carnavalesca bakhtiniana revela um mundo às avessas, o mundo onde tudo que é controverso e socialmente escamoteado e que se revela por meio das dualidades: morte e vida, sublime e grotesco, sagrado e profano. A imagem e a palavra criam especial relação com a realidade circundante e revelam a vida em seu limiar, em fronteira com o contrário, previamente estabelecido e aceito.

Bakhtin identifica no fenômeno da carnavalização o rito das inversões e transgressões simbólicas, no qual os pares antinômicos – superior/inferior, sublime/vagabundo, erudito/popular, clássico/grotesco – são desconstruídos e reconstruídos, obedecendo a uma lógica de “um mundo ao avesso” (MIRANDA, 1997, p. 131).

No que tange à utopia carnavalesca (BAKHTIN, 2008, p. 112), as proibições e as hierarquias são abolidas e os homens são postos em igualdade. Os discursos contemplam os duplos por meio da profanação e transgressão dos costumes e promovem paródias dos textos sagrados e costumes cristãos. O riso e a ação de destronamento, das trocas de trajes empresta um caráter ambivalente ao cotidiano popular. Há uma inversão da ordem habitual quando as regras sociais e proibições são suspensas.

Para além do tom moralizante das histórias afro-brasileiras, há uma espécie de literatura paralela - em alguns casos, até mesmo paródica - da literatura canônica de inspiração medieval e europeia, reservadas as proporções para influência da cultura e tradição de origem africana. A inversão de papéis, de crenças e atitudes na literatura carnavalizada ofereciam ao leitor a dualidade na percepção das coisas ao redor. Apesar de paródicas, tais narrativas tinham na sua essência o dom de revelar os pontos falsos de cada situação parodiada, havia certo teor didático, de ensinamento:

Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à igreja e ao Estado: pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida [...]. (BAKHTIN, 1987, p. 5).

Transpondo esta realidade para o contexto brasileiro, notam-se alguns resquícios da cultura carnavalizada para as narrativas orais e populares de mote afro-brasileiro. A experiência estética carnavalizada revivida pela oralidade afro-brasileira se sustenta em três pilares: a narrativa como um jogo lúdico, como simbologia e como sacralidade.

O traço lúdico-festivo que compõe a identidade cultural brasileira, fruto da mistura da ancestralidade negra e da tradição luso-europeia com a versão carnavalizada que herdamos e reelaboramos, rompe com linguagens estéticas pré-estipuladas ou canonizadas. O princípio da festa e da alegria rompe com a

centralidade dos papéis distribuídos socialmente. Assim, o fenômeno de carnavalização na literatura surge enquanto práxis e auxilia na composição da identidade cultural brasileira.

Na festa brasileira, são várias as ocorrências do “mundo ao revés”: troca-se o dia pela noite, a vida do bairro pelo centro da cidade, o território do trabalho e da fadiga dá lugar para o território da dança e do prazer. Trocam-se os papéis sexuais e sociais – homens machistas vestem-se de mulher, adultos usam fraldas e chupetas, cantam “mamãe eu quero mamar”; homens graves fantasiam-se de malandro; negros e brancos fantasiam-se de índios; pobres vestem-se de aristocratas; pessoas da classe média vestem-se de “sujos”; animados foliões cobrem-se com mortalhas (MIRANDA, 1997, p. 134).

Para além da visão carnalizada do mundo às avessas, onde a transgressão aos costumes mais comumente aceitos são postos em xeque, há uma recriação das personagens míticas da cultura candomblecista, humanizadas e transformados em *leit-motiv* pelos contadores nos relatos afro-brasileiros. A simbologia e a sacralidade estão presentes na mistura de crenças e no emprego da religiosidade candomblecista com influência forte do cristianismo como relevo central das histórias.

A cosmogonia africana envolvida por seus deuses e divindades é facilmente representada na trama narrativa de Yemonjá. O enredo dos contos revelam ritos de passagem ou ritos festivos que exacerbam a carnavalização literária. O conto descrito a seguir, intitulado “O samba na casa de Exu” revela um pouco do espaço mítico carnalizado explorado pela contação de histórias de Yemonjá:

Uma mulher gostava muito de sambar. Não tinha um dia em que ela não procurasse um samba ou festa para ir. Não tomava conta da casa, dos filhos, nem do marido. Pegava uma garrafa de cachaça e mandava, não podia um barulho da viola “tim... tim... tim...”, e do pandeiro “batakum... batakum... batakum...”. A mulher já era conhecida de todos, e o marido dela vivia dizendo:

- Mulher... deixa essa vida. Um dia você vai se dar mal!
- O samba nasceu comigo, não é você que vai fazer eu deixar meu samba com Deus e o Diabo – respondia ela.
Assim chegou Sexta-feira da Paixão. Antigamente, esse era um dia de grande respeito. Ela ficou de dentro para fora da

casa, inquieta, e o marido só olhando. Era quase meia-noite, e ela disse:

- Hoje eu sambo nem que seja com Exu! Que troço besta acreditar em dia santificado.

Ela foi se deitar contrariada e começou a ouvir o som da viola e do pandeiro. Ela se levantou, pé ante pé, e saiu, pensando: “Está vendo, tem sempre um que não acredita nessas coisas.” Ela entrou em beco e saiu de beco, e chegou ao fim de um rua, numa casa aberta, onde o samba estava comendo. Ela entrou.

- Agô? Licença? – pediu ela.

- Agô yá! – responderam todos.

No canto, tinha um rapazola de chapéu panamá, roupa de linho bem engomada, que a espiava muito. Ela entrou na roda e sambou, dizendo:

- Você aí, o que está esperando? Não samba? Estou esperando você dar umbigada. Embora a casa não seja sua, venha sambar comigo.

Ele respondeu:

- E quem lhe disse que a casa não é minha? Você não disse que hoje você sambava nem que fosse com Exu?

Ele começou a sambar e deu um estouro bem no meio do samba e sumiu. A mulher caiu ali mesmo, desmaiada. De manhã o marido não achou a mulher na cama e saiu à sua procura. Ele achou a mulher caída numa encruzilhada falando bobagens. Ela nunca mais ficou perfeita nem pôde mais sambar (YEMONJÁ, 2008, p. 28).

Neste conto, a autora expõe nitidamente, embora inconscientemente, a presença do fenômeno de carnavalização na literatura ao empregar Exu, divindade iorubana, como a figura do “alegre espantalho das diabruras medievais”, que surge no contexto da festa santa católica, precedente à Páscoa cristã. A figura de Exu no conto é o símbolo da dualidade entre sagrado e profano, sublime e grotesco, bem e mal. Pensamento típico da representação sígnica do “mundo às avessas” e da dualidade proposta por Bakhtin. A crença cristã herdada do período medieval aparece aqui em contraposição à crença candomblecista, julgada pelo olhar eurocêntrico medievalista como pagã.

As histórias contadas por Mãe Beata são símbolo da composição da narrativa oral afro-brasileira nos dias atuais, sendo os festejos, as comemorações e o panteão mítico iorubano abordados nas narrativas, um dos eixos que sustentam sua arte poética. As festas elencadas nas histórias, para além de uma visão sacralizada, acabam também por apresentar resquícios do

fenômeno da carnavalização assimilado e adaptado pelo mundo ocidental contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier. Oralidade e Literatura. In: FERNANDES, Frederico Augusto Garcia; LEITE, Eudes Fernando (Org.). *Oralidade e Literatura 3: outras veredas da voz*. Londrina: EDUEL, 2007.

ANDREI, Helena Maria. A origem do mundo e dos homens – uma lenda Yorubá. In: ANDREI, Helena Maria; FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (Org.). *Caderno Uniafro 2 - Cultura afrobrasileira: construindo novas histórias*. v. 2. Londrina: EDUEL, 2007, p. 70-87.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BÂ, A. Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). *História Geral da África, I: metodologia e pré-história da África*. Trad. Joseph Ki-Zervo. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212.

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

BARROS, Diana L. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana L. P. ; FIORIN, José L. (Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo, SP: Edusp, 1999.

BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia: rito nagô*. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

LÉPINE, Claude. *Os estereótipos da personalidade no Candomblé Nagô*. Marília: UNESP, 1980.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago/FAPESP, 1995.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. In: *Revista Tempo Social*, Rev. Sociol. da USP, São Paulo, 9 (2), out. 1997, p. 125-154. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v9n2/v09n2a07.pdf> . Acesso em: 20 ago. 2015.

PIRES, Vera Lúcia; TAMANINI-ADAMES, Fátima Andréia. Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. In: *Estudos Semióticos*, v. 6, n. 2. São Paulo. nov. 2010, p. 66 – 76. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe62/2010esse62_vlpires_fatamanini_adames.pdf. Acesso em: 27 ago. 2015

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

_____. *Caroço de Dendê – A sabedoria dos terreiros: como ialorixás e babalorixás passam conhecimentos a seus filhos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.