



ENCRUZILHADAS VIRTUAIS: HISTÓRIAS DE POMBOGIRA, GÊNEROS DIGITAIS E QUESTÕES DE AUTORIA

NARRATIVES OF ORIGIN IN AFRO-BRAZILIAN RELIGIONS

Edson Soares Martins¹

Hyago Átilla Sousa dos Santos²

Isabele Soares Parente³

Resumo:

O presente artigo pretende compreender a produção e circulação de textos da tradição oral em meios digitais e produzidos a partir das narrativas de indivíduos autoidentificados como membros nas comunidades religiosas afro-brasileiras, principalmente de Umbanda e de Candomblé, e que tematizam a origem de entidades espirituais cultuadas nessas religiões, especificamente as pombogiras, entidades femininas que representam, para muitos autores e fiéis, a importância do papel da mulher na hierarquia religiosa e nos mais diversificados estratos sociais. Parte-se dos estudos de Monique Augras e Jules Michelet para entender a importância de elementos da vida social europeia presentes em tais narrativas, ao mesmo tempo em que se busca em Jean Derive indicações da dimensão estética dos artefatos poéticos orais africanos. Recorremos também a Bakhtin na busca de apontamentos sobre os gêneros textuais e sobre a autoria, e a Marcuschi para definir aspectos dos gêneros digitais. O estudo apresenta ainda, como resultados preliminares de análise, a relação entre os problemas conexos à tensão entre as dimensões ética, estética e cognitiva, conforme a discussão inaugurada por Bakhtin, evidenciando o modo pelo qual os conteúdos buscados na vida social europeia concedem aos autores o distanciamento necessário para que a autoria, conjugada com a autoridade, possam servir a qualquer indivíduo, além de apontar para a necessidade de aprofundamento dos estudos voltados aos gêneros em questão.

Palavras-chave: Religiosidade. Narrativas de origem. Gêneros textuais.

¹ Possui graduação (1996), mestrado (2001) e doutorado (2010) em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (PPGL). Concluiu estágio pós-doutoral junto ao PROLING-UFPB. Atualmente é Professor Adjunto de Literatura Brasileira, na Universidade Regional do Cariri (URCA). Tem experiência na área de Literatura, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, poesia, narrativa moderna e contemporânea, romances de Clarice Lispector e Osman Lins e psicanálise. Também manifesta crescente interesse pelas literaturas africanas.

² Cursa Mestrado em História na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Graduado em História pela Universidade Regional do Cariri (2018). Tem interesse na área de História, com ênfase em Estudos da Violência, Corpos e Gêneros e Religiosidades (em especial as afro-brasileiras). Também manifesta interesse pela História das Sensibilidades e Teoria e Filosofia da História.

³ Mestranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Regional do Cariri (URCA). É pesquisadora do Núcleo de Estudos em Teoria Linguística e Literária (NETLLI) e participa do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH) e do Núcleo de Pesquisa em Cultura Popular Behetçoho. Possui interesse nos temas: estudos feministas e pós-coloniais, narrativas contemporâneas e cultura popular.

Abstract

This article intends to understand the production and circulation of digital texts produced from the narratives of self-identified individuals as members in the Afro-Brazilian religious communities, mainly from Umbanda and Candomblé, and whose origin is the spiritual entities worshiped in religions, specifically the Pombogiras, feminine entities that represent, for many authors and faithful, the importance as a woman role in the religious hierarchy and in the most diverse social strata. The paper takes advantage of studies carried out by Monique Augras and Jules Michelet to understand the importance of elements of European social life present in such narratives, while seeking in Jean Derive indications of the aesthetic dimension of African oral poetic artifacts. We resorted to Bakhtin in the search for notes on textual genres and on authorship, and Marcuschi to define aspects of digital genres. The study also presents, as preliminary results of analysis, the relationship between the problems related to the tension between the ethical, aesthetic and cognitive dimensions, according to the discussion inaugurated by Bakhtin, highlighting the way in which the contents sought in European social life grant the authors the necessary distance so that authorship, combined with authority, can serve any individual, besides pointing to the need to deepen the studies geared to the genres in question.

Keywords: Religiosity. Narratives of origin. Textual genres.

INTRODUÇÃO

Em *Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas*, Jean Derive⁴ discorre, como o título já nos indica, sobre a relação entre oralidade e literatura escrita, envolvendo os elementos históricos e socioculturais que constituem cada gênero. Compreendendo a oralidade não apenas como expressão oral, mas sim como uma "[...] escolha cultural para assegurar a perenidade do patrimônio verbal de certas sociedades das quais, sabe-se, ele é um fator essencial da consciência identitária", Derive⁵ aponta o paradoxo da oralidade nessa relação: para se tornar objeto de estudo, seria preciso passar pelo processo de literarização.

Assim como nos indica o autor, esse processo, que inicialmente só seria possível por meio da transcrição, teria encontrado no desenvolvimento tecnológico a possibilidade tanto de expansão quanto de evolução, entendida em uma perspectiva literária que admite a aceitação de heranças e valores canônicos, ao passo que procura recusá-los e transgredi-los em busca de uma criação original, da inovação⁶.

No âmbito das religiões brasileiras de matriz africana, a palavra se inscreve em uma linguagem performática, em que corpo e voz assumem um lugar principal na enunciação e inscrevem também o narrador, na perspectiva benjaminiana⁷ do sujeito que conta a história oral, e o ouvinte em um determinado circuito de expressão e poder, semelhantemente ao que afirma Leda

⁴ DERIVE, Jean. Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas. In: __. *Literarização da oralidade, oralização da literatura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015. p. 119-138.

⁵ DERIVE, 2015, p. 119

⁶ DERIVE, 2015.

⁷ BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Martins⁸. Levando-se em consideração que o princípio organizador fundamental dessas religiões é a senioridade, a hierarquia social é definida pela idade de iniciação religiosa dos fiéis.

A necessidade de possuir experiências como condição fundamental para o ato de narrar é descrita, no contexto literário, por Walter Benjamin no ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*⁹, em que o autor discute a relação entre configurações sociais e modos de narrar. Benjamin representa e categoriza esses narradores em dois tipos fundamentais, que se interligariam de várias maneiras através do sistema corporativo medieval: o camponês sedentário (aquele que nunca teria saído de seu próprio país e narraria a partir de suas próprias histórias e tradições) e o marinheiro comerciante (o narrador que viria de longe). Assim, nas palavras de Ginzburg, a imagem "[...] de uma sociedade artesanal, gregária e comunitária se articula com a narração oral, tendo como modelo o conto de fadas"¹⁰

Nesse gênero textual, a narrativa assumiria a forma de uma dimensão utilitária, consistindo em um ensinamento moral, uma norma de vida ou mesmo uma sugestão prática¹¹. Para Benjamin, seria justamente a extinção da sabedoria, que ele define como "o lado épico da verdade", que estaria definindo a arte de narrar, uma vez que, na atualidade – isto é, no sistema capitalista e individualista – o aconselhamento seria antiquado e as experiências estariam deixando de ser comunicáveis¹². Para nós, contudo, as observações de Benjamin interessam mais no sentido de compreender como a narrativa, na contemporaneidade, se insere no contexto digital, retomando elementos do conto de fadas europeu para descrever entidades religiosas próprias de um processo transcultural e linguístico, as pombogiras.

Com a democratização dos meios de comunicação e o crescente letramento no Brasil, é possível perceber cada vez mais a inserção e reprodução de narrativas envolvendo elementos e questões fundamentais dos ritos religiosos, escritas, em muitos casos, por sujeitos que ainda não atingiram a maioria religiosa e, por conseguinte, não dispõem, em tese, da maturidade e experiências trazidas pela senioridade. O nosso objetivo não é questionar se essas narrativas são válidas ou não no âmbito religioso, mas sim compreender a produção e circulação desses textos, inseridos em um contexto digital, que tematizam a origem dessas entidades espirituais. Passaremos, então, à discussão sobre essas entidades.

A pombogira brasileira do século XX

As Pombogiras (ou Pombagiras, Bombogiras) são espíritos cultuados na Umbanda, Quimbanda, Candomblé, Jurema Sagrada e outras religiões brasileiras constituídas, em suas matrizes, por elementos que absorveram, em suas constantes (re)construções dogmáticas, traços de religiões africanas, kardecistas, indígenas e católicas. Também são chamadas, por alguns religiosos, de *lebaras* – termo de origem iorubá que faz referência à divindade Exu, orixá da força,

⁸ MARTINS, Leda. A fina lâmina da palavra. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 15, p. 55-84, dez. 2007. ISSN 2358-9787. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3262>. Acesso em: 23 maio 2019. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.15.0.55-84>.

⁹ BENJAMIN, 1994.

¹⁰ GINZBURG, J. (2012). O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, [S.l.], v. 2, pp. 199-221, 2012. ISSN 2240-5437. Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>>. Acesso em: 23 maio 2019. DOI: <https://doi.org/10.13130/2240-5437/2790>

¹¹ BENJAMIN, 1994.

¹² BENJAMIN, 1994.

do movimento e da dinâmica do tempo. Tais entidades femininas representam, para muitos, a importância do papel da mulher na hierarquia religiosa e nos mais diversificados estratos sociais. São também conhecidas pela sua sensualidade, vaidade e preferência por assuntos relacionados ao amor e à sexualidade – embora esses não sejam aspectos limitadores às suas performances nessas religiões – e podem ser auxiliares poderosas na vida material dos médiuns e consulentes.

Não há opinião pacífica sobre a origem destas entidades. É frequente encontrar afirmações de que as Pombogiras são espíritos de mulheres (geralmente classificadas como prostitutas) que morreram em tragédias, em tempos remotos. Em perspectiva contrária, também se encontram explicações que negam essas narrativas e defendem que elas são espíritos de mulheres que se encantaram (desapareceram fisicamente do plano terrestre) e que vêm ajudar as pessoas a resolverem problemas cotidianos.

No senso comum, é frequente a explicação de que a criação das religiões de matrizes africanas está diretamente relacionada ao tráfico de povos africanos para o Brasil. Isso facilitou a difusão da falsa compreensão de que tais sistemas religiosos foram transplantados com os povos africanos escravizados. Na verdade, foi a junção de elementos ritualísticos de diferentes povos, de diferentes localidades, que tornou possível a formação dessas religiões, que são, apesar da adoção de elementos cosmogônicos e ritualísticos africanos, religiões brasileiras.

De fato, é indiscutível que a estrutura interna da ritualística dessas religiões se assemelhe diretamente às dos ritos africanos. Entretanto, vemos que é pouco discutida a inserção de outras práticas culturais, de outros povos e denominações religiosas, para a sua formação, mesmo que em elementos imperceptíveis, bem mais sutis que aqueles revelados pelo olhar que acatou as explicações do sincretismo religioso. Religiões como o Candomblé, por exemplo, guardam semelhanças com outros sistemas religiosos em que há interdições alimentares, percepção da água como elemento purificador e do sangue menstrual como elemento impurificador ou do sangue não-menstrual, vertido em rito sacrificial, como elemento propiciador.

Colocadas as semelhanças, é justo entender que as narrativas de origem sobre as Pombogiras poderiam ser iluminadas a partir do contraste com o contexto cultural e social europeu, sem que se proponha uma origem comum e tendo em mente que elas são cultuadas em religiões de matrizes culturais afro-brasileiras? Tal questão é ainda mais importante no que diz respeito à circulação, nesses espaços religiosos, dos ensinamentos orais que compõem a formação religiosa do médium, dessas narrativas de origem, através das quais se passa à compreensão dos instrumentos de repressão que cercam a visão socialmente difundida a respeito das Pombogiras.

Monique Augras¹³ defende, ao escrever um capítulo dedicado exclusivamente às possíveis origens do culto à Maria Padilha (uma das entidades mais conhecidas por essas denominações religiosas) que a formação dessa devoção à Pombogira tenha caráter histórico. A autora realiza, nesse longo e detalhado trabalho, uma investigação documental sobre uma dama espanhola que teria sido amante de Dom Pedro I de Castela e que, por estar em tal posição, foi associada às representações das feiticeiras medievais (muito bem descritas e detalhadas por Jules Michelet¹⁴); narrativa que teria sido reverberada no imaginário social do Brasil colonial. Não deixa de ressaltar, entretanto, que essa ligação histórica tenha mais importância no imaginário social, através de ressignificações e relações de troca, do que de um ponto de vista historiográfico considerado,

¹³ AUGRAS, Monique. *Imaginário da magia, magia do imaginário*. Petrópolis: Vozes, 2009.

¹⁴ MICHELET, J. *A feiticeira*. São Paulo, SP: Aquariana, 2003. e MICHELET, Jules. *La sorcière*. Paris: Garnier; Flammarion, 1966.

segundo perspectivas tradicionalistas, positivistas, como oficial, legitimado por fontes escritas por sujeitos privilegiados. Segundo a autora:

De tal modo que, ao oposto daquilo que pretendia, quando fui buscar as origens históricas da rainha carioca da magia, não é a dama espanhola do século XIV que me fornece as chaves para compreender a entidade. É, pelo contrário, a figura mítica da protetora das feiticeiras que, tendo “força e luz para dar”, acaba iluminando a personagem histórica. As injunções políticas que favoreceram a transformação da favorita do rei em encarnação do terrível poder feminino empalidecem frente à força das imagens já disponíveis no repertório popular. Para entendê-la, mais do que rastrear as etapas da viagem de D. Maria de Padilha, de Castela para Portugal, e de lá para o Brasil, é necessário seguir os caminhos do imaginário que, ao longo dos séculos, asseguram a permanência de antigas representações; Nunca é demais citar Max Weber, quando, a respeito dos acontecimentos históricos, afirma que “eventos não estão apenas ali e acontecem, mas têm um significado e *acontecem por causa deste significado*” (apud SAHLINS, 1990: 191 – grifo meu). Foi o discurso medieval sobre o poder demoníaco da mulher que, por assim dizer, pré-formou a imagem da amante do rei.¹⁵

Se são importantes os significados socialmente construídos por um imaginário social que, pelo deslocamento e reelaborações sucessivas, estabelece uma origem ambígua, tanto africana quanto europeia, e impregna de magia brasileira o discurso historiográfico europeu, não é menos importante o que se dá quando o contexto histórico europeu já parte das práticas mágicas e impregna as narrativas religiosas afro-brasileiras com elementos de um imaginário social europeu. Jules Michelet escreveu um estudo clássico cujo título já indica o objeto e o contexto que o reveste: *A Feiticeira*¹⁶. No capítulo em que trata dos sabás e da missa negra, tomaremos como recorte a passagem em que ele destaca os modos como o papel da Mulher se amplia na vida cotidiana, sobretudo sob o ângulo da ação maléfica associada à feitiçaria. Uma importante relação que o autor estabelece é a que se situa entre a cultura hegemônica e a cultura transgressora feminina da feiticeira europeia na Idade Média, que está diretamente relacionada com o medo e a revolta como ingredientes daquele contexto:

[...] Ela vê, no século XIV, abrir-se à sua frente uma horrível carreira de suplícios, trezentos, quatrocentos anos iluminados pelas fogueiras! A partir de 1300, sua medicina é considerada maléfica, os seus remédios rejeitados como venenos. O inocente sortilégio pelo qual os leprosos julgavam então melhorar sua sorte é causa do massacre desses infelizes. O papa João XXII manda esfolar vivo um bispo, suspeito de feitiçaria. Sob tão cega repressão, ousar pouco ou ousar muito é igualmente arriscar. A audácia cresce com o próprio perigo. A feiticeira pode arriscar tudo¹⁷.

A pobreza, associada ou não à infelicidade, dava um contorno de falta de recursos para responder tanto às limitações materiais quanto às carências espirituais e afetivas daquelas mulheres. A Feiticeira medieval de Michelet não se diferencia das mulheres comuns da cidade e do campo. Naquele complexo de imagens indicadoras de transformação histórica, Michelet capta o resultado da implacável perseguição promovida contra os paliativos que as pessoas comuns buscavam contra a fome, contra o medo e contra a opressão dos poderosos. Tal ambiente perigoso e frequentemente mortal não deixava muitas alternativas disponíveis às mulheres. Se a punição com que se pretendia desestimular as práticas de transgressão causava, no máximo, o mesmo sofrimento que viria da renúncia à transgressão, seu papel de sanção negativa perdia efetividade.

¹⁵ AUGRAS, 2009, pp. 40-41.

¹⁶ MICHELET, 1966; 2003.

¹⁷ MICHELET, 2003, p. 118.

Esta é a hipótese que Michelet constrói para explicar um problema cuja interpretação poderia parecer muito audaciosa no século XIX: como pôde a transgressão feminina resistir e crescer durante a Idade Média?

O grande milagre, nestes tempos miseráveis, é que se descobria para a cena noturna da fraternidade o que não se teria encontrado de dia. A feiticeira, não sem perigo, fazia contribuir os mais abastados, recolhendo as suas oferendas. A caridade, sob forma satânica, sendo crime e conspiração, uma forma de revolta, tinha grande poder. Dispensava-se a refeição do dia para a refeição comum da noite¹⁸.

É possível observar que, mesmo possuindo características semelhantes às outras mulheres, em relação à pobreza e submissão, as feiticeiras criam, partindo de sua habilidade de articulação e persuasão, um elemento de coesão com a esfera dos explorados e um elemento de contato com o mundo dos ricos. Esse elemento de contato trabalha com as contradições da sociedade e extrai uma contribuição involuntária do explorador.

Michelet mostra, ao longo dos capítulos, que a Feiticeira representa, além das práticas satânicas, a relação mais íntima e completa da mulher com sua essência, com sua natureza. Monique Augras, como se inspirada por Michelet, ressalta, em *Imaginário da Magia, Magia do Imaginário*, a importância da história da transgressão feminina na imagem de Lilith, considerada, na mitologia judaico-cristã, a representação da mulher demoníaca:

Na tradição judaica, temos a figura de Lilith, nascida da terra, junto com Adão e, por conseguinte, sua igual. É substituída por Eva, que foi tirada do corpo de Adão, sendo, portanto a sua dependente. O poder de Eva é apenas uma parte do poder masculino, enquanto o poder de Lilith é o poder feminino em toda a sua plenitude. Por isso é condenada, e a Cabala exige que ela seja para sempre sepultada nas profundezas do oceano...¹⁹

A Feiticeira é, a crer em Michelet e Augras, o maior exemplo de transgressão feminina que podemos identificar na historiografia da sociedade medieval. Supomos que, a partir de um processo histórico de apropriações de elementos culturais e de ressignificações de práticas, a demonização da Pombogira está fortemente ligada a esse elemento ousado e transgressor da mulher, deslocado o contexto da Idade Média para o de uma sociedade em que os estigmas da violência da escravidão ainda são vivos e, cada vez mais, eloquentes, o que realça a reação transgressora. As linhas que unem, através do complexo ideológico inquisitorial e da terminologia dele oriunda, o imaginário europeu ao universo luso-brasileiro já foram estudadas por Laura de Mello e Souza²⁰ e nos auxiliam na compreensão de como a descrição de práticas mágico-religiosas ou meramente sociais (de teor subversivo, principalmente) passam a ser vistas nos termos da demonologia europeia medieval. Tentaremos ver, aqui, como elas reaparecem em textos que circulam na internet e que encaramos como gêneros textuais específicos: as narrativas de origem em ambiente virtual.

¹⁸ MICHELET, 2003, p. 118-119.

¹⁹ AUGRAS, 2009, p. 40

²⁰ SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno Atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

Internet e narrativas de origem

Nas duas últimas décadas do século XXI, vemos multiplicarem-se, na internet, sujeitos e lugares discursivos que se dedicam a narrar, debater e popularizar as mais variadas experiências de vida, conjunto de práticas e, com alguma tensão, fundamentos e princípios religiosos das religiões afro-brasileiras, entre os quais muitos são considerados segredos reservados a iniciados, que a eles só devem ter acesso à medida que avançam em direção à senioridade religiosa. Muito frequentemente, é possível deparar-se, em blogues e nas redes sociais, com relatos de médiuns que descrevem suas experiências com as entidades espirituais que eles cultuam. O crescente letramento, mesmo sendo frequentemente informal e não institucionalizado ou resultado do que Luiz Antônio Marcuschi chamava de "radicalização do uso da escrita"²¹, deu aos fiéis do Candomblé, da Umbanda, da Jurema e da Quimbanda, entre outras religiões brasileiras, maior acesso à internet, redes sociais, blogues e outros recursos antes indisponíveis (como aplicativos de mensagens instantâneas, por exemplo).

Para avançar, precisamos deixar anotado que algumas das novas relações que podem – ou precisam – ser estabelecidas entre oralidade e escrita, após a popularização dos meios digitais de comunicação, produzem novos gêneros literários, orais e digitais, que, em sua interação mútua, produzem novas semioses. Jean Derive procura observar as relações de trânsito construídas entre oralidade e literatura escrita perscrutando os elementos históricos e socioculturais que constituem cada gênero:

[...] A literatura por sua vez se elabora com a consciência muito clara de uma perspectiva histórica evolutiva, feita de heranças e rupturas. Esta é a razão pela qual a oralidade, preconizando a mimese, procura a reprodução fiel de um repertório essencialmente anônimo, ao contrário da literatura que a partir do momento em que ela se afastou de suas origens orais privilegiou, sobretudo, a criação original dos autores-sujeitos e proclamou como performance cultural ideal a inovação, até mesmo a transgressão dos cânones anteriores²².

É evidente que precisamos saber distinguir as formas composicionais dos gêneros orais e escritos, mas também é necessário reconhecer, por sua vez, as semelhanças que os fazem adquirirem sua literalidade. Ambos possuem, sim, tradições canônicas que se ressignificam ao longo do tempo. A diferença é que esses processos não se dão da mesma maneira. A literatura escrita, em sua forma, possui, como afirma Derive²³, essa tradição artística transgressora e intencional objetivada em uma inovação em relação ao cânone (principalmente, acrescentaria Bakhtin, após a ascensão do romance²⁴).

A literatura oral, por sua vez, não permite uma variação tão grande em sua forma, como na tradição europeia, já que não possui a desconstrução enquanto elemento artístico relevante na sua tradição canônica e não sofreu influências da romancização. O elemento artístico da literatura oral africana geralmente é, como afirma Derive²⁵, “[...] enunciado sob a forma de cantos ou, em todo caso, de discursos que se apoiam num acompanhamento musical. A isto convém acrescentar a

²¹ MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital. Em: MARCUSCHI, L. A. & XAVIER, A. C. (Orgs.) *Hipertexto e gêneros digitais*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2004. p.15.

²² DERIVE, 2015, p. 120.

²³ DERIVE, 2015.

²⁴ BAKHTIN, M. Epos e romance. In: *Questões de literatura e estética*. Campinas: Hucitec, 1993. p. 397-428.

²⁵ DERIVE, 2015, p.123.

gestualidade e a dança. E é toda esta arte que 'cozinha' a palavra". Ou seja, os elementos artísticos da tradição literária oral africana geralmente são condensados em suas performances, relacionando a linguagem com a poética e adquirindo as formas composicionais específicas de seu gênero.

Mas como relacionar a interação desses dois gêneros com os gêneros digitais que ascenderam na era da tecnologia e da informação?

Marcuschi, em seu trabalho *Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital* (2004), reflete sobre como se formam esses novos gêneros advindos do que ele chama de “discurso digital” e de uma “comunicação mediada por computador”. Dentre eles, surgiram o *e-mail*, o *chat*, o *blog* e outros novos suportes e formas discursivas. O autor faz a sua análise, então, no entorno de três aspectos significativos desses novos gêneros²⁶:

- a) seu franco desenvolvimento e uso generalizado;
- b) suas peculiaridades formais e funcionais, não obstante terem eles contrapartes em gêneros prévios; e
- c) a possibilidade que oferecem de se rever conceitos tradicionais, permitindo repensar nossa relação com a oralidade e a escrita.

Como a questão da popularização das novas mídias digitais já foi mencionada anteriormente, não nos deteremos no primeiro aspecto apresentado pelo autor.

Segundo Marcuschi, esses novos gêneros possuem uma característica (re)construtiva muito mais rápida que os gêneros anteriores. Ele afirma que os gêneros digitais dependem fortemente dos gêneros textuais e, junto aos gêneros orais, ressignificam alguns elementos já conhecidos e recriam múltiplas semioses. No caso, o som e a imagem, por exemplo, se fundem ao elemento textual:

Se tomarmos o gênero como texto situado histórica e socialmente, culturalmente sensível, recorrente, “relativamente estável” do ponto de vista estilístico e composicional, segundo a visão bakhtiniana (Bakhtin, 1979), servindo como instrumento comunicativo com propósitos específicos (Swales, 1990) e como forma de ação social (Miller, 1984), é fácil perceber que um novo meio tecnológico, na medida em que interfere nessas condições, deve interferir também na natureza do gênero produzido²⁷.

Nosso principal interesse se refere ao impacto que a oralidade causa ao entrar em interação com a escrita e, conseqüentemente, com os gêneros digitais. Ao pensar nessa ressignificação dos gêneros orais e escritos e produção de novos signos, objetos e interpretações, temos que reconhecer as lacunas que podem circundar os estudos sobre o fenômeno da oralidade na sociedade atual que não levem em consideração que as produções teóricas mais consistentes sobre a criação e circulação de gêneros da oralidade são anteriores à universalização da tecnologia e da informação, ainda mais quando estas se fazem acompanhar de aplicativos que suportam a transmissão de arquivos de voz.

Pode-se, a partir daí, imaginar os novos contornos tornados possíveis em uma relação de trânsito construída entre a oralidade e a escrita no universo afro-religioso brasileiro. Nas comunidades tradicionais de terreiro, o conhecimento é transmitido através de um interlocutor

²⁶ MARCUSCHI, 2004, p. 14.

²⁷ MARCUSCHI, 2014, p. 17.

mais experiente, que conhece narrativas específicas e explicativas em relação às entidades cultuadas, aos atos ritualísticos e performáticos e aos objetos de culto.

Inicialmente, a interação dessas narrativas com o universo da escrita era feita através dos pesquisadores que, ao fazerem suas pesquisas de campo, enquadravam-nas em trabalhos escritos, com destinação a um público específico. Entretanto, vale lembrar, ao se considerarem fundamentos estéticos desses gêneros orais, que o principal aspecto artístico do gênero é associado ao seu caráter performático ou, como diria Walter Benjamin²⁸, ao seu aspecto ritual, e à condição de autorização dos sujeitos que se revezam na posição de narrar, que é dada pela senioridade.

Com a popularização dos instrumentos de comunicação virtuais, assim como a ascensão da internet, observamos que as memórias dos campos religiosos – não se restringindo mais somente àqueles que possuem uma senioridade em relação à hierarquia dessas comunidades – transmitem, indiscriminadamente, essas narrativas nos formatos dos novos gêneros mencionados anteriormente. É, portanto, muito mais comum lermos, hoje, relatos como os que transcreveremos a seguir, sobre as pombogiras Sete Saias e Maria Padilha do Cabaré:

SETE SAIAS

Sete Saias teve sua vinda ao mundo marcada por muito sofrimento. Já na sua infância se dá o início de sua aflição, pois ao nascer sua mãe falece por complicações durante o parto. Desde então sofre constantes humilhações vindas de seu pai que passa a culpá-la pela morte da esposa que tanto amava.

Sete Saias cresce e com o passar dos anos crescem os aviltamentos e já moça passa a ser forçada a fazer todas as vontades do pai sendo mais uma serviçal do que uma filha.

Com seu pai Sete Saias morava em uma choupana afastada no lugarejo onde habitavam e por esse motivo não vê felicidade em seu futuro.

Acaba então a moça Sete Saias se relacionando com homens casados e ricos do povoado vendo aí sua única satisfação.

Mas a vida não lhe sorri pelos seus envoltórios e pelo enredo de traições em que se envolve e as esposas traídas desejam o seu mal a ponto de desejarem apedrejá-la.

Mas até aqui não se fala por que ela recebeu este nome: Sete Saias.

Segundo conta a lenda o motivo pelo qual tem este nome é que a moça tinha sete amantes. Assim, para cada amante ela usava respectivamente uma saia.

Estes amantes, enciumados entre si decidem transformar a vida da moça, trancando-a em um casebre afastado como modo de puni-la pela vida libertina que escolhera junto aos mesmos. É então obrigada a se alimentar de restos de vegetais que se encontravam no interior de seu cárcere...

Com muito sufoco, e força de vontade de viver, derrubou uma parede velha do casebre feito de madeira. Rastejando pela fraqueza encontrou uma estrada próxima e nela passava uma caravana de ciganos que a acolheram e cuidaram dela. Tornando-se uma bela moça, que acabou casando com o filho do chefe do clã dos ciganos. Este filho tornou-se um homem muito rico, ele recebeu o título de barão e provavelmente ela uma baronesa. E por vingança, queria voltar ao lugar que queriam apedrejá-la. O marido apaixonado e fiel, fez a vontade da esposa, comprando o melhor e mais importante casarão daquele povoado. E assim, mandou convite a todos para um rico e abundante baile de máscaras, para apresentar a mais nova baronesa daqueles tempos.

E Sete Saias desceu as escadarias do rico salão com a sua bela máscara e um maravilhoso vestido. E todos os seus inimigos a aplaudiram e reverenciaram sem saber quem era a misteriosa mulher, que seria revelada somente no fim da festa. Ela chamou a todos ao centro do salão, ainda com a máscara, os convidados já totalmente bêbados, ela retirou a máscara, revelando-se a todos. Os inimigos indignados por ser ela a mais rica baronesa da região a qual deviam respeito, começaram a condená-la, principalmente o seu pai, que no

²⁸ BENJAMIN, 1994.

impulso começou a cobrar carinhos que ele nunca teve a ela. E no soar de palmas, entraram-se empregados ao salão, carregando enormes barris de óleo. E os convidados achando-se que fazia parte da cerimônia, ficaram aguardando os servos despejarem o óleo por tudo enquanto Sete Saias e seu marido saíram escondidos, incendiando todo o espaço, matando e vingando-se assim, de todos os seus inimigos, chegando ao ponto de pedir a sua rica charrete para parar em frente ao casarão e ver seus inimigos se incendiando.

Suas últimas palavras aos seus inimigos foram: "Livrarei vocês dos seus pecados com o fogo!"

Beijando o seu esposo e seguindo a tua viagem.

Ela morreu com seus 78 anos.

História esta contada pela sua maior parceria Maria Padilha²⁹.

A narrativa da Pombogira Sete Saias já aponta, na origem da biografia, condições características de protagonistas de mitos fundadores: o nascimento em circunstâncias trágicas, como a morte da mãe e a rejeição do pai e a infância de órfã humilhada. Recorde-se, por exemplo, a este propósito, a narrativa da Gata Borracheira. A ideia de uma filha-serva também parece constituir uma aproximação de narrativas como Cinderela, enquanto o isolamento em que vivia a personagem se assemelha à condição de inacessibilidade de heroínas como Branca de Neve, Rapunzel e Pele de Asno. Outro elemento que parece ter sido estruturador de narrativas infantis é a reclusão no cárcere e a fuga excepcional da heroína. Branca de Neve foge, Rapunzel foge e o disfarce de Cinderela também é um escape do aprisionamento no próprio lar. Tais invariantes na estrutura narrativa não falam apenas de procedimentos composicionais que assemelham as narrativas de origem das pombogiras com o conto de fadas oral europeu; explicitam também as influências culturais recebidas desde o período colonial brasileiro até o fim do século XIX, principalmente aquelas que nos auxiliam a perceber sistemas simbólicos variados, regidos por dinâmicas internas próprias, e detentores de uma notável capacidade de interação mútua.

Não é, todavia, apenas o trânsito de narrativas entre a Europa e as Américas (ou entre os mundos da palavra falada e da palavra escrita), mas também as implicações decorrentes da esfera da autoria que podem justificar que à infância da Pombogira Sete Saias tenham-se agregado marcas das heroínas dos contos de fadas. A condição da autoria comunitária no conto oral é um fator decisivo na dinâmica de interação entre sistemas, da qual falamos acima e sobre a qual podem-se apresentar incontáveis formas de ocorrência, sem conexão com o tema das pombogiras. Ouvia-se, no Nordeste, a narrativa oral da menina Gravina (semelhante à de Cinderela), sem prejuízo para a co-ocorrente narrativa recolhida pelos irmãos Grimm, revelando contato entre as tradições orais propriamente ditas e os gêneros escritos baseados em temas da tradição oral. No romantismo, todavia, enquanto uma elite intelectual poderia assistir a encenação de *La fille de Madame Angot* de Charles Lecoq, um outro estrato social desfrutava as delícias de *A filha de Madame Angu*, paródia de Artur Azevedo, dispensando o aparato de classe próprio da ópera e o domínio do francês para, em teatros populares, subverter o refinado gosto das elites. Nesse caso, a reelaboração se dá entre artefatos literários da cultura escriptocêntrica e, em face da paródia, novamente a autoria ganha novo contorno em termos de interesse teórico.

Por fim, cruzando textos e terreiros, resta captar outra nuance significativa para nós. Não é sem um toque de ironia que as Pombogiras brasileiras fazem ondular o tecido de suas roupas que remete(ria)m ao vestuário das damas das cortes europeias, não sendo incomum tiaras e bijuterias cujo tamanho e brilho transmitem a mesma mensagem. O texto, em que verificamos variadas ocorrências de desvios da norma culta, tem também seus enfeites e sua linguagem também se veste

²⁹ CENTRO AFRICANO ILÊ DE XAPANÃ. Lenda Pomba Gira Sete Saias. Disponível em <www.iledexapana.brtdata.com.br/exu/lendaexu/lendasetasaias.html>. Visto em 23 de maio de 2016.

de luxo. Pronomes em ênclise; termos como "aviltamento", "serviçal", "libertina", "cárcere"; manejo retórico da adjetivação e outras particularidades estilísticas denunciam um espelhamento da narrativa em recursos da tradição literária com ares europeus.

Há boas razões para crermos que uma história como esta, da Pombogira Sete Saias, tenha sido construída através de múltiplas e sucessivas apropriações de narrativas orais e, posteriormente, literárias em circulação privilegiada, pois tanto se difunde entre sujeitos iletrados quanto está inserida nas condições de circulação socialmente prestigiada do texto escrito. A discussão sobre apropriação de elementos culturais europeus é um desafio para o desenvolvimento deste trabalho, considerando-se que as histórias das Pombogiras ensinam, direta ou indiretamente, uma representação imagética do cotidiano da mulher transgressora europeia da Idade Média, como tornou-se comum encontrar em estudos como os de Monique Augras, mas não de forma exclusiva.

Seguindo uma das ideias apresentadas por Chartier³⁰, vemos que a imagem que a Pombogira engendra não remete direta e exclusivamente a uma mulher europeia através de vestimentas ou expressões, mas permite a ocorrência, principalmente, de reflexões que a sua imagem e a sua história suscitam. Não podemos negar, também, que o conceito de apropriação está diretamente ligado à ressignificação de elementos de uma cultura. A gênese dos elementos femininos que estamos sondando no texto é nitidamente europeia (e não brasileira ou africana), mas, ao apropriar-se deles, o brasileiro, ao contar a história da Pombogira, funde-os com elementos genuinamente brasileiros, ressignificando práticas, mas se mantendo, curiosamente, próximo da ideia de mulher transgressora, característica da Feiticeira de Michelet.

Não podemos nos esquecer, todavia, de que analisamos textos cuja elaboração escrita é contemporânea e que recriam uma forma simples (narrativa oral com elementos mínimos invariáveis, mas que, quando contadas oralmente, recebem alterações e variações em elementos secundários conforme as preferências de quem narra). O narrador da variante que selecionamos emprega termos que remetem a uma paisagem verbal europeia: choupana, charrete, barão e baronesa, povoado, baile de máscaras, casebre, clã de ciganos. Não são palavras exclusivas do português europeu, mas a forma linguística do português brasileiro prefere "cidadezinha" a "povoado", "barraco" a "choupana", "bando" a "clã". Baile de máscaras já é, evidentemente, uma tradição herdada de imigrantes europeus. Mesmo que o contexto da ação ocorra em um lugar não especificado, sua reelaboração é recente e o vocabulário europeizado e arcaico é uma marca da apropriação de elementos narrativos originários de uma tradição literária europeia.

Além disso, a aliança da Pombogira Sete Saias com o príncipe dos ciganos reproduz aqueles componentes de transgressão, revolta e estratégia de sobrevivência familiares nas histórias das feiticeiras medievais europeias. O reflexo mais condensado da aliança dos oprimidos contra os opressores está na cena da armadilha que pune os poderosos do lugar. A referência à purificação pelo fogo se apropria de uma visão religiosa sacrificial familiar no Antigo Testamento, tal como a fixou a exegese europeia, por exemplo e bem distante da água purificadora que encontramos nas religiões brasileiras de matrizes africanas.

Passaremos à próxima narrativa.

PADILHA DO CABARÉ

É uma mulher bonita, jovem, sedutora, elegante, feminina, faceira, astuta, audaciosa, mas também tem vidência. É certa e sempre tem algum conselho para as pessoas,

³⁰ CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

principalmente para aquelas que sofrem de amor. Sua força também é usada para desmanchar feitiços, pedir proteção, curar doenças e zelar pelas coisas do coração e do dinheiro. É muito temida por sua frieza e seu implacável poder na questão de demandas.

De acordo conta uma lenda, MARIA PADILHA RAINHA DO CABARÉ foi espanhola e rainha, dona de castelo, e adorava bacalhau, queijos e vinhos. Claro que hoje, devido sua evolução, aceita oferendas comuns. Mas ela é muito fina, sabe o que é bom, gosta de joias, de belas roupas feitas de bons tecidos e adora saias com muitos babados e leque.

Esta sra. gosta de ser bem cuidada, principalmente pelos seus aparelhos mediúnicos, joga cartas, sabe ser amiga de seus cavalos e sabe o que diz – vem à terra a trabalho e não a passeio.

Como toda Padilha, gosta de champanhe, licor de aniz, martini, campari e mel. Seus ebôs (nas religiões que os fazem) são pata preta, pomba preta e cabra preta. Fuma cigarros e cigarrilhas de boa qualidade. Recebe suas oferendas, seus presentes e seus despachos em encruzilhadas em forma de “T” ou de “X”, de preferência perto de cabarés (irá de acordo com o pedido da entidade). Adora cosméticos e espelhos. As rosas a serem oferecidas a esta pombagira devem ser vermelhas (nunca botões) em número ímpar, cravos e palmas vermelhas. Símbolos: pássaro, tridente, Lua, Sol, chave e coração. As velas podem ser pretas e vermelhas, todas vermelhas e, em certos casos, pretas e brancas ou, ainda, todas brancas (dependerá do trabalho a ser realizado; a entidade dirá qual cor a usar).

Outra história diz que, quando encarnada, ela foi dona de um cabaré espanhol muito luxuoso e famoso, responsável por torna-la uma mulher marcante na sociedade da época. Amou apenas uma vez e por ter sofrido por esse amor, nunca mais amou ninguém. Foi uma mulher bem sucedida e se tornou muito rica. Ela tinha um dom que lhe acompanhava desde menina: o dom das cartas – o misterioso futuro no qual ela o adivinhava; este dom veio de seus antepassados espanhóis.

O sofrimento por esse amor foi o que a fez suicidar-se: ela amava um de seus empregados, que era garçom em seu bordel, mas ele era apaixonado por uma das meninas que trabalhavam lá. Um dia os dois amantes fugiram; MARIA PADILHA RAINHA DO CABARÉ sofreu muito e, não aguentando a solidão, matou-se ao se atirar de um penhasco. Foi assim que ela foi parar no Umbral³¹.

Muitas pombogiras são chamadas de Maria Padilha e em todas as suas narrativas de origem pode-se sentir o componente histórico derivado da história de D. Maria de Padilla (1334-1361). Disso decorrem as referências a castelos, o gosto por joias e vestidos caros e tudo mais quanto se imagina ser compatível com o título de rainha. O elemento distintivo dessa variante faz da mulher espanhola não a amante de D. Pedro I, mas a dona de um bordel. A primeira diferença marcante entre esta narrativa e a anterior está no material verbal. A palavra “penhasco” parece ser a única que se aproxima do vocabulário de narrativas europeias. Exemplos do uso brasileiro da língua em seu estágio atual são as expressões “as meninas que trabalhavam lá”, “ela tinha um dom que lhe acompanhava desde menina” (o uso brasileiro do português é mais tolerante com cacófonos como ela tinha/é latinha).

A narrativa de Dona Maria Padilha Rainha do Cabaré tem outro traço peculiar: ela se constrói com a intercalação de explicações que se dirigem a um leitor de hoje. Algumas são aprofundamentos contextuais semelhantes às explicações que encontramos em histórias infantis, como é o caso de “adorava bacalhau, queijos e vinhos”. Outras explicações orientam o eventual destinatário, que é visto como alguém que deve ser instruído sobre a maneira de lidar com aquela Pombogira: “. . . Claro que hoje, devido sua evolução, aceita oferendas comuns. Mas ela é muito fina, sabe o que é bom, gosta de joias, de belas roupas feitas de bons tecidos e adora saias com muitos babados e leque”. A narrativa se apropria, neste caso, de estratégias textuais didáticas e

³¹ UMBANDA QUERIDA (Página de Facebook). Maria Padilha Rainha do Cabaré: suposta história desta guardiã. Disponível em <www.facebook.com/JeffMacumbinha/posts/561549507201418>. Visto em 23 de maio de 2019.

orientadas para a ação prática, como em um manual. É o que se observa no primeiro, terceiro e quarto parágrafos.

Do ponto de vista da interação entre dogmáticas religiosas, o texto – cuja forma não é mais descritível como predominantemente narrativa de origem, mas como subgênero deste, pelo caráter instrucional que manifesta – revela forte influência do kardecismo, ao falar do estado atual de evolução moral do espírito e do erro fatídico do suicídio, que a teria levado ao umbral dos espíritas seguidores de Kardec.

Considerações finais

As duas narrativas que escolhemos como recorte se elaboram a partir de estilos claramente diferentes, embora mantenham, como núcleo, as personagens das Pombogiras, e como marcas de trânsito e de trocas culturais, as marcas da vida social europeia associadas ao contexto da origem, como tópico narrativo. Definimos, com Bakhtin³², estilo como a unidade da configuração da personagem de seu mundo e os procedimentos, por ela determinados, de elaboração e adaptação do material. O estilo é indissociável do autor, o que nos coloca diante do desafio de compreender o que é a autoria nesses novos gêneros digitais.

É preciso entender, em cada caso, como se dá a unidade da tensão entre a dimensão ética e cognitiva em que se baseia a primeira condição de investigação do estilo. Na narrativa da Pombogira Sete Saias e na de Maria Padilha há valores de uma dimensão indiscutível, anterior à ação do autor, que respondem pela necessidade de compor e pela configuração da composição. No primeiro caso, confere-se uma dimensão humanizada à entidade, e essa "biografia" parece dever inspirar solidariedade, compreensão e afeto, mas também respeito e temor. No segundo caso, esta disposição é ausente, não serve como conteúdo ético ou cognitivo.

Em ambos os textos também é possível perceber que os conteúdos buscados na vida social europeia concedem aos autores o distanciamento e alheamento necessários para que a autoria, conjugada com a autoridade, sirvam a qualquer indivíduo, o que é uma solução (consciente ou não) para que se ultrapasse a interdição dada pela senioridade. A voz de autoria tradicional nas comunidades religiosas afro-brasileiras pode secundarizar a composição, a elaboração e a adaptação do material, como se o estilo já fosse dado por antecipação. É o que se vê claramente quando um mais velho de uma comunidade tradicional narra uma história sobre um Orixá, sem preocupações em detalhar tempo nem espaço, sem rebuscar a linguagem diante de um público que sabe que aquela narrativa elucida o problema que foi levado ao conhecimento do mais velho. Não há tensão, ou ela é mínima, entre o mundo ético, o mundo do conhecimento e o mundo da palavra poética oral.

Podemos dizer que a segunda narrativa aponta para uma disposição que esvazia ainda mais a autoria, pois trabalha como se enunciasse evidências do mundo da vida, indiferentes ao peso do passado e à urgência do presente, o que significa um deslocamento para um plano ético. A camada narrativa é menor que a camada prescritiva: dona de castelo ou dona de bordel, Padilha aprecia determinadas oferendas em função do luxo que a cercava em sua última encarnação, mas isto é dado no plano da prescrição, que justifica as oferendas caras, e não na inspiração de empatia, como ocorre no caso de Sete Saias.

³² BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: _____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 3-186.

As duas narrativas, entretanto, não recobrem a grande variedade de estilos que fundamentam, por sua vez, uma variedade de modos de autoria. Esperamos, no futuro, acrescentar a este estudo um conjunto de considerações mais amplas e aprofundadas que nos forneçam uma visão mais próxima da riqueza estética das narrativas de origem, de entidades dos cultos afro-brasileiros, que povoam as novas formas de produção e circulação dos gêneros digitais.

Referências

- AUGRAS, Monique. *Imaginário da magia, magia do imaginário*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BAKHTIN, M. Epos e romance. In: *Questões de literatura e estética*. Campinas: Hucitec, 1993. p. 397-428.
- BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: _____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 3-186.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CENTRO AFRICANO ILÊ DE XAPANÃ. *Lenda Pomba Gira Sete Saias*. Disponível em <www.iledexapana.brtdata.com.br/exu/lendaexu/lendasetesaias.html>. Visto em 23 de maio de 2016.
- CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- DERIVE, Jean. Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas. In: _____. *Literarização da oralidade, oralização da literatura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015. p. 119-138.
- GINZBURG, J. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, [S.l.], v. 2, pp. 199-221, 2012. ISSN 2240-5437. Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>>. Acesso em: 23 maio 2019. DOI: <https://doi.org/10.13130/2240-5437/2790>
- MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital. Em: MARCUSCHI, L. A. & XAVIER, A. C. (Orgs.) *Hipertexto e gêneros digitais*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2004.
- MARTINS, Leda. A fina lâmina da palavra. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 15, p. 55-84, dez. 2007. ISSN 2358-9787. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3262>. Acesso em: 23 maio 2020. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.15.0.55-84>.
- MICHELET, J. *A feiticeira*. São Paulo, SP: Aquariana, 2003.
- MICHELET, Jules. *La sorcière*. Paris: Garnier; Flammarion, 1966.
- SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno Atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993
- UMBANDA QUERIDA (Página de Facebook). *Maria Padilha Rainha do Cabaré: suposta história desta guardiã*. Disponível em <www.facebook.com/JeffMacumbinha/posts/561549507201418>. Visto em 23 de maio de 2019.

Fontes utilizadas

Centro Africano Ilê de Xapanã. *Lenda Pomba Gira Sete Saias*. Recuperado de www.iledexapana.brtdata.com.br/exu/lendaexu/lendasetesaias.html

Umbanda Querida. *Maria Padilha Rainha do Cabaré: suposta história desta guardiã*. Recuperado de www.facebook.com/JeffMacumbinha/posts/561549507201418