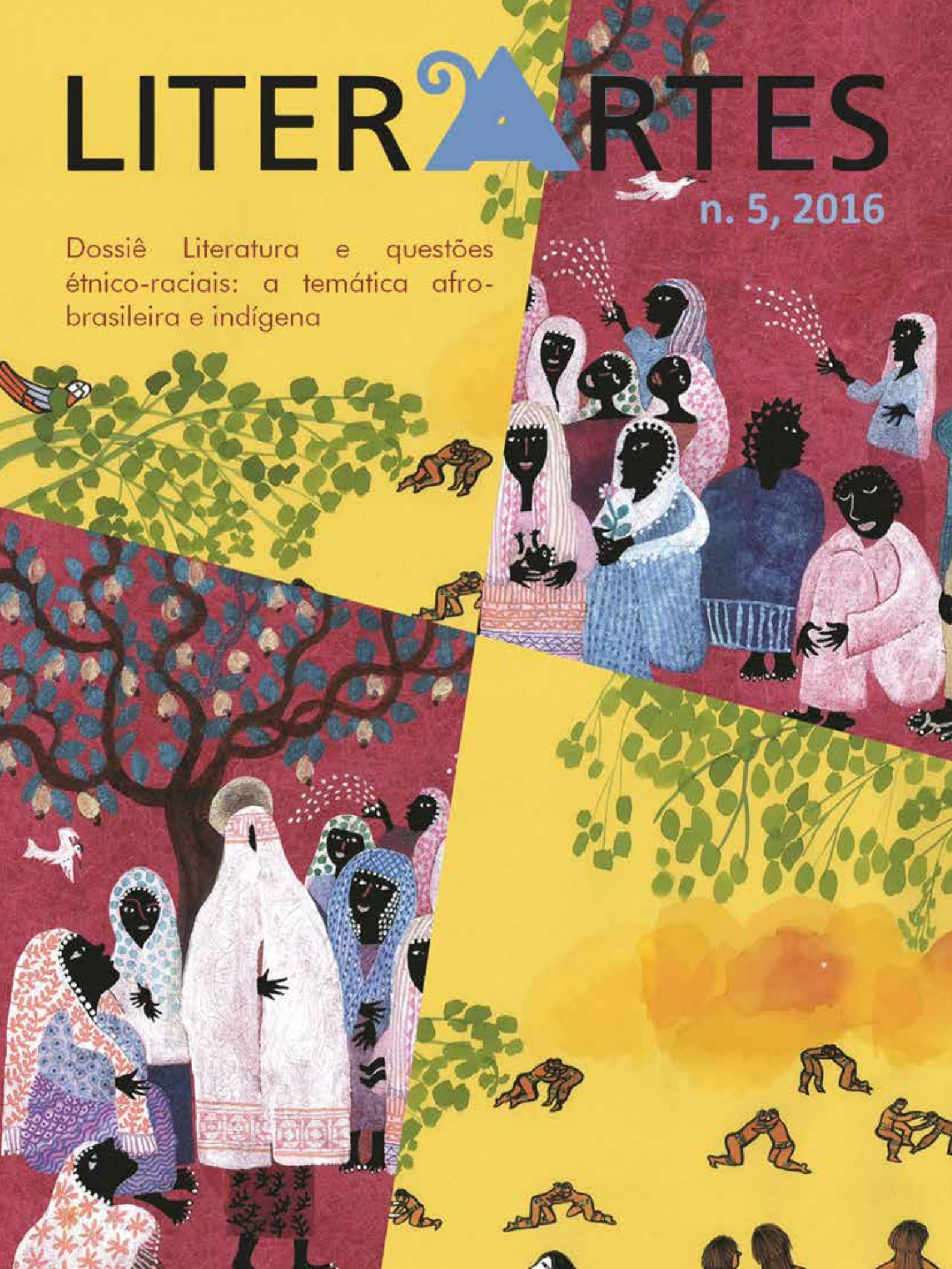


LITERARTES

n. 5, 2016

Dossiê Literatura e questões
étnico-raciais: a temática afro-
brasileira e indígena



EQUIPE EDITORIAL

Coordenação

MARIA ZILDA DA CUNHA, Universidade de São Paulo; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Editores da Quinta Edição

Adriana Falcato Almeida Araldo

Rogério Bernardo da Silva

Conselho Editorial

Maria Auxiliadora Fontana Baseio, Universidade de Santo Amaro, Brasil

Maria Cristina Xavier de Oliveira, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria dos Prazeres Santos Mendes, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Zilda da Cunha, Universidade de São Paulo, Brasil

Comissão Científica

Diógenes Buenos Aires, Universidade Estadual do Piauí, Brasil

Eliane Debus, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

José Jorge Letria, Associação dos Escritores Portugueses, Portugal

Nelly Novaes Coelho, Universidade de São Paulo, Brasil

José Nicolau Gregorin Filho, Universidade de São Paulo, Brasil

Rosangela Sarteschi, Universidade de São Paulo, Brasil

Sérgio Paulo Guimarães Sousa, Universidade do Minho, Portugal

Comissão de Publicação

Cristiano Camilo Lopes, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann, Universidade de São Paulo, Brasil

Lourdes Guimarães, Universidade de São Paulo, Brasil
Ligia Regina Maximo Cavalari Menna, Universidade Paulista, Brasil
Liniane Haag Brum, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Cristina Xavier de Oliveira, Universidade de São Paulo, Brasil
Paula Leocádia Pinheiro Custódio, Universidade de São Paulo, Brasil
Regina Célia Ruiz, Universidade de São Paulo, Brasil
Renata Paltrinieri Hograefe, Universidade de São Paulo, Brasil
Ricardo Ramos Filho, Universidade de São Paulo, Brasil
Rogério Bernardo Silva, Universidade de São Paulo, Brasil
Sandra Trabucco Valenzuela, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil
Thais do Val, Universidade de São Paulo, Brasil

Preparação e Revisão da Quinta Edição

Adriana Falcato Almeida Araldo, Universidade de São Paulo, Brasil
Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann, Universidade de São Paulo, Brasil
Ligia Regina Maximo Cavalari Menna, Universidade Paulista, Brasil
Lourdes Guimarães, Universidade de São Paulo, Brasil
Rogério Bernardo da Silva, Universidade de São Paulo, Brasil
Sandra Trabucco Valenzuela, Universidade Anhembi Morumbi
Selma Simões Scuro, Universidade de São Paulo, Brasil

Projeto Editorial

Leandro Ferretti Fanelli, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Edição de Arte

Leandro Ferretti Fanelli, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Criação do Logotipo

Silvana Mattievich

Capa

Ciça Fittipaldi

Arte

Leandro Ferretti Fanelli, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Tradutores

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann, Universidade de São Paulo, Brasil

Sandra Trabucco Valenzuela, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Selma Simões Scuro, Universidade São Paulo, Brasil

Pareceristas da Quinta Edição

Andrea Castelaci Martins, Universidade de São Paulo, Brasil

Ligia Regina Maximo Cavalari Menna, Universidade Paulista, Brasil

Liniane Haag Brum, Universidade de São Paulo Brasil

Maria Auxiliadora Fontana Baseio, Universidade de Santo Amaro, Brasil

Regina Célia Ruiz, Universidade de São Paulo Brasil

Ricardo Ramos Filho, Universidade de São Paulo, Brasil

Sandra Trabucco Valenzuela, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Selma Simões Scuro, Universidade de São Paulo, Brasil

Thiago Lauriti, Universidade de São Paulo, Brasil

ISSN: 2316-9826

SUMÁRIO

EQUIPE EDITORIAL

EDITORIAL

Maria Zilda da Cunha
Adriana Falcato Almeida Araldo
Rogério Bernardo da Silva

ENTREVISTA

A literatura de temática indígena – múltiplas vozes: Entrevista com Ciça Fittipaldi, Cristino Wapichana, Daniel Munduruku e Olívio Jekupé

Andréa Castelaci Martins P.11

Olhares Cruzados: traços que fazem a história – dialogando com Marilda Castanha e Jô Oliveira

Adriana Falcato Almeida Araldo P. 36

A literatura afro-brasileira na literatura infantil e juvenil: os autores e suas vozes (Entrevista com Heloísa Pires Lima, Júlio Emílio Braz, Lia Zatz e Rogério Andrade Barbosa)

Rogério Bernardo Silva P. 51

DOSSIÊ LITERATURA E QUESTÕES ÉTNICO-RACIAIS: A TEMÁTICA AFRO-BRASILEIRA E INDÍGENA

A literatura infanto-juvenil indígena brasileira e a promoção do letramento multicultural

Janice Cristine Thiél P. 88

Análise do conto “As mãos dos pretos” de Bernardo Honwana, em perspectiva descolonizadora	P. 100
Paulo Sérgio Proença	
A temática indígena na literatura infantil e juvenil – um percurso	P. 120
Andréa Castelaci Martins	
Dona Filó: rede de apanhar kiandas e sereias	P. 150
Regina Chamlian	
O diálogo com o indianismo literário em uma fantasia heroica brasileira: <i>A sombra dos homens, de Roberto de Sousa Causo</i>	P. 160
Álvaro Guedes Castilho Júnior	
A literatura afrodescendente de Maria Firmina dos Reis	P. 184
José Benedito dos Santos	
As metamorfoses em uma narrativa amazônica	P. 209
Gabriela Ismerim Lacerda	
Sonhos diurnos: uma análise da obra o homem que não podia olhar para trás	P. 227
Regina Célia Ruiz	
Identidade e nacionalidade: conceitos, desenvolvimento e história	P. 249
Sandra Trabucco Valenzuela	
Cantos e encantos: mistérios e segredos permeados pela cultura africana	P. 270
Selma Simões Scuro	

RESENHAS

A história de Akykysia, o dono da caça – Akykysia: um dia na aldeia Wajãpi

Paula Leocádia Pinheiro Custódio

P. 278

Fada de Pasárgada

Ana Lúcia Brandão

P. 281

A montanha da água lilás: fábula para todas as idades

Ricardo Filho

P. 287

Conchas e Búzios

Ricardo Filho

P. 291

DOSSIÊ QUESTÕES ÉTNICO-RACIAIS NA LITERATURA: A TEMÁTICA AFRO-BRASILEIRA E INDÍGENA

O quinto número da revista digital Literartes propõe uma reflexão acerca de questões étnico-raciais na Literatura para crianças e jovens, dispondo o olhar sobre as temáticas afro-brasileiras e indígenas. Com essa perspectiva, objetiva-se problematizar a natureza das representações étnico-raciais no âmbito da multiplicidade de culturas e identidades reveladas nas produções literárias e culturais destinadas a crianças e jovens.

A presença das temáticas afro-brasileiras e indígenas, na literatura infantil e juvenil, tem se intensificado muito em razão da lei 10.639/03, modificada pela lei 11.645/08, que tornou obrigatório o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena, trazendo para a literatura a demanda de ser uma das áreas – além de Arte e de História – que pode materializar as práticas curriculares referentes à temática nas salas de aula de todo o país.

Antes de qualquer relação com o ensino, falar de literatura é falar de arte, uma produção que exige equilíbrio entre forma, recursos estéticos e conteúdo temático. Nesse sentido, como síntese, tem-se a obra literária, capaz de permitir contatos e reflexões sobre aspectos da cultura e sobre questões sociais e humanas que se engendram no texto literário.

Dessa forma, pautamos a análise das produções submetidas, privilegiando discussões relevantes no âmbito desse contexto temático. Da capa à última resenha, este número da Literartes expõe questões étnico-raciais por meio de textos que buscam iluminar e reavaliar as relações entre literatura e outras artes, literatura, culturas e sociedades, espaços relacionais de onde emergem temas ainda obscuros da história humana: diversidade cultural, identidade, direitos dos indígenas e dos afrodescendentes, violência, entre outros que merecem ser discutidos.

Entrevistas trazem as vozes de artistas brasileiros, indígenas, afro-brasileiros. Vozes que revelam experiências e pontos de vista de quem ainda testemunha problemas e de quem sabe como transmutar artística e criti-

camente tais experiências. Escritores e ilustradores, por meio da palavra e da imagem, evidenciam formas de apreensão da realidade e revelam meios com os quais buscam realizar a transposição de impressões e sentimentos para a obra de arte.

O conjunto de olhares e vozes, que aqui comparecem, expressam formas de compreender possíveis relações entre o livro para crianças e jovens e a temática étnico-racial; de entender (ou não) a relevância desse conteúdo no ambiente escolar; pontos que se entrecruzam à legislação educacional, aos aspectos ideológicos e ao mercado editorial.

Entre os artigos dispostos, vários discutem a contribuição da literatura indígena na formação de jovens leitores. Alguns abordam temáticas que discorrem sobre a questão das fontes indianistas, levantam reflexões sobre a “alta literatura” e a “literatura de massa”, contam a história da literatura infantil indígena por meio de um percurso que tem sua origem na oralidade, culminando com importantes obras de autores indígenas da atualidade.

Estudiosos oferecem ensaios sobre a literatura africana e afrodescendente, examinando, sob perspectiva descolonizadora, temas como violência, sofrimento e preconceito. Levam em conta, nas análises empreendidas, a intervenção do sobrenatural, do mágico, do maravilhoso, dando destaque às imagens de encantamento, metamorfoses, divindades e esperanças, buscando desconstruir mitos, propondo novos olhares para a realidade.

Como toda ação educativa, que se desvela no campo de embates entre forças conservadoras e forças revolucionárias, entendemos a Revista Literartes nº 5 como um enfrentamento necessário a questões tão caras. Urge que sejam efetivados o direito à literatura e os direitos que demandam das relações étnico-raciais. Propomos aos pesquisadores, estudantes e professores um olhar diligente, provido da alteridade necessária, e desejamos a todos reflexões produtivas.

Equipe Editorial

ENTREVISTA

A LITERATURA DE TEMÁTICA INDÍGENA – MÚLTIPLAS VOZES E OLHARES

Andrea Martins

Certamente você já deve ter estudado em algum momento de sua vida sobre os povos indígenas em História do Brasil. Provavelmente, deve se lembrar de tê-los visto retratados como submissos, com perda das características culturais ou envolvidos em conflitos com os colonizadores. Ou será que você se recorda dos personagens indígenas nos livros dos escritores românticos: fortes, viris, exóticos, representantes do cavaleiro medieval no Brasil? De fato, a representação da temática indígena sempre esteve presente na literatura brasileira desde a Carta de Caminha até a atualidade. O que se nota é que essa imagem oscilou de acordo como papel ocupado pelo indígena em nossa sociedade e também conforme as concepções político/ideológicas vigentes em cada época.

Em busca de uma abordagem mais adequada à realidade, muitos escritores, a partir, principalmente, do século XX, passaram a buscar mais informações a respeito da cultura indígena. Alguns, inclusive, vivenciaram *in loco* o cotidiano de alguns povos. Nota-se assim, o início do processo de construção de alteridade, o qual reverbera nas representações literárias.

O surgimento das questões relativas à pluralidade cultural e, ao mesmo tempo, aspectos ambientais, trouxe ao âmbito da representação literária pessoas que atuavam política e socialmente na proteção e na integração das populações indígenas: sertanistas, antropólogos e indigenistas, como a autora e ilustradora Ciça Fittipaldi, uma de nossas entrevistadas.

No último quarto do século XX, como resultado da evolução desse processo, as minorias passaram a ter voz, impulsionadas por todas as mudanças socioculturais que ocorriam. Essas vozes que passaram a ser ouvidas, também começaram a ser traduzidas esteticamente por meio de produções culturais, incluindo-se as literárias. Integram-se, então, ao contexto de produção literária de temática indígena junto aos indigenistas, autores de origem indígena como Olívio Jekupé, Daniel Munduruku e Cristino Wapichana, nossos entrevistados, assim como muitos outros.

Hodiernamente, a promulgação da Lei 11.645 de 10/03/2008, a qual determina as diretrizes e bases da educação nacional, para que se inclua o estudo da “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena” em qualquer estabelecimento de ensino do Brasil, motiva ainda mais essa produção literária para crianças e jovens com essa temática, salientando o jogo de forças ligado ao contexto editorial e mercadológico.

Portanto, a relevância desse conjunto de circunstâncias e a necessidade de reflexão acerca da representação literária da temática indígena na literatura infantil e juvenil são temas de nossa entrevista, que busca através de um dossiê ouvir algumas das múltiplas vozes que vêm surgindo e buscando espaço para dividirem com os leitores suas experiências ancestrais ou empíricas acerca das culturas indígenas do Brasil.

Cabe-nos apresentar os entrevistados, que gentilmente cederam seu tempo e suas vozes para compartilharem conosco não apenas seus conhecimentos acerca da produção literária de temática indígena na atualidade, como também suas ideologias.

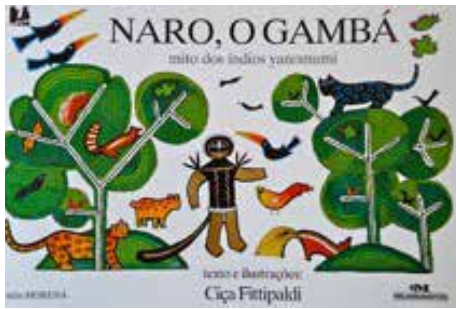


Maria Cecília Fittipaldi Vessani, 2016.



Maria Cecília Fittipaldi Vessani, 2016.

Maria Cecília **Fittipaldi** Vessani (Ciça Fittipaldi) é ilustradora de livros para crianças desde 1973. Graduada nas áreas de Desenho e Artes Plásticas.



Ainda durante a faculdade, fez alguns cursos na área de Antropologia. Fato que contribuiu muito para a escritura da série Morená(PNBE / 2003). Atualmente, mora em Goiânia e leciona na UFG, na Faculdade de Artes visuais, mesma instituição onde fez o mestrado na área de Cultura Visual. Recebeu muitos prêmios relevantes como ilustradora e escritora.

Nos anos 90 trabalhou com educação indígena e no mesmo período aproximou-se de movimentos e organizações que tentavam colocar a questão do índio em pauta na política.

São livros de sua autoria: *A linguagem da Mata*, (2003), *Pra mim, pra você, pra todo mundo* (1995); *Tucanuçu do Cerrado e os parentes do outro lado* (1994); *Pequena História de gente e bicho* (1992); *Quem pintou a onça pintada?* (1992); *Tamanduá, que bandeira!* (1992); *Coleção Histórias de Encantamento* (1988-1989), *Coleção Morená* (8 Volumes)1986-1988, *O Algodão* (1985), *Cada ponto aumenta um conto*, (1985), *João Lampião*(1984). Atualmente, sua relação com a produção literária infantil e juvenil se concentra na ilustração.

Saiba mais em: www.cicafittipaldi.com/www.cicafittipaldi.blogspot.com.br/
cicafittipaldi@gmail.com



Maria Cecília Fittipaldi Vessani, 2016.

Olívio **Jekupé** é escritor de literatura nativa, morador da aldeia krukutu, comunidade guarani, natural do Paraná. Atualmente reside em São Paulo. O autor produz literatura nativa desde a década de 80, o que o torna um dos pioneiros deste tipo de produção.

Estudou Filosofia na PUC do Paraná de 1988 até 1990, curso que continuou no ano de 1992 na USP.

Ministra palestras e oferece cursos sobre a importância da literatura produzida pelos indígenas, entre outros temas. Em sua obra nota-se que há alternância de autobiografia, fantasia e relatos de origem Guarani. Beth Mindlin, antropóloga, comenta no prefácio de *O saci verdadeiro* que Jekupé: “[...] escreve como o representante de uma sociedade de tradição oral, sem escrita. Vai bebendo, como iniciante despretenso, nas fontes escondidas e caudalosas de narrativas transmitidas há séculos, de geração em geração, águas desconhecidas que podem nos inundar de azar e prazer”.



Eis alguns títulos que compõem a produção deste autor: *Verá o contador de histórias* (1997), *Iarandu o cão falante* (2003), *Arandu Ymanguare – sabedoria antiga* (2003), *O saci verdadeiro* (2003), *Xerekó Arandu - a morte de Kretã* (2003), *Ajuda do saci* (2007), *O presente de Jaxy Jaterê* (2015).

Mais informações e contatos: www.oliviojekupe.blogspot.com / oliviojekupe@yahoo.com.br



Maria Cecília Fittipaldi Vessani, 2016.

Daniel Monteiro da Costa (Daniel **Munduruku**), nasceu na aldeia Maracanã, no Pará. Oriundo da etnia Mundurucu, aos 15 anos mudou-se para Belém onde estudou no Colégio Salesiano. Em 1989 graduou-se em Filosofia pela Universidade Salesiana de Lorena. É licenciado em História e Psicologia. Em

2010 concluiu o doutorado na área de Educação na Universidade de São Paulo. Fez pós-doutorado na Universidade Federal de São Carlos. É um autor produtivo, destacam-se em sua produção literária Infantil e Juvenil mais de 40 livros, alguns deles fazem parte do PNBE. Possui vários prêmios literá-

rios e ocupa cargos significativos em instituições que defendem os direitos indígenas. Seleccionamos aqui algumas de suas obras: *Histórias de índio* (1996), *KabáDarebu* (2001), *Coisas de índio* (2003), *Histórias que eu ouvi e gosto de contar* (2005), *Catando piolhos, contando histórias* (2006), *Crônicas de São Paulo – um olhar indígena* (2006), *Crônicas de São Paulo* (2009), *A caveira rolante, a mulher lesma e outras histórias indígenas de assustar* (2010). Além da produção literária destinada ao público infantil o autor apresenta



Daniel Monteiro da Costa, 2016.

várias publicações de caráter acadêmico, com temática voltada para os direitos indígenas, educação indígena, literatura indígena, a questão da autoria nas publicações indígenas, entre outras. Mais informações e contato em: www.danielmunduruku.blogspot.com/ dmunduruku@gmail.com



Cristino **Wapichana** é um autor indígena do povo Wapichana, da comunidade indígena Araçá da Serra, da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, no Estado de Roraima. Além de escritor, desenvolve outras atividades ligadas à área cultural como: compositor, músico e cineasta. Atualmente desenvolve atividades culturais e educativas com ênfase nas culturas indígenas, orientadas para crianças e jovens, envolvendo literatura, música, contação de histórias e atividades recreativas. É também palestrante sobre a temática indígena



Cristino Wapichana

(especificamente sobre o ensino da história e da cultura indígena - Lei 11.645/98 em escolas, universidades e outras instituições como SESI e SESC). Estuda administração no Centro Universitário Unicarioca – RJ. Possui também prêmios literários e também é reconhecido por desenvolver trabalhos relevantes em defesa da cultura indígena brasileira. Mais informações e contato: cristinowapichana@hotmail.com

1-Comente sua opção pela produção de literatura de temática indígena.

FITTIPALDI- Meu interesse pelos índios surgiu ainda na infância, com breve referência em livro de História do Brasil, no 2º ano do curso primário. O tema já era introduzido logo na primeira página com o descobrimento e a missa, seguido de uma página de curiosidades e palavras como oca, taba, tupã e pajé, nomes tais que Tupi, Guarani, Aymoré, Tamoio, Tupinambá, Caeté...talvez a própria sonoridade destas palavras já me tenha cativado, morando numa cidade onde há Pacaembu e Ibirapuera... Mas o fato é que tudo ficava por aí nessa introdução da história brasileira, como um antes de tudo resumidíssimo, mas suficientemente intrigante para mim. O que seria isso tudo? Além de algumas aparições em guerras contra ou a favor de portugueses, na expulsão de franceses, na fundação de São Paulo e poucas mais, já não se achava nada sobre isso no resto da História. De modo que, para mim, esses povos pertenciam a um passado remoto, acabado e pouco noticiado. Isso até o dia em que, com a construção de Brasília, revistas como O Cruzeiro, trouxeram capas e matérias com fotos incríveis dos índios da ilha do Bananal, Karajá, em sua maioria. Em 1960 eu tinha 8 anos de idade. Que surpresa, saber que esses índios ainda existiam! E o encantamento pela beleza dos seus corpos pintados, seus ornamentos de plumas esplêndidos! Na adolescência, conheci, por meio de meu pai, os livros escritos por

José Mauro de Vasconcelos e publicados pela editora Melhoramentos, começando por Rosinha, Minha Canoa, um texto tão sedutor e depois *Kuryala: Capitão e Carajá*. Livros fantásticos, cativantes, frutos da experiência de vida do escritor entre os índios. Mais tarde, na Universidade de Brasília, a UnB, onde fui estudar Arquitetura e depois Artes Visuais, tive a oportunidade de frequentar disciplinas de Antropologia e me aproximei de pesquisadores trabalhando principalmente nas áreas Nambiquara e Yanomami. A essa altura estava lendo coisas como *O Pensamento Selvagem*, clássicos citados em aulas e logo comecei a ler, tietando, a obra de Darci Ribeiro, *Os índios e a Civilização, Teoria do Brasil*, além de *Mitos do Xingu* recontados pelos irmãos Vilas Boas. Tive a sorte de ser convidada por um casal de antropólogos que conheceram meus desenhos de estudante, Alba Figueroa e David Price, ele, na época, prof. visitante do Depto. De Ciências Sociais da UnB e coordenador do Projeto Nambiquara, para uma viagem às terras desse povo, distribuídas entre o vale do rio Guaporé e a Chapada dos Parecis, no noroeste do então Mato Grosso, nas divisas com Rondônia e próximo à fronteira com a Bolívia. Minha aventura começou com a leitura de *Tristes Trópicos*, de Lévi-Strauss, livro espetacular em que entre outros escritos, o antropólogo descreve os lugares, as pessoas, seus objetos e culturas, dá conta de fatos e narrativas, detalha a vida cotidiana, a organização social e política e relata sua experiência entre os Nambiquara. Depois, pé na estrada, verdadeira viagem no tempo, saindo de São Paulo, minha cidade natal, para Cuiabá, e de lá até Vila Bela da Santíssima Trindade, ex capital do tempo do ouro e praticamente um quilombo deixado para trás pelos senhores de escravos que se mudaram para a nova capital, e adentrando cada vez mais o interior, Cáceres, Jauru, àquela altura simples duas ruelas paralelas à estrada BR 364, ainda de terra, conhecendo um Brasil sertanejo e muito desabitado, até por fim, depois de vários dias e noites em pensões de beira de estrada, chegar ao posto da Funai e à primeira aldeia, Campos Novos, já perto de Vilhena, no sul de Rondônia. Impossível resumir aqui essa viagem de vários meses que aconteceu entre 1974 e 1975, nas aldeias Nambiquara, da mata e do cerrado, mas o que posso dizer é que foi tão impactante que mudou os rumos de tudo quanto eu vinha fazendo como pessoa e como estudante. Os imensos problemas humanos enfrentados pelas populações indígenas nessa época – aliás,

como ainda hoje em dia - com as políticas expansionistas no Centro-Oeste Amazônica, a falta de respeito do governo ditatorial por qualquer tentativa de delimitação de território indígena, as contínuas invasões, muitas vezes, oficialmente permitidas por documentações escandalosas, a contaminação por doenças fatais como a gripe e a tuberculose, com o conseqüente extermínio de muitas centenas de pessoas e aldeias...tudo isso aumentava em mim a dor das injustiças e a consciência de necessidade de atuação política contra o que se configurava (e ainda configura, em tantos casos) um verdadeiro genocídio! Aproximei-me das entidades políticas que atuavam sobre as questões indígenas, como a Comissão Pró-Índio, a Comissão Pró-Yanomami, e logo depois, a UNI – União das Nações Indígenas, nos anos 80. Por outro lado, a experiência do desprendimento material, da integridade e resistência étnica e da beleza das diferentes culturas, o modo de atuar em harmonia completa com o ambiente e, apesar de tudo, de toda a violência sofrida, a imensa alegria de viver... Isso tudo motivou e ainda motiva minha vontade de expressão. E foi pensando em como trabalhar essa experiência e seus desdobramentos no contexto da minha própria sociedade que planejei, ainda em meados dos anos 70, e me dediquei de modo muito firme, em produzir livros para crianças. Achava que conseguiria “prolongar” nas mentes e nos corações a presença de uma imagem positivada das sociedades indígenas, de suas pessoas e sociedades contemporâneas, de suas estéticas. Daí até conseguir publicar a “Série Morená”, pela editora Melhoramentos, em 1986, passaram-se dez anos. O mercado editorial não se interessava e eu não estava devidamente preparada. O projeto inicial da coleção foi muito modificado pelas inúmeras leituras, conversas com amigos viajantes, antropólogos, com índios de várias etnias, indigenistas. Comecei a publicar ilustrações e, logo em seguida, textos sobre vários outros temas, com crítica de profissionais do meio editorial, como o querido Edmir Perrotti que releu, inúmeras vezes, meus textos e me encorajou a escrever. Assim, fui aos poucos, preparando-me e me introduzindo no jeito de fazer literatura infantil, até projetar os livros da “Série Morená”.

JEKUPÉ - Fico feliz com isso, pois iniciei minha literatura nativa em 1984 e, naquela época, não conhecia nenhum escritor indígena. Hoje existem vários

escritores *indígenas* fazendo o mesmo. Com isso, acredito que o nome indígena começa a ser mais valorizado, pois sempre fomos discriminados, por nos considerarem um povo atrasado. Através da nossa escrita, vejo como algo positivo, pois é através de nossa história que podemos mostrar uma verdadeira história, e não narrativas que desvalorizam o mundo indígena.

MUNDURUKU - O fato de ter nascido dentro de uma tradição indígena, certamente, foi determinante para que minha opção caísse nessa temática. Claro que para desenvolver meu trabalho literário me vali de muitos estudos e pesquisas e foi importante minha inserção na academia, pois ela me permitiu abrir novos horizontes para minha escrita.

WAPICHANA - Muito do que é escrito sobre esta temática por autores não-indígenas, vem carregado de estereótipos e uma repetição de pensamentos ocidentais, reforçando a imagem do indígena dos séculos passados. Escrevo para mostrar a riqueza diversa das culturas indígenas e da essência de valores e pensamentos de estar e fazer parte do ciclo da vida e do próprio mundo.

2-A produção literária com temática indígena, em geral, é direcionada ao público infantil ou juvenil. Na sua opinião, a que se deve tal predileção por esse público?

FITTIPALDI - Na verdade temos uma grande produção literária não voltada para leitores infantis, desde o romantismo, pelo menos, não sei falar em nome da crítica literária mas como senso comum, me parece haver uma tradição. O modernismo revelou “Macunaíma”, de Mario de Andrade, prenhe do imaginário indígena norte amazônico das culturas Macuxi, Yecoana, Taurepang. E “Cobra Norato”, de Raul Bopp...só lembrando alguns marcos. Depois a já citada produção literária do José Mauro Vasconcelos, que atingiu um tipo de posição “bestseller”, em sua época. Romances do Darci Ribeiro, como “Maíra” e “UIRÁ sai à procura de Deus”. Antonio Callado e “A expedição Montaigne... muita coisa publicada nos anos 80... o poeta Thiago de Mello... Recontos das mitologias, inúmeros, de Sebastião Nunes Pereira, Hartt, Villas Boas, Berta Ribeiro, mais recentemente Betty Mindlin e seu

livro “Moqueca de maridos”, “O Primeiro Homem”, entre tantos outros, claro. Talvez até muito mais que infanto-juvenis, não sei bem avaliar esse lado quantitativo da produção editorial. De todo modo é uma produção além de muito significativa, norteadora da produção atual. De todo modo, comparado aos livros infantojuvenis publicados nos anos 70 e 80, hoje temos outro panorama, claro, com muita mais textos editados e a atuação dos autores indígenas. Em primeiro lugar destaco a atuação de lideranças indígenas hoje consideradas históricas, como Apoena Xavante, Tamoim, Sapaim, Raoni, do Xingu, Marcos Terena, Ailton Krenak, Alvaro Tukano, Davi Kopenawa, Yanomami... os três últimos em uma luta interminável e incansável até hoje... Mario Juruna, líder xavante da aldeia São Marcos, teve uma influência incrível na mídia nos anos 80, quando iniciou suas viagens às capitais e gravava tudo que era dito, documentava tudo. Sua figura polemizou e dividiu a opinião pública e até a sua “indianidade” foi questionada por transitar nos meios urbanos, vestido, usando relógio e aparelhos tecnológicos. Que tempos! Isso ainda ocorre: o índio aparece com celular ou seu tablet, pronto, não é mais índio. Não pode ter e-mail, não...deixa de ser acreditado como índio. Marcos Juruna foi, nos anos 80, deputado federal do PDT, pelo estado do Rio de Janeiro. A atuação dessas lideranças, das denúncias de antropólogos, artistas, profissionais liberais da área do direito, da saúde, etc, no bojo de uma tal mobilização popular nos anos finais da ditadura militar, a atuação de instituições de apoio à causa indígena, os escândalos das sucessivas violências às vezes afloradas nas mídias internacionalmente, todo um conjunto de novas realidades, de lutas, foi trazendo uma maior comunicação das temáticas indígenas nos jornais, na TV no cinema, no dia a dia das pessoas. Às vezes com imagens negativas, associando os eventos a selvagerias, às vezes idealizando e romantizando a imagem do “índio verdadeiro brasileiro”, muitas vezes generalizando e sucumbindo aos mais simplistas estereótipos mas fazendo comparecer o tema, cada vez mais, nos diferentes contextos da sociedade brasileira. Houve principalmente nos anos 80/90, um aumento da consciência da diversidade cultural e ambiental do Brasil e ao mesmo tempo certo reconhecimento dos saberes indígenas principalmente a respeito da floresta que também contribuiu para que essa temática fosse mais e melhor acolhida pelos editoriais, mas isso só cresceu, de fato, com as

políticas inclusivas, os novos parâmetros curriculares de a partir dos anos 90 e os programas de incentivo à leitura e à formação da biblioteca escolar, por intermédio dos editais governamentais para compra de livros.

JEKUPÉ - Escrevemos com a classificação de literatura infantil e juvenil, pois na verdade a literatura para jovens e adultos é mais difícil de ser publicada. Tenho também várias poesias críticas, mas não consigo publicá-las. Na verdade as editoras não apreciam críticas, por isso produzimos literatura infantojuvenil, em trabalhos que muitas vezes são chamados de mitos...

MUNDURUKU - Acho que a literatura indígena nasceu como um caminho natural naquelas pessoas que militaram no movimento indígena enquanto conquista por direitos. Essa literatura tem um caráter pedagógico oriundo da necessidade de educar o olhar da sociedade brasileira sobre a diversidade nativa. Tenho a impressão que desde sempre a produção literária dos indígenas teve como foco as escolas, sejam indígenas ou não. Portanto, penso eu, o público acabou sendo o das crianças e jovens. Não penso que foi exatamente uma escolha de quem escreve, mas um caminho natural de educar olhares.

WAPICHANA - O primeiro motivo é a criança ser mais receptiva e estar em pleno desenvolvimento, e claro, se queremos uma sociedade mais consciente, devemos pensar a longo prazo este é o melhor caminho; e em segundo lugar, as editoras deste público abriram as portas para os autores indígenas. Isso não significa que escrevemos apenas para este público ou sobre a temática indígena.

3-Sabe-se que a produção literária de temática indígena produzida por escritores indígenas e alguns indigenistas possui, dentre outros aspectos, uma orientação política/ideológica. Como você marca este posicionamento dentro de sua obra?

FITTIPALDI - Escolhi o caminho das poéticas e da beleza, como lugar de aproximação e possível empatia, contando com as diferenças culturais, comportamentais, para criar a possibilidade de pelo menos abrandar os

preconceitos tão arraigados sobre o índio. Em outras esferas tomei outras atitudes, mais políticas, às vezes mais panfletárias, mesmo, naquela época. Na literatura preferi a poesia à denúncia. Escolhi tentar -fazer -gostar das invenções conceituais e imaginações maravilhosas desses outros olhares sobre a vida. Meu maior risco: tornar o trabalho excessivamente exótico, folclórico, pra turista ver. Tentei, apesar das minhas dificuldades conceituais e de observação – já que não sou antropóloga e porque não pude visitar todas as áreas de culturas abordadas na coleção Morená - usar a antropologia como ferramenta de evitamento dessa carnavalização. Mas não quis evitar a fantasia...No fundo, queria e quero muito aquela alegria e beleza de viver dos Nambiquara, apesar de tudo. A mitologia me proporciona sempre esse caminho, mas é muito, muito difícil lidar com ela. Desde a busca e seleção de quais histórias dá para recontar para crianças. É muito difícil entender um pouquinho essas narrativas e isso já é muita pretensão. E, não sendo um compêndio didático, nessa literatura não dá pra apostar em coisas que precisam ser explicadas a cada momento, que não possam ser simplesmente aceitas pela imaginação, reposicionadas pelo valor simbólico e pelos sentidos atribuídos por cada leitor, como em toda literatura fantástica e como o são as fadas, ogros e monstros de outras florestas. Hoje em dia, trinta anos depois da “Morená”, continuo nesses caminhos, mas tenho alguns textos que bifurcam para tendências mais plurais e híbridas, principalmente depois de ter passado vários anos trabalhando com Educação indígena, no Tocantins e em Roraima.

JEKUPÉ - Dentro de minha obra eu tento mostrar um conhecimento e uma cultura, e como eu moro na aldeia e vivo a nossa cultura, tento escrever do jeito que é entendido aqui. Ao produzir literatura, cada indígena tem que escrever o jeito de viver de seu povo, porque a escrita de textos sem este conhecimento pode prejudicar muito o leitor, já que a sociedade poderá aprender uma história que não é vivida e, por isso, seria uma literatura não nativa, genérica.

MUNDURUKU - Eu defendo a ideia de que uma das características da literatura indígena é o fato de ser engajada. Isso supõe que ela traz em seu bojo um comprometimento com causas sociais, com defesa dos direitos

humanos, com a denúncia de degradação ambiental ou a efetiva violação dos saberes indígenas. Quando se escreve para crianças e jovens é preciso trazer uma leitura de mundo que possa alimentar nelas a possibilidade da convivência entre os diferentes. Parte do meu trabalho tem essa proposta. Nas entrelinhas do que escrevo está posto o desafio de se viver em uma sociedade múltipla em cosmovisões, em culturas e diversidade. Esse é o caminho que venho construindo.

WAPICHANA - Ela é marcada pela tradição do meu povo. Isso significa dizer que ele é único dentro desta diversidade de mais 305 povos que vivem dentro do seu espaço geográfico o seu jeito de ver e estar no mundo. Embora o Brasil inventado tenha engolido o povo e seu território, não conseguiu matar as forças ancestrais que deram origem e vida ao povo Wapichana. Nos textos estas marcas tradicionais são nítidas bem como palavras da língua que destacam sua procedência.

4-Qual a sua opinião sobre a lei 11645? Ela de fato contribui para uma reflexão sobre a alteridade dentro das instituições de ensino brasileiras?

FITTIPALDI - A Lei permitiu maior inclusão das temáticas indígenas e africanas, no meio escolar com certeza, mas não sei se tem contribuído para a reflexão sobre alteridade. Como não tenho lido e acompanhado toda a produção selecionada pelos programas governamentais de incentivo à leitura e formação de biblioteca escolar, ao longo da última década, não estou instrumentalizada para analisar o que de fato “entrou” nas escolas públicas por meio desse mecanismo curricular. De todo modo, achei pretensioso, no texto da lei: (...) “o estudo da história da África e dos africanos”... como se isso fosse a coisa mais fácil e natural do mundo e como se não se tratasse de uma complexidade imensa ter acesso à informações sobre todas aquelas tribos e guerras e línguas e crenças e diferentes contextos e tempos históricos simultâneos! Não vejo como a produção editorial dar conta desta meta surreal. Muito menos achar que os professores estão capacitados para esta pesquisa. O texto também está equivocado quando fala em “dois grupos étnicos”, referindo-se genericamente a afro-brasileiros e índios. Então

vejo uma fraqueza neste instrumento que dá passo a abordagens genéricas, superficiais, estereotipadas, equivocadas, diminuídas, empobrecidas. Discussão sobre alteridade começa a partir da tomada de consciência de si, de um ponto de vista de sujeito histórico, de ator social. Não pode ser trabalhada como ação benemérita de tolerância e paciência. E não aceito a “censura” que a postura dita “politicamente correta”, que oficializa muitos porta-vozes das políticas compensatórias e de inclusão social, censura que é decorrente do entendimento estreito das questões interculturais e que se impôs aos criadores de literatura de temática indígena, nos últimos anos. Tem cabimento proibir a palavra “aldeia” e impor o uso do termo “comunidade”? Se essa for areflexão de alteridade a ser “consumida nas escolas, estamos fritos! Percebi também que estranhamente, nos livros de literatura infantojuvenil, histórias afro-brasileiras demoraram muito mais a entrar nos pacotes de livros selecionados do que histórias africanas. Por quê?

JEKUPÉ - A lei é eficiente, mas ao mesmo tempo fico preocupado, pois nem todas as escolas ou cidades a aplicam. Considero que a literatura escrita por nós pode contribuir muito, porque seria interessante os professores conhecerem aldeias e terem vivência para aprender. Mas como nem todo mundo tem esse acesso é através dos livros que muitos aspectos poderão ser conhecidos. Vejo que por influência da lei muitos autores começaram a produzir obras sobre os indígenas, entretanto não basta apenas escrever, porque no passado sempre escreveram muitas coisas sobre nós, e isso fez com que a sociedade nos discriminasse ainda mais, por isso é que gosto de falar que nós indígenas escrevemos literatura nativa e não literatura indígena.

MUNDURUKU - Acho a lei importante e necessária. Ela obriga – à revelia dos professores acomodados – as instituições manterem os olhos abertos para o que acontece contra os povos indígenas. Pode ser que ainda seja precária e muitos remendos precisem ser feitos para que ela tenha maior alcance. Independente disso, considero a lei um passo dado, um passo à frente que possibilita, no mínimo, uma esperança de dias melhores.

WAPICHANA - Esta Lei, ainda não pegou e acredito que vai demorar por diversas razões. O Brasil é o país das leis, no entanto, só fazer lei não basta.

Não houve preparação para os educadores trabalharem esta temática em sala de aula e não há fiscalização ou punição para o não cumprimento. Ou seja, ficou ao “Deus dará”. O que vemos, em pouquíssimas instituições de ensino, são tentativas de apresentar o indígena folclórico sem critérios e conhecimento da diversidade dos povos originários existentes, e o reforçados estereótipos por meio de músicas de artistas famosos que, por sua vez, tentaram também falar deste índio inocente, romântico, pobre, que não acumular bens e culturalmente inferior. Vemos também que em sua grande maioria, alguns professores que gostam da causa indígena, trabalham sozinhos dentro da escola em algum projeto falando das culturas indígenas, mas quando estes saem da escola, acaba o projeto porque a instituição de ensino não se envolve. Outro exemplo que impede a execução das temáticas indígenas e afro-brasileira em sala de aula, são agentes de ensino, pertencentes a religiões predominantes no Brasil, que abominam as culturas diferentes. Isso leva a crer que vivemos em um país laico somente na palavra.

5-Você considera que a produção literária de escritores indígenas brasileiros foi beneficiada pela lei (11645), ou seja, este tipo de literatura atende a uma demanda mercadológica? Considera este fator positivo ou negativo?

FITTIPALDI - A partir do momento em que foi criada, em 2014, uma concorrência ao PNBE apenas voltada para a temática indígena, tivemos mais clareza de que os autores indígenas seriam mais beneficiados com a inclusão de seus trabalhos nas escolas e também beneficiados com essa forma de participação no mercado profissional. Só que, diante dos obstáculos vividos pelo país no último ano especialmente, esse edital não foi finalizado. Sabemos que há uma “corrida” do mercado editorial aos editais governamentais, atrás de vendas mais volumosas. Na verdade esse mecanismo protege toda a cadeia de produção de livro infantojuvenil no Brasil que não teria outro meio mais eficiente para crescer tão vigorosamente como na última década. Vejo como uma grande conquista dos indígenas, serem reconhecidos como autores e mais ainda, abrirem espaço no mercado editorial e prin-

principalmente ampliarem seus acessos aos leitores. Ao mesmo tempo percebo que há um caminho e amadurecimento a percorrer já que a responsabilidade pela não generalização, estereotipação e superficialidade, aumenta muito nas vozes dos que assumem autoridade pela etnicidade.

JEKUPÉ - Foi melhor para alguns autores das cidades, com formação superior, mas grande parte dos indígenas que vivem nas aldeias não tiveram muito apoio. A sociedade sempre valoriza a formação superior, um índio doutor tem mais valor do que um índio que vive nas aldeias, entende pouco português e não possui tanto estudo. No entanto, nas aldeias, nós temos muitos pajés que são grandes contadores de histórias, mas para uma editora que não tem conhecimento sobre este fato, eles não têm muito valor. Por isso, se as editoras procurassem índios das aldeias, tenho certeza que iriam encontrar muitos indígenas escritores, que ainda não têm livros publicados e também grandes ilustradores.

MUNDURUKU - Considero sim. A lei repercutiu na indústria do livro. Muito se produziu, diversos projetos editoriais se concretizaram e vários autores indígenas surgiram graças à edição da lei. Isso não significa necessariamente que tudo o que foi produzido foi positivo ou está de acordo com uma nova visão sobre as populações indígenas. Muitas editoras seguem produzindo livros de péssima qualidade textual. Infelizmente, os editores também não se atualizaram e continuam aceitando publicar textos com temática indígena que reproduzem estereótipos. Como consequência, as escolas ainda consomem estereótipos; as crianças continuam sendo ensinadas a partir destes estereótipos graças aos livros que lhes chegam às mãos. Considero, no entanto, isso tudo um processo que ainda vai durar pelo menos uma década para ser modificado. Talvez com a chegada de novos professores às escolas e salas de aula, formados com uma consciência histórica mais atualizada, isso venha a mudar. Avalio de forma positiva esse aumento de produção literária de temática indígena. Nosso papel como escritores indígenas é educar a sociedade brasileira, e com ela os editores, escritores e ilustradores que ainda trazem consigo as visões antigas de nossos povos.

WAPICHANA - A Lei deu um certo estímulo, entretanto esta literatura já tem

uns trinta anos, e na década de 90, ganhou força com Daniel Munduruku, que criou o Encontro de Escritores e Artistas Indígenas em parceria com a FNLIJ – Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil e outros apoiadores como Instituto C&A, Fundação Ford, que bancaram estes encontros, que em 2015 completou 12 edições. Estes encontros foram fundamentais para o contato entre autores e editores. O mercado tem suas intenções, e como investidor, o lucro é seu alimento, mas os textos narram histórias indígenas e nelas não há como “mexer” no sentido e alterar a história, contudo ela pode ser direcionada para atender a um público com idade definida e, neste caso, não vejo com negativismo e sim como parceria.

6-Como a produção literária de temática indígena dirigida a leitores que não pertencem a este universo cultural pode ser difundida nas escolas, sem que apresente uma extensão meramente utilitária?

FITTIPALDI - Pela poética! Os livros infantojuvenis têm a grande vantagem de usar duas possibilidades de leitura simultâneas: o texto verbal, literário, e o texto visual, das ilustrações. Então, apresentam ampla possibilidade de serem projetos estéticos.

MUNDURUKU - A literatura indígena normalmente é consumida pelas escolas. Governos adquirem acervos para distribuírem às escolas; instituições particulares de ensino adotam os livros para consumo em sala de aula; universidades debatem o assunto normalmente com os estudantes das áreas de humanas e sociais, jovens que provavelmente atuarão em sala de aula... Aí eu pergunto: que tipo de material a escola consome que não é utilitário? Nossos leitores estão nas escolas, portanto não vejo nenhum problema de nossas obras serem usadas com esse objetivo. O que entendo é que cabe à escola motivar os estudantes a terem uma consciência crítica, participativa, colaborativa. Se tudo o que lerem durante seu percurso escolar influenciar na sua humanização, certamente teremos melhores cidadãos num futuro próximo. Indiretamente seremos beneficiados com essa formação cidadã.

WAPICHANA - As histórias por si só se sustentam em qualquer cultura, assim como a leitura. O universo indígena é extremamente rico, carregado

com forças míticas regadas com tradições tão diversas tornando as histórias atrativas, seja por curiosidade, interesse de conhecer ou estudar estas culturas por meio das narrativas.

7-As obras com temática indígena geralmente apresentam elementos visuais e/ou grafismos indígenas que contribuem para a ampliação do conhecimento do universo de cada etnia representada aos leitores não indígenas. Como o leitor não indígena pode ser sensibilizado para perceber essas marcas de autoria coletivas (grafismos, formas geométricas, ilustrações feitas por indígenas) e individuais (ilustrações)?

FITTIPALDI - Os grafismos indígenas, apesar de semelhantes muitas vezes na forma, na continuidade e forma de aplicações de padrões, são muito distintos em seus simbolismos e atribuições específicas em cada cultura. Dificilmente essa complexidade atingirá o leitor infantil de outra cultura, mesmo sendo outra cultura indígena. Acho que essas configurações visuais, além de aproximar o leitor a um mundo “diferenciado”, têm um papel decorativo importante, atraindo pela beleza e concisão da forma. Lembro que o termo decorativo, advém de “decor” cuja etimologia traz o significado de “tornar adequado”. Assim, a pele pintada para a guerra ou o pote decorado em seu interior para “conter” alimentos, ou um aroma impregnado para atrair o amor, ou mesmo para ser visto ou tornar-se invisível para os sobrenaturais... Penso que se o ilustrador conseguir pesquisar sobre esses estudos da forma, do símbolo, do seu uso, na cultura que estiver abordando, conseguirá ir um pouco além do “enfeite”, do entendimento fraco do termo decoração. Eu procuro me dedicar bastante a isso.

MUNDURUKU - Os alunos/leitores são reflexos de professores/leitores. O que os estudantes trazem de casa quando chegam à escola, é a visão que os meios de comunicação apresentam. No caso dos indígenas, a televisão é mestra em apresentar as caricaturas seculares. Nossa sociedade acredita muito na televisão como meio de informação. Nossos jovens absorvem essa crença. A escola, que deveria ser o contraponto a isso, acaba aceitando essa

realidade e a reproduz através da esdrúxula comemoração do dia do índio. Faz isso sem nenhuma análise crítica do evento e não se dá conta de que está reproduzindo pré-conceitos em torno dos povos indígenas. Digo isso porque a ignorância dos professores é, em última análise, a ignorância dos alunos. Acentuo que aqui falo de ignorância no sentido filosófico do termo, no sentido do não-saber. Dessa maneira os professores acabam reproduzindo o que aprenderam quando ainda eram crianças, pois não foram preparados para criarem conhecimentos ou consciência crítica nos estudantes. Isso os leva a ficarem acomodados diante dos novos conhecimentos que a sociedade produz. Estou dizendo tudo isso para que se perceba a necessidade de educar os docentes para enxergarem a estética artística dos povos indígenas. Sem isso, o grafismo, a pintura, o desenho, a cultura material indígena será apenas reflexo de um passado da humanidade. Isso tem que ser mudado para que se veja estas populações como humanas, apenas humanas.

WAPICHANA - O leitor só conseguirá diferenciar se estudar e conhecer com mais profundidade as culturas indígenas. Os meios de comunicação em suas variadas linguagens e formas têm alimentado, e insistido no indígena folclórico ou romantizado. Nas últimas quatro décadas, a imagem dos povos que habitam o Parque do Xingu tem sido a referência dos povos indígenas brasileiros por estar evidenciado pelos meios de comunicação de grande massa. E dependendo da informação do locutor, os estereótipos são reforçados e acrescentados novos adjetivos. Chamar os diversos povos indígenas que habitam o Parque do Xingu de “Xinguano” é um exemplo claro, já que cada povo possui um nome e cultura diferente e este termo, para quem não conhece estes povos, no seu entendimento, refere-se a todos que moram ali como pertencentes a um único povo.

8-Ainda hoje, a representação do indígena em alguns livros didáticos e\ ou literários é considerada estereotipada por apresentá-lo vinculado a um passado histórico, ligado à natureza ou apresentado como figura exótica, dessa forma, desconsidera-se a sua contemporaneidade, seus problemas políticos e sociais atuais e realidade proveniente do contato com o não índio. Como você vê esta problemática e de que forma a trata em sua obra?

FITTIPALDI - Essa questão se apresentou para mim em alguns livros em que trabalhei apenas como ilustradora, como foi o caso de “Olivia e os Índios”, de Beth Mindlin. Neste trabalho, li os diários de campo publicados e muitos escritos da autora em sua extensa experiência como antropóloga. Pesquisei muitas imagens de diferentes épocas. A história, que conta a aventura de uma menina “branca”, que é levada por sua avó pesquisadora a conhecer a vida numa aldeia, me permitiu usar a minha própria experiência de viagens e trabalhos realizados em áreas indígenas. Este seria um ótimo livro para iniciar uma reflexão sobre alteridade numa sala de aula com crianças de mais ou menos 7, 8 anos, pois coloca o papel de “outro” na pele da protagonista, na perspectiva da sociedade indígena.

JEKUPÉ - Bom, sempre teremos problemas com isso porque a sociedade nunca nos entendeu, pois se nós não conhecemos as coisas, dizem que somos ignorantes e atrasados. Mas agora sofremos por outro problema, ao saber que eu e outros escritores temos livros publicados, alguns dizem: “Mas ele não pode ser índio, pois sabe mais que eu”. Por isso a sociedade aos poucos irá entender que somos gente também e que temos capacidade de sermos escritores.

MUNDURUKU - A cultura indígena é exótica. Tudo o que não é ocidental é exótico. Meu olhar sobre os trajes africanos, indianos, mulçumanos ou tibetanos me leva a pensar neles como seres diferentes de mim. No meu caso não existe juízo de valor num ou noutro, mas a maioria das pessoas costuma julgar e, o que me parece pior, valorar as culturas. Não vejo nenhum problema em mostrar o que de exótico um povo traz em sua memória ancestral. O que me parece problemática é a leitura que o ocidental faz do que lhe é estranho. Nessa direção acho que num mundo globalizado em que vivemos, o exótico pode ser algo muito educativo se se souber usá-lo devidamente. Claro que não se pode parar por aí. Penso que para cada fase do crescimento da criança deve-se oferecer a ela elementos para que vá aos poucos construindo sua visão de mundo onde caibam as diferenças. Minhas obras são repletas de referências à memória ancestral, à minha memória de infância que está recheada de passagens interessantes que, quando contada, pode assumir aspectos exóticos. Eu faço questão de mantê-las em minhas

narrativas. Eu não quero que as pessoas vejam os indígenas como passado da humanidade, mas não quero também que elas esqueçam que tiveram um passado. Eu carrego minhas histórias dessas referências ancestrais para lembrar aos leitores que somos uma teia que se constrói em diferentes momentos históricos. Longe de mim pensar que os indígenas precisem ficar presos ao passado, mas que fique longe também a ideia de que precisem aceitar esta sociedade caduca que o ocidente tenta nos impor.

WAPICHANA - É perceptível a distância que há entre os povos indígenas e a sociedade brasileira e que, de tão repetida, deixa às claras as intenções políticas sociais destinadas a estes povos. Nenhum povo vive na redoma do passado. A cultura é mutante. É necessário que seja para sobreviver. Não se esperava ter indígenas neste século, mas existem mais de 305 povos falando mais de 250 línguas e isso se deu justamente em função das adequações e ajustes que foram fazendo para se desviarem das diversas balas assassinas dos opressores. Hoje, há indígenas formados em diversos estágios no meio acadêmico, artístico, político, que lutam em várias frentes em que todas convergem para a existência humana e do mundo. Todos nós falamos da necessidade da terra como mãe e que somente por meio dela e nela poderemos manter a cultura viva. As minhas obras falam desta preservação e interação entre a terra/homem/criador. A problemática destes conflitos só pode ser resolvida se houver o respeito.

9-Algumas obras que abordam a temática indígena fazem parte do PNBE. Você tem acompanhado algum trabalho de leitura executado por professores brasileiros, que utilizam tais obras em sala de aula? Como você avalia a qualidade deste trabalho?

FITTIPALDI - O único edital PNBE que incluiu o meu trabalho como autora foi o primeiro, há duas décadas praticamente. Os livros não foram publicados na íntegra, foram textos compilados da série "Morená", sofreram adaptações, com dimensões bem reduzidas e impressão exclusivamente em preto e branco. Com isso, o trabalho sofreu muito em qualidade de apresentação gráfica e poética. Não tive contato e nem retorno sobre seu uso em sala de aula.

JEKUPÉ – O PNBE parece que gosta de livros de escritores famosos, de renome. Sei que existe a compra para adoção nas escolas, mas sempre se adquire as obras de um mesmo autor. Isso é um absurdo porque parece mostrar que nós, escritores indígenas, não estamos lá nesse nível e que não temos capacidade. Por isso vejo algo perigoso pra nós. Sei que se meu livro vai concorrer ao PNBE e, de repente, chega o de um escritor não índio famoso, o livro dele será comprado e o meu continuará na não aprovação. Dessa forma, vai mais um ano de espera para um novo edital, mas se a mesma situação voltar a ocorrer no ano seguinte eu perderei sempre.

MUNDURUKU - Graças a um concurso que ajudei a criar junto à Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) em 2004, pude acompanhar a trajetória de muitos trabalhos desenvolvidos com a leitura dos livros de temática indígena. O concurso se chama Curumim e os professores que trabalham a temática indígena a partir da leitura de livros de autores indígenas podem inscrever seus trabalhos. Estes trabalhos são avaliados por uma comissão e os melhores recebem um prêmio simbólico durante a realização do salão FNLIJ de livros para crianças e jovens, que acontece anualmente no Rio de Janeiro. Bom, normalmente os trabalhos são apresentados por professores de escolas públicas e particulares de diferentes regiões do Brasil. Algumas vezes os professores reclamam das dificuldades de realização por conta das mazelas da educação brasileira, do descompromisso dos gestores ou por falta total de infraestrutura para a realização dos projetos. Falam também do entusiasmo com que o projeto foi recebido pelos estudantes e os resultados que conseguiram alcançar. Isso nos deixa sempre muito felizes, porque mostram que há muitos bons educadores que se dedicam com afinco à leitura de nossas obras; mostra também que é preciso trabalhar muito mais para conseguirmos alcançar o país como um todo. Enfim, há muito o que fazer sim. Também muito já tem sido feito.

WAPICHANA - Tenho visto boas iniciativas de escolas e algumas com excelência, mas são casos raros. Há uma diferença intrigante quando a escola trabalha obras de autores não indígenas em livros didáticos e paradidáticos, que normalmente vêm carregados de vícios estereotipados. Quando a escola trabalha com obras de autores indígenas, estuda com mais profundidade e apresenta um resultado mais próximo da realidade cultural indígena.

10-Conte-nos um pouco sobre a sua trajetória de escritor indígena dentro de um mercado editorial em que prevalecem ilustradores, editores e leitores não índios. Como se dá essa relação?

JEKUPÉ - Fui um dos iniciantes da literatura nativa, comecei em 1984, e naquela época foi difícil, por isso resolvi publicar por gráfica. Em 1993, publiquei por minha conta, aliás, tenho livros publicados dessa forma até hoje, e continuo na luta porque sei que depois de mim outros escritores surgiram, ficaram famosos e publicam com mais facilidade, mas eu continuo tentando contato nas editoras. No entanto não é fácil, porque os autores famosos nos derrubam sempre, pois escritores sem título de doutor, muitas vezes têm seu trabalho dificultado.

MUNDURUKU - Iniciei na literatura há 20 anos a serem completados em 2016. Naquele momento quase não se falava em indígenas escritores. Literatura era um campo que não era frequentado por escritores oriundos de comunidades ou povos indígenas. Tudo o que se tinha eram materiais didáticos voltados para a educação escolar indígena. Era ponto pacífico – e ainda hoje parece continuar sendo – que indígena não poderia escrever porque não saberia já que sua tradição é marcada pela oralidade. Ainda hoje há esse discurso circulando em muitas universidades brasileiras. Quando meu livro foi lançado certamente não teria nenhuma repercussão na sociedade. Ao menos era o que eu mesmo pensava. Eu não tinha pretensão de me tornar escritor, mas escrevi meu livro com a melhor das intenções aproveitando as pesquisas que estava fazendo na universidade. Para minha surpresa teve grande repercussão nas escolas. Passei a ser convidado a palestrar, a fazer lançamentos, a conversar com as crianças leitoras. Isso para mim foi o máximo. Acontece que entre o primeiro livro e o segundo teve um vácuo de quatro anos incompletos. O mercado editorial não valorizou de imediato o que eu havia oferecido de modo que eu achei que eu seria um autor de um só livro. Foi um momento apenas, pois logo depois outras propostas foram se apresentando e eu me tornei um escritor concorrido em eventos e editoras. Não saberia avaliar o porquê disso acontecer, mas o que sei é que eu vi ali uma oportunidade de socializar aquele espaço com outros jovens escritores indígenas. Foi assim que se iniciou o movimento da literatura

indígena que hoje conta com cerca de trinta autores de vários povos e que já escreveram mais de cem títulos que estão circulando por todo o Brasil e até pelo exterior.

WAPICHANA - Entrei neste mercado em 2009 com o apoio de Daniel Munduruku, assim como outros indígenas. É um mercado difícil onde egos se digladiam. Mas há autores, ilustradores e editoras, que respeitam e valorizam o que escrevemos. Não entramos no mercado por sermos indígenas, mas sim por profissionalismo e competência do ramo. Hoje tenho três livros publicados, um deles ganhou o selo da FNLIJ altamente recomendável, e dois prêmios literários. Para 2016, tenho previsão de três publicações. Quanto mais fico ativo em eventos e premiações, o reconhecimento aparece e portas são abertas. Assim, vão se imprimindo na história, a força e a vida das culturas indígenas brasileiras.

11-Que sugestões você daria aos professores, mediadores da leitura, que pretendem trabalhar com livros que abordem a temática indígena?

FITTIPALDI - Eles poderiam pesquisar sobre a cultura em foco no livro em questão, usando alguns sites confiáveis como o *Povos Indígenas no Brasil*, parte do portal do Instituto Socioambiental: pib.socioambiental.org. Também existem filmes do projeto *Vídeo nas Aldeias* e é cada vez maior a produção de vídeos feitos por cineastas indígenas.

JEKUPÉ - Seria interessante conhecerem aldeias indígenas mais próximas de onde moram, e aprenderem muito com os povos indígenas. Também é interessante convidar índios das aldeias para dar palestras nas escolas onde trabalham, assim, ao ler nossos livros poderão entender melhor nossa literatura. Existe a possibilidade de pesquisa no youtube de vídeos. Se você buscar “música guarani” poderá ouvir muitas músicas e documentários e com isso aprenderá muito sobre o mundo indígena.

MUNDURUKU - Diria: 1] que esqueçam que seu autores são indígenas; 2] não alimentem nas crianças estereótipos; 3] sejam naturais no tratamento da temática indígena; 4] não confundam a cabeça dos leitores com conhe-

cimentos que não têm plena convicção de que sejam corretos; 5] não leiam no dia 19 de abril só porque se comemora o tal dia do índio; 6] não obriguem as crianças lerem o que não quiserem, mesmo que o livro pareça ser bom; 7] aprendam antes dos alunos.

WAPICHANA - Estudem e pesquisem sobre o povo com o qual estão trabalhando, para não serem replicadores de estereótipos. Cada história tem uma origem e é fundamental informar o nome do povo ao qual a história pertence. Realizem atividades lúdicas deixando claras as diferenças entre povos e as sociedades, mas que isso não signifique que há superioridade cultural entre eles. É importante ensinar que o conhecimento e respeito anulam o preconceito, e põem o ser humano como igual em direitos, deveres e necessidades.

OLHARES CRUZADOS: TRAÇOS QUE FAZEM A HISTÓRIA: DIALOGANDO COM MARILDA CASTANHA E JÔ OLIVEIRA

Adriana Falcato Almeida Araldo¹

O questionamento de Alice, a menina que já completou 150 anos, eterna garota curiosa e sonhadora do País das Maravilhas, sempre à frente de seu tempo, aborrecida ao folhear um livro sem figuras, serve a reflexões atuais sobre a ilustração do livro para crianças: “e de que serve um livro sem figuras nem diálogos?”. Essa indagação desperta especial atenção daqueles que se interessam pelas relações entre palavra e imagem, pela transposição de uma linguagem para outra, pelas conexões intersemióticas.

Tal questão encontra terreno fértil no âmbito dos estudos que envolvem literatura infantil/juvenil e suas relações com outras linguagens. Espaço em que torna pertinente dizer que a imagem consolidou-se e que, hoje, vive-se numa cultura extremamente visual, dominada por imagens nos mais diversos suportes. E não poderia ser diferente com o livro destinado ao público jovem: novos livros para crianças buscam o lúdico, a poesia, a sensibilidade estética e, fugindo do didatismo, apelam para estratégias que intencionam desautomatizar o olhar, investindo no projeto gráfico, dialogando com outros códigos, apresentando novos formatos e ilustrações ousadas inseridas em enquadramentos que exploram recursos oriundos da fotografia, do cinema, das artes plásticas, dos quadrinhos. Imagens associadas às palavras, ou não, prenes de significados, narram histórias e materializam ideias trazendo novas possibilidades de leitura, reforçando o pensamento que entende a Literatura Infantil/Juvenil como o lugar em que acontecem grandes inovações no uso das linguagens. Mas o público de hoje está mais preparado para ler imagens?

1 Mestre em Letras pela USP. Membro do Grupo de Estudos PLCCJ Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens da Universidade de São Paulo.

Marilda Castanha diria sim e não. Segundo a autora e ilustradora, “ler imagens todo mundo lê. Lemos imagens sempre e o tempo todo. Uma criança, enquanto bebê, já lê o rosto da mãe. A leitura escrita, por exemplo, é também uma leitura de imagens”. Para a ilustradora, a questão mais importante a ser levada em conta com relação à leitura de imagens é saber: “eu me aproprio dessa leitura de imagens para dar a elas significado?” Esta é a real complexidade no entender de Marilda Castanha: “Ler e estabelecer outras ligações, outros sentidos e relações são processos a serem aperfeiçoados à medida que vamos lidando com a vida. A leitura pode ser intuitiva. Mas também pode ser aprendida”. A artista vê a leitura de imagens como um processo, um exercício contínuo. E mostra-se entusiasmada: “Sinto que hoje existe um interesse crescente pela compreensão deste processo de leitura de imagens, que, vale a pena lembrar, aprendemos e apreendemos, na maioria das vezes de forma intuitiva e natural”.



Figura 1

Jô Oliveira, autor, ilustrador, quadrinista e artista gráfico, vê a interpretação de imagens como um “processo amplo, pois oferece vários caminhos, já que explorando os detalhes, é possível sempre encontrar outros significados”. Ele ressalta que a ilustração “aproxima a criança do universo das artes plásticas pela variedade de estilos dos ilustradores”.

Dialogam, aqui, dois artistas que, explorando a capacidade narrativa das imagens, construíram suas trajetórias também por meio das temáticas afro-brasileiras e indígenas. De Belo Horizonte, Minas Gerais, chegam as cores quentes, as cores das matas, da terra e os traços *aparentemente* simples de Marilda Castanha, os quais ao sugerirem complexidade de ideias tornam-se capazes de desconstruir histórias mal contadas do país, como se pode ver em *Pindorama*, terra das

Palmeiras, livro publicado pela editora Cosac e Naify.

Da Ilha de Itamaracá, Pernambuco, Jô Oliveira, traz para a literatura infantil/juvenil retratos da cultura popular brasileira e representações que revelam seu apego às tradições; sentimento que se traduz na escolha das cores,



Figura 2

nos traçados, nas linhas expressivas, presentes nas festividades nacionais, no mamulengo, no bumba meu boi, nos bonecos do Vitalino, enfim, nas diversas manifestações folclóricas. Apresenta também os contornos bem marcados que deixam evidentes costumes e heranças cultivados em solo africano, como em *A Árvore dos Gingongos*, texto da angolana Maria Celestina Fernandes, lançado pela editora DCL.

As trocas de ideias apresentadas fazem revelar significativas nuances acerca do livro ilustrado para crianças e jovens: relações entre palavra e imagem, a leitura de imagens, temáticas culturais,

afro-brasileiras e indígenas em sala de aula, recursos e técnicas de composição, dentre outras questões igualmente importantes. Por meio desse diálogo e dessas experiências, torna-se possível percorrer linhas que vão desenhando e iluminando a realidade, realidade que vai sendo traduzida em arte pelas mãos desses dois ilustradores, os quais contribuem colorindo e tornando mais visíveis pontos importantes da história, embaçados no decorrer dos tempos. E assim, ao final, talvez fique mais fácil responder às questões de Alice.

1- Jô Oliveira, você acha que o público de hoje está mais preparado para ler imagens?

Jô Oliveira- Na minha infância, no interior do Nordeste, o acesso a imagens

era muito escasso. Havia uma carência tão grande que muitas pessoas costumavam decorar as paredes da sala com fotos impressas, recortadas da revista *O Cruzeiro*. Ao contrário dos dias de hoje, em que presenciamos uma invasão diária de imagens em todos os espaços públicos, tempos em que a televisão permanece ligada o dia todo dentro das residências. Acredito que, atualmente, seja bem mais fácil a leitura e a compreensão da iconografia. Embora a banalização da imagem possa levar a certa indiferença pela sua interpretação, há muitos estímulos para que a pessoa desenvolva a sensibilidade para compreender melhor as mensagens assim transmitidas.

2-Marilda Castanha, o que falta para chegarmos a uma leitura de imagens “ideal”? O que é ler imagens?

Marilda Castanha- Ler imagens é decifrar códigos: cores, traços, composições que carregam significados e que são usados para contar uma história. Costumo dizer que o texto escrito, importantíssimo, foi tomando, ao longo do tempo, tanto espaço na comunicação, na vida diária, que a imagem foi se enfraquecendo em termos de significado. “Quanto mais nos alfabetizamos pela escrita, mais nos “desalfabetizamos” pela imagem. Até que se chega à compreensão, como hoje, de que as duas são necessárias. O importante em todo o processo de alfabetização das crianças é: ao se trabalhar o texto, não deixar de lado o seu vínculo com as imagens. É preciso aprender a ler as entrelinhas da imagem, assim como se deve ler as entrelinhas do texto. Tudo o que encontramos no texto poético também está presente no texto de imagem: metáforas, figuras de linguagem... Então, descobrir com as crianças e, ou adultos, as metáforas de uma imagem, é fantástico! Isso é leitura de imagens. Ler imagens nada mais é do que tornar-se um observador e autor da leitura que se realiza.

3- Em sua opinião, Jô Oliveira, o que pode ter contribuído para a grande transformação na arte de se pensar o livro para crianças e jovens?

Jô Oliveira- Os livros vêm evoluindo com o desenvolvimento das técnicas de ilustração, com o amadurecimento dos escritores em relação às teorias literárias, com a sofisticação da demanda dos jovens (cada vez mais bem informados e exigentes) e com o próprio desenvolvimento industrial, que

permite a produção de livros de alta qualidade. Além disso, o desenvolvimento da psicologia e das teorias educacionais também interferiu para que os livros fossem tomando novas feições, mais lúdicas e menos pedagogizantes. O livro infantil chegou a esse nível de transformação graças ao longo caminho percorrido desde que foi criado, considerando que o livro infantil nasceu no século XIX na Inglaterra, em plena revolução industrial. Os contos de fadas originalmente não eram livros infantis. O incremento da leitura e o inquestionável reconhecimento do livro infantil ficcional nos nossos dias foi, sem dúvida, o principal fator na transformação da arte de criar e pensar a literatura ilustrada para jovens.

4- Qual o papel do ilustrador nesse complexo processo de produção de significados e de leitura de imagens, Marilda Castanha?

Marilda Castanha- O ilustrador é um autor de imagens. E esta afirmação não pressupõe que a autoria de imagens é exclusiva do ilustrador, de forma alguma, e sim que o ilustrador “materializa” as imagens. Eu vejo a ilustração também como comunicação. O próprio ilustrador, hoje, contribui para esse processo uma vez que não utiliza mais da imagem como mero enfeite. Ilustrar não é um trabalho didático ou de ornamentos. Ilustrar é um trabalho de artesanaria. Os pincéis, as cores são os instrumentos. Trabalhar a ilustração é sempre um desafio, é trabalhar as entrelinhas da imagem. A imagem é entendida como narrativa que vem carregada de significado e não pode estar fechada. Tem de estar aberta. Assim, o trabalho com a imagem tem o objetivo de fazer despertar o olhar, de fazer refletir sobre questões da vida, mas na própria imagem que está ali representada.

5- Jô Oliveira, o que você procura ao realizar seus trabalhos com a ilustração? Qual a função da ilustração nos dias de hoje?

Jô Oliveira- No meu trabalho procuro exprimir a herança ligada às minhas raízes. Quando ilustro um livro tenho em mente o meu papel de divulgador de tudo isto. É uma questão de identidade e de diferenciação, principalmente neste momento em que as expressões culturais tendem a ser descaracterizadas e uniformizadas. Sinto que o mundo caminha para um gosto único, e conseqüentemente todos tendem a consumir aquilo que é ditado pelas mídias. Por essa razão, acredito que seja importante para o ilustrador não se submeter completamente a essa tendência.

6- O que permitiu ao livro com imagens chegar ao nível de sofisticação em que se encontra hoje?

Marilda Castanha- Pensando na parte física do livro, foi o investimento de editores, ilustradores e produtores gráficos. Isso foi determinante para um crescimento singular. De outro lado, a própria necessidade do ilustrador de ser também autor de imagens, autor de um projeto. Nesse sentido, existe por parte dos ilustradores, uma intenção narrativa. Texto e ilustração são dois códigos que vão contar uma história. Nesse momento, a imagem pode redundar, negar ou contradizer o texto verbal. E o ilustrador tem que saber “orquestrar” esses dois códigos.

7- Partindo-se da ideia de que a imagem carrega um discurso, ao pensar a ilustração, vocês levam em conta determinado público ou determinada faixa etária?

Jô Oliveira- Penso no público em geral. Procuro atrair os leitores jovens e adultos da mesma maneira. Sempre valorizando a cultura popular e as coisas do Brasil. Quero dar continuidade às tradições, renovando-as.

Marilda Castanha- Depende muito. Cada projeto tem uma atitude. Cada história atende a um projeto, uma ideia. Mas o importante é não subestimar a criança. Adequar o projeto sem infantilizá-la. Porque um texto, inicialmente feito para criança, também pode ser lido por um adulto. Vejo que muitos livros infantis são também para adultos, porque agradam aos adultos, trazem algum prazer enquanto objetos de arte. O adulto ao ler a história o faz com outros olhos, diferentemente da criança, como se dissesse: “Este livro ilustrado me atende enquanto adulto”. Atende às necessidades do adulto. Mas, antes de tudo, faço um livro para uma pessoa, um ser humano, um livro que trata de questões existenciais: morte, saudade, separação... com poesia. E, em todo esse processo, a imagem tem um peso muito grande. Essa é a grande questão.

8- Qual a sua concepção de criança ao ilustrar um livro? Que critérios são levados em conta?

Marilda Castanha- A minha concepção de criança mudou muito desde que

inicie os meus trabalhos com a ilustração. Antes, havia a tendência de ver a criança como ingênua, inocente. E de ver a infância romanticamente, como uma fase doce e cor-de-rosa da vida. Claro que há poesia e ingenuidade na infância, mas, hoje, já não a vejo só assim. Hoje penso mais em despertar o olhar da criança para o mundo. Fazê-la mais reflexiva. E o contrário também acontece: o pensamento da criança transformando o nosso olhar. Acredito nisso. A literatura tem esse papel de fazer com que a criança, e o leitor de um modo geral “olhe” mais para o outro e a forma como ela pensa tenha mais visibilidade também.

9- Como se dá a relação palavra-imagem em seus livros? O que vem primeiro?

Jô Oliveira- Como ilustrador o meu papel é interpretar o texto. A narração escrita é o motivo principal. Sou coadjuvante do escritor. Procuo reverenciar o texto e ter muito respeito por ele. À medida que vou lendo, vou imaginando e compondo a cena da ilustração. Faço muita pesquisa também. Procuo fontes em que me basear: ilustrações antigas, fotos, retratos, filmes, livros, dicionários ilustrados, catálogos de época e, agora, o maravilhoso Google. A composição da ilustração depende muito dos espaços destinados a ela no livro. Às vezes é apenas uma vinheta, às vezes, são páginas inteiras. Gosto muito de trocar ideias com o autor do texto, saber como ele imaginou a cena. Essas conversas acrescentam muitos detalhes que eu não tinha pensado inicialmente. Algumas vezes eu até proponho aos autores um tema, e as imagens já vão nascendo espontaneamente enquanto conversamos. Quando a história é minha não há como separar. Os dois nascem juntos.

Marilda Castanha- Cada livro nasce de um jeito. Às vezes, a palavra vem primeiro, como em Fases da Lua. Às vezes, a imagem. Mas já quis fazer um livro só de imagem e depois senti a necessidade de inserir o texto. A relação texto-imagem vai sendo construída ao mesmo tempo, no processo.

10- O que você busca em seus trabalhos com a ilustração? Como nasce uma história para crianças?

Marilda Castanha- Ilustração é comunicação. Ilustração é narrativa. Fazer história para as crianças tem algo a ver com resgate, é como revisitar a própria infância. Bartolomeu Campos Queirós dizia: “Eu escrevo para minha criança”. Talvez porque a criança da gente precise daquela história. Uma história pode também nascer do olhar de outras crianças sobre o mundo. Por exemplo, o livro *Fases da Lua* nasceu de anotações de frases de meus filhos, por meio das quais, expressavam como eles entendiam o mundo. Não saberia fazê-lo sem o olhar de meus filhos. É, então, um ponto em que outras infâncias se cruzam. Livros são recortes. Nascem a partir de observações, anotações e pesquisas. Mas também nascem de “espantos” e do desejo de se registrar, de “mexer com as verdades”, como o *Agbalá*, em que fiz bastante pesquisa sobre a cultura afro-brasileira. De modo geral, acredito que uma história venha a nascer de “perguntas e de espantos” que vão em busca dos sentidos da vida.

11- De que forma vocês veem o uso do livro infantil em ambiente escolar? Qual é o papel da escola no incentivo à leitura?

Jô Oliveira- Quanto ao uso do livro infantil na escola, acredito que sempre é possível melhorar. As pesquisas mostram que a escola não tem conseguido formar leitores duradouros, que continuam lendo depois que saem dos bancos escolares. Os professores precisam preservar a experiência estética e lúdica da leitura. O problema é que a escolarização da literatura, muitas vezes, transforma um objeto que foi criado para provocar prazer, numa espécie de tortura, com provas e arguições ameaçadoras. Isso mais afasta as pessoas da literatura do que forma leitores. Mas posso afirmar que o papel da ilustração no processo de alfabetização é muito importante. A criança deveria aprender a ler as imagens impressas antes mesmo de aprender a decifrar o alfabeto. O potencial narrativo das ilustrações permite uma assimilação mais fácil e rápida das histórias.

Marilda Castanha- Aqui vou falar como mãe e como ilustradora. Acompanhando a vida escolar dos meus filhos, vejo ótimos livros sendo “subutilizados”. De modo geral, a escola faz uso do livro de uma forma técnica. Penso que a escola ainda não se apropriou do livro com prazer e ainda não

mergulhou no seu papel de ser uma verdadeira mediadora de literatura. E, aqui, separo o trabalho de leitura, do trabalho de literatura. Venho percebendo que muitas escolas buscam incentivar a leitura, mas não têm a literatura como foco. Acredito que a escola precisa se apropriar da literatura como instrumento para falar de emoções, visões de mundo, trabalho que ainda não vem sendo realizado em sua totalidade- com a leitura das metáforas do texto e das imagens- na formação do leitor literário.

12-Como você definiria o livro ilustrado publicado no Brasil na contemporaneidade? É possível afirmar que existe uma tendência nacional?

Jô Oliveira- O Brasil apresentou nos últimos anos um crescimento enorme na publicação de livro para jovens. Isso se deveu a uma política governamental de aquisição e distribuição de livros em escolas e bibliotecas públicas. A maior característica do nosso livro é a diversidade de estilos. O livro infantil é o primeiro contato das crianças com as artes visuais. E essa diversidade de estilos é essencial para a educação visual e o aprimoramento estético do jovem leitor. Mas sinto falta de uma coisa que a nossa música tem: a cara do Brasil. Não é à toa que a música popular brasileira é a maior expressão da nossa cultura. Admirada e invejada no mundo todo. E se trata de uma música com vários estilos. Ao contrário da nossa música, falta na ilustração o compromisso com as nossas raízes. A diversidade cultural quase não aparece. Sofremos da falta de amor próprio. Somos muito versáteis em assimilar estilos que vêm de fora e pouco nos importa o que nos cerca. É preciso que as nossas imagens sejam o reflexo do nosso povo, da nossa cultura e do nosso País.

Marilda Castanha- Tudo começa com aquela pergunta: “Que tipo de livro você quer fazer? É um livro comercial? É um livro para vender? Ou é um livro que responda às suas perguntas?” Hoje existem livros muito bons. Eu vejo que as escolas trabalham com um número muito maior de livros que em minha época de criança. Livros interessantes. A verdade é que a imagem bem construída, a imagem trabalhada, tecida nas entrelinhas da narrativa

sempre traz novidades. Sempre desperta algo mais, fala mais.

13- Como se dá o processo de apreensão da realidade em suas obras? Como transpor para imagens, os sentimentos, as sensações, as questões culturais?

Jô Oliveira- Por sorte, eu vivi numa região onde os apelos visuais provinham de outras fontes. Apresentações de teatro de bonecos, de pastorinhas, quadrilhas juninas, circos mambembes, bumba meu boi, danças dos caboclinhos, desfile de maracatu, queima de judas e o próprio carnaval popular, todos com suas fantasias coloridas, seus movimentos, suas narrativas e brincadeiras. E também o acesso à literatura de Cordel despertou em mim a paixão pela narração. A presença de todas essas manifestações folclóricas manteve-se constante e eu estou impregnado delas. E isso me permitiu captar imagens indeléveis que até hoje estão claras na minha mente. Acho que a principal função da ilustração, no meu caso, é divulgar a cultura popular que assimilei in loco durante a minha infância.

Marilda Castanha- Não é tarefa fácil. E aí entram as metáforas, os recursos e elementos visuais, o estilo, tudo isso que vai tentar traduzir o que se pensa ou sente. No meu caso, o processo de apreensão da realidade depende muito do momento pelo qual estou passando, depende muito da atitude que tenho diante da obra.

14- Gostaria que vocês falassem sobre as técnicas que vêm utilizando em seus trabalhos. O que determina o material, o estilo, as cores, as texturas, a linguagem poética... a serem usados em suas ilustrações?

Jô Oliveira- Estudei artes gráficas em duas escolas, na Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro e na Escola Superior de Artes Industriais em Budapeste, Hungria. O meu estilo é baseado na xilogravura popular brasileira. Também procurei estudar imagens de diferentes culturas e épocas. Assim construí um estilo que reverencia a cultura popular ocidental de diversos países, mas que tem como ponto principal as capas do cordel nordestino. Continuo desenhando tudo à mão, uso papel, pincel, canetas, o colorido é feito com aquarela e lápis de cor. Uma das características da minha ilustração é o desenho bem delineado. Para isso faço os contornos escuros com tinta nan-

quim e tinta acrílica. Prefiro as cores primárias. Meu desenho é muito colorido. Acho que isso reflete a alma brasileira. Ainda não uso o computador para desenhar. Confesso que não sinto falta. Gosto muito de trabalhar à mão livre. Acho que para o ilustrador o desenho é a base de tudo.

Marilda Castanha- Os elementos visuais são recursos de que uso para contar uma história. Eu sempre faço uma associação com as notas musicais. Da mesma forma que o músico necessita das notas musicais para compor a sua música, o ilustrador necessita da luz, da cor, do volume, da transparência, das texturas... E é combinando todos esses códigos que eu vou fazendo a minha música, que é o desenho. Em determinado momento, eu posso usar somente três cores e elas serão totalmente significativas. Cada projeto vai pedindo uma atitude diferente. Há livros que não necessitam de toda paleta de cores. E aí, a ausência vai ser também presença. *Pindorama*, por exemplo, um livro que trata da cultura indígena, aquela paleta colorida, aquele tanto de cor, o uso das cores tropicais, do amarelo, do verde, do tom de terra, de cores quentes, apresenta uma atitude diferente daquela que pode ser percebida em *O Delírio*. São atitudes diferentes que visam atender a projetos diferentes. Para dar visibilidade a uma ideia. *O Ops* é um livro para bebês, logo, já pede outra atitude. O leitor atento também vai sendo capaz de perceber isso. Ao longo dos trabalhos e observações, fui notando também que a técnica de um artista nasce, em grande parte, da “falta”. Nenhum artista, por melhor que seja, consegue dominar tudo. Cada artista vai desenvolvendo as habilidades que já possui e que irão suprir outras faltas, outras necessidades.

15- A ilustração do próprio texto e a ilustração do texto de outro autor: são processos muito diferentes? Em que diferem?

Jô Oliveira- Não são muito diferentes. A partir do momento que decido ilustrar algum tema, seja meu ou de outro autor, sobrevém muito trabalho, muita pesquisa, muito ensaio e erro. Quanto aos textos de outros autores a única diferença é que posso contar com a colaboração de outro olhar.

Marilda Castanha- São processos diferentes. A ilustração de um texto de outro autor é mais fácil na medida em que o texto verbal, uma das linguagens, já se encontra pronto, sendo necessário apenas buscar a visão, o olhar do ilustrador. Quando o autor é também o ilustrador da obra, ele é o responsável pela construção de duas linguagens ao mesmo tempo. A obra talvez exija mais do ilustrador. E o ilustrador parece estar em processo de criação

o tempo todo. Mas é um desafio sempre prazeroso.

16- Daqui a alguns anos, como vocês imaginam o livro para o pequeno leitor?

Jô Oliveira- Acredito, com muito pesar, que o livro infantil deixará brevemente de existir. Pelo menos como o conhecemos hoje. O tablet e o celular são muito versáteis. Essa identidade que existe entre esses suportes e o leitor jovem é insuperável. As novas tecnologias são muito atraentes e oferecem muitos recursos, como maior interatividade, por exemplo. O leitor de um e-book pode interferir na narrativa, alterá-la, alternar páginas de ilustração e informação por meio do hipertexto. Mas não devemos lamentar, pois o que interessa é o conteúdo. O livro já foi de pedra, de cerâmica, de papiro, de couro de carneiro e nos últimos 560 anos, de papel. Sempre houve uma evolução. E isso está acontecendo mais uma vez, agora. Entretanto, é importante lembrar que as habilidades, as competências e os processos cognitivos básicos necessários para a compreensão de um texto são os mesmos em qualquer suporte.

Marilda Castanha- Eu imagino algo nos livros que já está acontecendo hoje, mas ainda de forma tímida: que ele seja espaço, cada vez maior para “os antônimos”. O texto deverá privilegiar os contrários, as diferenças, por uma necessidade ética. A literatura tem esse papel de fazer despertar a consciência.

17- Como interferem na produção artística os novos programas educacionais ou temas transversais?

Jô Oliveira- Num certo sentido, o Ministério da Educação pauta a produção cultural para crianças. As editoras preferem publicar livros que tenham chance de ser adquiridos pelos programas oficiais. Desde que o MEC colocou nos programas educacionais os temas sobre indígenas e afro-brasileiros, houve uma corrida para produzir livros que atendessem a essa demanda. Mas para os autores e ilustradores é preciso um processo de identificação com o tema, nem sempre fácil e imediato, para que surja um texto verdadeiro, emocionante. Alguns autores não têm dificuldade em produzir sob “encomenda”, mas outros preferem temas que sejam expressão

mais íntima. Tudo depende de saber se colocar no lugar do outro para falar em nome de outras culturas.

Marilda Castanha- Por meio desses programas, o Governo vem a privilegiar a compra de livros que tratam de temáticas específicas, como exemplo, a temática indígena, folclore, cultura popular. As editoras, de modo geral, restringem-se a esses temas e passam a encomendar obras, buscar textos com autores que possam discutir tais temáticas. Às vezes acho que isso é um fator que restringe, e, muitas vezes, inibe ideias que não têm este perfil. Reconheço que são temas importantes, mas não devem ser apenas este o foco das editoras.

18- Jô Oliveira, como você vê o papel do Estado no incentivo à leitura?

Jô Oliveira- É papel primordial do Estado o incentivo à leitura. Sem a conquista da habilidade de ler e interpretar um texto as pessoas não alcançam a plenitude da sua cidadania. O Estado deveria investir muitas vezes mais nas escolas, nas bibliotecas escolares, na formação de professores leitores e formadores de leitores. Todo mundo reconhece que o Japão e a Coreia do Sul só estão, hoje, ocupando um lugar de destaque no mundo, porque o ensino passou a ser muito valorizado. Por meio da leitura e de um ensino para a cidadania, o Brasil superaria este vergonhoso patamar de subdesenvolvimento. Num país tão desigual, quanto ao poder aquisitivo, o Estado tem obrigação de proporcionar acesso ao livro.

19- O início e o término. Marilda Castanha, de onde vem a motivação que dá origem ao seu trabalho, à ilustração? Qual o sentimento ao concluir um projeto?

Marilda Castanha- O fato de ter em mente que “o livro que quero fazer ainda não fiz”, sempre me desafia. É um fator que me motiva. É um desafio bom. Ao terminar uma obra, sinto-me preenchida, com a sensação de missão cumprida e já quero fazer a próxima. O Nelson (Cruz), meu marido, costuma dizer: “Todos os livros já foram feitos. Menos um: o próximo.” E eu vejo que as ideias para um novo livro vão nascendo à medida que proponho a mim mesma pensar nelas: pode ser lendo uma obra ou mesmo prestando mais atenção à vida. Tudo possibilita novas ideias quando se tem o olhar atento. Sempre há alguma coisa para contar. Às vezes no próprio prazer de fazer uma história já se encontra presente uma nova ideia. Por exemplo, o livro que estou terminando agora nasceu da vontade que eu tinha de desenhar

árvores com a liberdade que tive no livro *Pindorama, terra das Palmeiras*. Posso até dizer que o livro que estou finalizando nasceu por que um dia eu fiz o Pindorama, e ele é um “filhote” do *Pindorama*...

20- O que é ilustrar para crianças, Jô Oliveira? O que o motiva a ilustrar para crianças?

Jô Oliveira- É criar a oportunidade para que as crianças tenham experiências estéticas muito cedo e se sintam atraídas para a leitura de maneira prazerosa. É como abrir portas para novos horizontes, novos interesses, novos temas, novas informações, novas emoções e sentimentos.

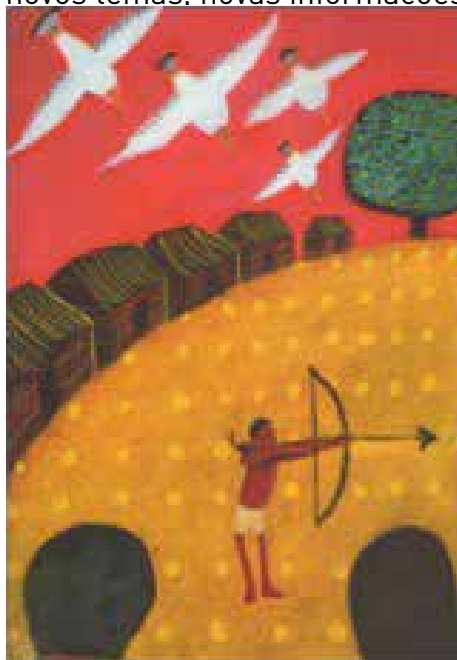


Figura 3

pajé e Pindorama.

Em meu trabalho procuro levar para os leitores aquilo de que eu gosto, meus temas de interesse. Já illustrei *Alice*, *Pinóquio*, *Gato de Botas*, cinco peças de Shakespeare, contos de Cervantes, vários escritores brasileiros e muito cordéis. Quero muito ilustrar *O mágico de Oz* e *Peter Pan*. Adoraria ilustrar mais algumas peças de Shakespeare e também vários cordéis clássicos. Gosto muito de temas históricos, biografias, lendas indígenas e contos folclóricos.

21- Marilda Castanha, gostaria que você falasse sobre sua parceria com Daniel Munduruku e sobre as técnicas e imagens utilizadas para compor seus trabalhos: *Karu Taru, o pequeno*

Marilda Castanha- O Daniel tem um jeito de contar história que é ancestral e eu admiro isso. Mas foi um trabalho que exigiu de minha parte muita pesquisa. Tive de pesquisar traços e objetos. Um trabalho de descoberta porque falar de uma cultura diferente para crianças e crianças que possuem outro olhar para as coisas é sempre um desafio.

22- Jô Oliveira, de que maneira sua experiência com o universo dos quadrinhos interfere nas técnicas para a composição do livro ilustrado para o público infantil?

Jô Oliveira- A linguagem dos quadrinhos sempre me estimulou para a leitura. Acredito que nos quadrinhos esteja a mais perfeita integração de dois tipos de narrativa, a da escrita e a da imagem. Graças a este casamento

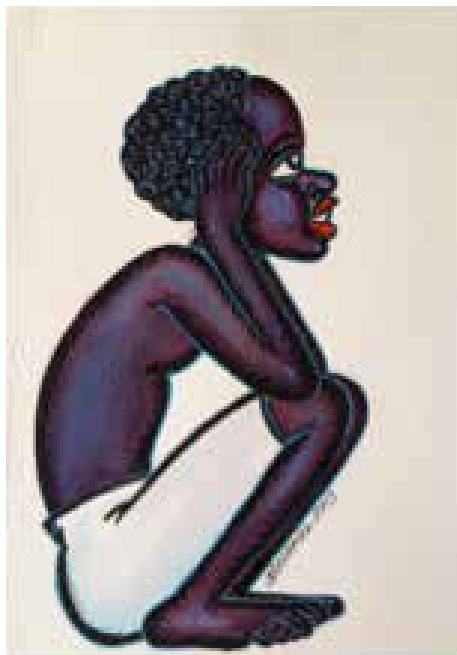


Figura 4

imagem/texto o leitor chega espontaneamente, sem esforço algum, sem ajuda de ninguém, a entender a mensagem e a curtir a história. Além disso, a competência leitora se desenvolve de forma mais rápida e natural. Lamento que até hoje não haja uma política de apoio aos quadrinhos. Seria um enorme incentivo à leitura. As crianças procuram os quadrinhos naturalmente. Ninguém manda que eles leiam os gibis. As crianças amam a narrativa visual. Alguns países publicam quadrinhos em formato de livro para que as crianças já se aproximem do objeto que veicula textos literários mais complexos. Não há uma hierarquia que coloque os quadrinhos em segundo lugar. Não é uma maneira

inteligente de encaminhar os jovens para a leitura?

Figura 1- Imagem cedida por Marilda Castanha para o livro Pindorama, terra das Palmeiras – editora Cosac Naif.

Figura 2- Imagem cedida por Jô Oliveira.

Figura 3- Imagem cedida por Marilda Castanha para o livro Karu Taru, o pequeno pajé- Editora Edelbra.

Figura 4- Imagem cedida por Jô Oliveira.

A TEMÁTICA AFRO-BRASILEIRA NA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL: OS AUTORES E SUAS VOZES

ENTREVISTA COM HELOISA PIRES LIMA, JÚLIO EMÍLIO BRAZ, LIA ZATZ E ROGÉRIO ANDRADE BARBOSA

Rogério Bernardo da Silva

Luísa tinha outra estranheza. Quer dizer, que se considerava estranheza.

Namorava negros e brancos. Não olhando a cor, se apaixonava dia sim, dia não. Tinha uma queda especial por sujeitos de mão cabeluda.

Não era marceneiro, mas fabricou sozinhos os móveis. Uma cama, uma mesa e um “altar de livros”. Era assim que ela chamava a estante.¹

Joel Rufino dos Santos

Discutir a temática afro-brasileira no âmbito das produções literárias para crianças e jovens é urgente e necessário. O advento da Lei 10.639, de 2003, trouxe à tona uma série de demandas que se revelam, principalmente, nos cotextos editoriais e educacionais. Se, por um lado, são prementes as visões dos especialistas e estudiosos das diversas áreas a esse respeito, por outro, faz-se necessária a presença de vozes que estejam diretamente relacionadas aos processos de criação artística dos livros das literaturas infantil e juvenil, as vozes dos autores.

Para tanto, foram convidados autores cujas produções relativas à temática são

1 Trechos, respectivamente, das histórias, “O filho de Luísa” (p.09) e “A Casa da Flor”, presentes no livro, Gosto de África, histórias de lá e daqui, de Joel Rufino dos Santos, publicado pela Global Editora, em 2005.

altamente relevantes. Segundo esse critério, teria cadeira cativa nessa lista o escritor Joel Rufino dos Santos. Apesar de ter se findado sua presença terrena, ecoam e sempre ecoarão suas vozes traduzidas nas ações e nos discursos de suas narrativas. Aqui, evocadas na epígrafe, revelam a importância da literatura na vida dos sujeitos e expressam a necessidade de dirimir toda espécie de preconceito étnico-racial. Joel nos dá o tom do que está por vir. O que se segue, no confronto entre as vozes dos autores, é uma apreciação profunda de toda a complexidade que envolve o ato criador, enveredado nas entranhas da arte, da educação e das demandas sociais. Por isso, a fim de organizar os discursos para melhor apreensão das vozes, foram criados eixos temáticos que agrupam as perguntas:

- Os autores e seus processos de criação
- Temática afro-brasileira, tradição e literatura africana
- Os leitores, as questões étnicas e o engajamento dos autores
- A sociedade, a Lei 10.639 e o mercado editorial
- Monteiro Lobato no banco dos réus
- Entre o ensino das temáticas e a leitura literária

Essa organização permite ao leitor apropriações pormenorizadas e, ao mesmo tempo, possibilita visualizar as tramas e as intrincadas conexões entre os eixos. Antes de apresentar os autores convidados, é necessário agradecer-lhes pelas riquíssimas contribuições gentilmente oferecidas para a composição desta entrevista. A disposição de cada autor para mostrar-se diante das questões propostas revela o grau de engajamento que possuem no âmbito da escritura de literatura e da discussão das questões étnico-raciais. Trata-se de um raro momento de fricção entre vozes construtoras de conhecimentos, de visões de mundo e de arte. Disto, os maiores beneficiários são os leitores que, solenemente, são convidados para esta interlocução. Aos autores entrevistados, Heloisa Pires Lima, Júlio Emílio Braz, Lia Zatz e Rogério Andrade Barbosa, toda gratidão. Aos leitores, uma ótima leitura.



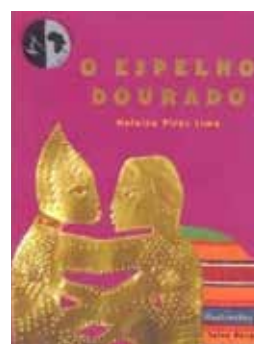
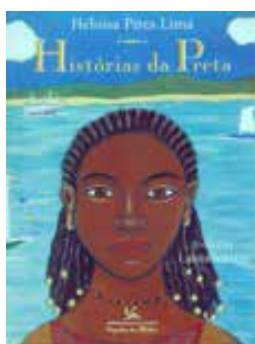
Heloisa Pires Lima

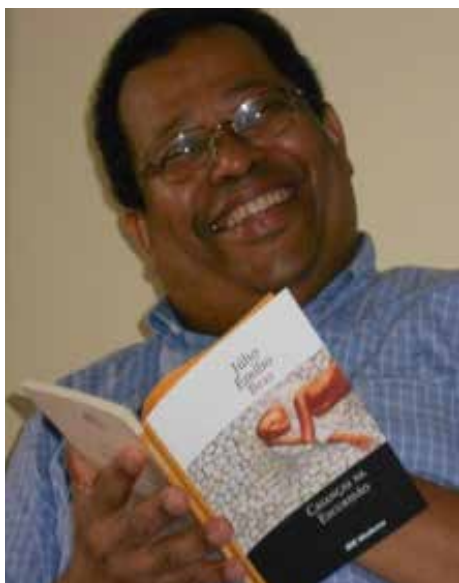
Heloisa Pires Lima nasceu em Porto Alegre, em 1955. Ainda criança mudou-se para São Paulo, onde reside atualmente. Estudou Psicologia na PUC e Ciências Sociais na USP, onde concluiu o mestrado e o doutorado na área de Antropologia Social. A autora promove cursos e palestras para professores acerca das obras e da abordagem das questões étnico-raciais pelas vias da literatura.

Dentre suas principais obras estão *Histórias da Preta*, pela editora Companhia das Letrinhas, obra que vem sendo adotada por inúmeras escolas públicas e particulares. Além disso, recebeu reconhecimento crítico, como os prêmios José Cabassa e Adolfo Aizen. *O Espelho Dourado*, da editora Peirópolis, foi selecionado numa das edições do PNBE.

Outros títulos como *O pescador de histórias*; *A semente que veio da África*; *O marimbondo do quilombo*; *Benjamin o filho da felicidade*; e *Toques do griô* também são muito relevantes no conjunto de sua produção.

Para saber mais e contatá-la: <https://www.facebook.com/hpireslima>





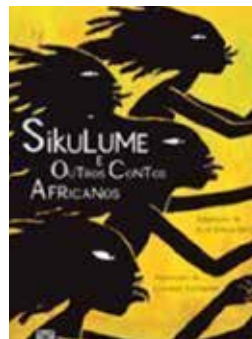
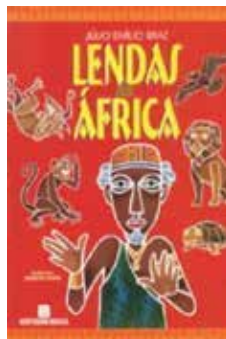
Júlio Emílio Braz

Julio Emilio Braz nasceu em 16 de abril de 1959, num município do interior de Minas Gerais chamado, Manhumirim. Aos cinco anos mudou-se para o Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira como escritor de roteiros para histórias em quadrinhos, publicadas no Brasil, Portugal, Bélgica, França, Cuba e EUA. Já publicou mais de cem títulos. Em 1990 escreveu roteiros para o programa Os Trapalhões, da TV Globo, e algumas mininovelas para a televisão do Paraguai.

Entre suas principais premiações estão o Austrian Children Book Award em 1997, na Áustria, pela versão alemã do livro Crianças na Escuridão (Kinder im Dulkern) e o Blue Cobra Award, no Swiss Institute for Children's Book. Em 1988 recebeu o Prêmio Jabuti pela publicação de Saguairu.

Dentre os mais de cem livros que já escreveu, estão: O grande dilema de um pequeno Jesus; Breve crônica da Liberdade; Crianças na escuridão; Lendas Negras; Pretinha, eu?; Lendas da África; Os Meninos do Chafariz; Sikulume e Outros Contos Africanos.

Para saber mais e contatá-lo: <http://www.julioemiliobraz.com/bio.html>





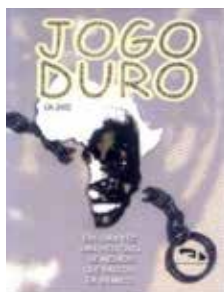
Lia Zatz

Lia Zatz nasceu em São Paulo, no ano de 1952, cursou filosofia pela Universidade de Paris-Nanterre, e fez pós-graduação em ciências políticas na Universidade de São Paulo. Começou a trabalhar na área da literatura infantil e infanto-juvenil em 1987. Já em 1990 participou da organização do Grupo Pastel, que desenvolveu atividades variadas como edição de livros, oficinas de literatura, leitura e produção de textos para educadores e estruturação de uma livraria

especializada em literatura infanto-juvenil. Atua também na organização do Projeto Biblioteca Viva, que vem montando bibliotecas e capacitando educadores em entidades que atendem crianças carentes.

Lia é autora dos livros da Série Marrom da Terra. Dentre suas principais premiações estão a conquista do Prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), ter sido Finalista do Prêmio Jabuti e a obtenção do selo Altamente recomendável da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil). Suas principais obras são: Suriléa-mãe-monstrinha; João x Sultão; Aventura da Escrita – História do desenho que virou letra; Galileu-Leu; Tarsila; Lasar Segall – O pintor das Almas; Dadá Bordando o Cangaço; O Cachecol; Pagu; Adélia Cozinheira; A menina que não queria ser top model; Frida Kahlo; Jogo Duro; Bruxapéu; e, da Série Marrom da Terra: Uana e Marrom da Terra; Tenka Preta Pretinha; Luanda, filha de lansã; Manu da noite enluardada; e Papí, o construtor de pipas.

Para saber mais e contatá-la: <http://liazatz.com.br/site/>



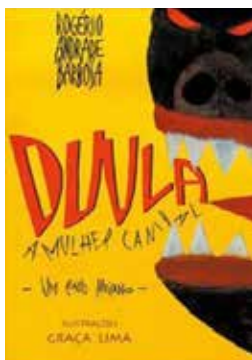


Rogério Andrade Barbosa

Rogério Andrade Barbosa nasceu na cidade Resplendor, no Estado de Minas Gerais, em 5 de dezembro de 1952. Rogério é escritor, professor, ex-voluntário das Nações Unidas na Guiné-Bissau. Graduou-se em Letras pela Universidade Federal Fluminense e fez pós-graduação em Literatura Infantil Brasileira na UFRJ. Trabalha na área de Literatura Afro-brasileira e programas de incentivo à leitura, proferindo palestras e ministrando cursos.

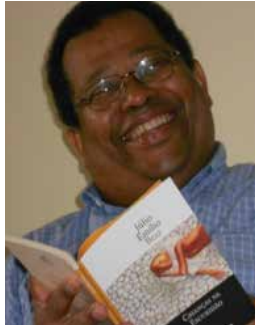
Dentre suas principais premiações destacam-se: Altamente Recomendável para Crianças e Jovens da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil); Lista de Honra do IBBY, na Suíça; Prêmio da Academia Brasileira de Letras de Literatura Infanto-Juvenil. Dentre suas principais obras, estão: Vuula, a mulher canibal; Em Angola tem? No Brasil também!; Os gêmeos do tambor; ABC do continente africano; Bichos da África; Como as histórias se espalharam pelo mundo; O filho do vento; Contos Africanos para crianças brasileiras; e Madiba, o menino africano.

Para saber mais e contatá-lo: <http://www.rogerioandradebarbosa.com.br/>





**Heloisa Pires
Lima**



Júlio Emílio Braz



Lia Zatz



**Rogério Andrade
Barbosa**

OS AUTORES E SEUS PROCESSOS DE CRIAÇÃO

1-Vocês possuem uma trajetória consagrada na produção de textos literários destinados a crianças e jovens. Essa produção, marcadamente, tem como base a temática afro-brasileira. Diante disso, a que se deveu a escolha por esse público e por essa temática?

Rogério Andrade Barbosa: Tudo começou após eu ter retornado da Guiné-Bissau, país onde eu trabalhei durante dois como professor voluntário a serviço da ONU. Ao retornar ao Brasil, em plena década de 80, verifiquei que, na época, não havia quase nada no mercado infanto-juvenil sobre a temática africana. Daí o meu primeiro livro, publicado pela Editora Melhoramentos, em 1988, *Bichos da África: Lendas e Fábulas*.

Lia Zatz: Ser mãe me fez mergulhar pela segunda vez no universo da literatura infantil e juvenil. A primeira foi, claro, quando criança, crescendo, felizmente, num ambiente cheio de livros e leitores, tendo em minha mãe uma grande mediadora de leitura. Segui seu exemplo e ler para minhas filhas era um ritual de todas as noites. Foi isso, sem dúvida, que impulsionou minha imaginação e vontade de criar. Meu primeiro livro, *Suriléa-mãe-monstrinha*, foi muito bem acolhido, foi premiado e me incentivou a continuar a escrever para crianças e jovens. Essa decisão veio junto com a constatação de muitas lacunas no mercado editorial para esse público. Era década de 1980 e, com exceção dos livros de alguns autores, como os do saudoso Joel Rufino dos

Santos, não se encontrava muitos livros que permitissem que as crianças negras se identificassem. A questão da escravidão, uma ferida ainda muito mal cicatrizada, era mal abordada. Personagens negros dificilmente eram protagonistas em histórias, a não ser que fossem empregados de famílias brancas. São essas questões que nunca deixaram de me mobilizar, assim como a questão de gênero. É incrível pensar que, em pleno século 21, vivemos ainda sob o signo da opressão da mulher, do negro e de outras “minorias”, sem conseguirmos resolver questões básicas de direitos humanos.

Júlio Emílio Braz: Não foi uma escolha consciente. Logicamente o fato de eu ser afrodescendente foi preponderante. No entanto, algo que provavelmente tem grande relevância nesta busca (e a palavra “busca” me parece bem adequada se associada especificamente ao meu caso) pode estar relacionado ao fato de eu ser miscigenado, ou seja, viver trafegando entre dois mundos, a saber: o da minha mãe, branca e de ascendência italiana, e do meu pai, já não tão negro assim, pois era cafuzo, filho de negro com índio. Não era, nem tanto, não saber que eu era negro, pois obviamente eu sabia. O que me faltou, sendo algo tardio para mim, foi a percepção de uma identidade e as consequências de tal descoberta. Talvez neste aspecto se encontre a resposta para meu interesse: em primeiro lugar, saber mais sobre minha etnia e, por outro, explicitar as minhas próprias dúvidas, reflexões e descobertas, bem como dificuldades e perplexidades. Acredito, inclusive, que sejam ainda as de jovens como eu fui e que vivem numa sociedade onde a aceitação da diversidade, tenha o aspecto que tiver, ainda não se faz sem conflitos e contestações. Por fim, mas não menos importante, está a história: nos meus tempos de escola, algo que sempre me chamou a atenção (e por vias transversas me levou a me interessar por História ao ponto de me tornar professor de história) foi a ausência do negro e sua subalternidade na história de nosso país. Incomodava-me sobremaneira nos meus antigos livros de história a sua aparição tão pouco significativa e relegada à escravidão. A própria ausência de personagens e personalidades negras (o processo de embranquecimento ou algo que chamo de invisibilização) me inquietava (e ainda inquieta quando, por exemplo, ligo a televisão). Escrever sobre tal temática, mesmo para mim, ainda é descobrir em que contexto eu faço parte

da sociedade brasileira. Penso conforme a afirmação de Joaquim Nabuco ao dizer que a escravidão durara cerca de 300 anos no Brasil, mas talvez os seus efeitos durem o mesmo tempo para serem definitivamente erradicados do cotidiano de nossa sociedade. Gosto de pensar que contribuo para esse processo de erradicação com meus singelos esforços literários.

Heloísa Pires Lima: Lembro que arriscar as primeiras narrativas levava ao prazer do dizer bem dito. Ele, o prazer, estava na arquitetura do texto e na seleção da palavra até um resultado estético que agradasse minha alma. O desafio de decidir por um tema era bem diferente dos impulsos da meninice, onde escrever parecia a única saída para angústias e euforias com urgência de desabafo. O comando daquele estado bruto dependia, apenas, do instante. Já as letras adultas precisavam das horas. Sem perder o contato com o silêncio e a cadência das entranhas, a atividade pedia estratégias. Sobretudo, por perceber o leitor quando ele é uma criança. A base desta descoberta está na escola infantil que eu ajudei a criar, em São Paulo. Nos idos dos anos 1980, educar vislumbrava uma geração num mundo mais igualitário. O aspecto principal do empreendimento era notar a ecologia, buscar os alimentos saudáveis, a liberdade no sentido mais nobre para comportamentos, a democracia fluída e cooperativa. Apostas treinadas na vida real. O dia-a-dia escolar exigia a atenção a qualquer forma de racismo que pudesse ser introduzido ou às oportunidades para desconstruí-lo. A teoria eu já vinha produzindo em textos para educadores, mas como trabalhar dilemas dessa ordem com as crianças? Descobri a mediação dos livros. A escola era de classe média na Vila madalena, mas eu também atuei como arte-educadora na proposta de transformar a Secretaria do Menor em Secretaria da Criança. Para essa infância eu inventei uma editora fictícia onde as crianças e adolescentes escreviam e desenhavam histórias. Também liam, contavam ou escutavam. Como dimensão da Arte, é fácil constatar o quanto a literatura provoca a sensibilidade redimensionando percepções a respeito de tudo, para o bem ou para o mal. A maternidade estreitou o deleite e a prudência para essas leituras. Somei, então, o ofício da antropologia às observações mais finas. Passei a circunscrever as representações dos modelos de humanidade que circulam nas bibliotecas pueris, o que se tornou um interesse

definitivo. Coleciono exemplares para recolher, em suas abordagens, os argumentos culturais que as sustentam. O exercício do olhar me fez entender que não basta o incentivo à leitura. A ausência de abordagens adequadas e uma presença estereotipada da origem africana não são neutras. Portanto, foi preciso escancarar a janela para a diversidade frente aos padrões da humanidade como num espelho. Por isso a presença específica dessas obras nas bibliotecas ganhou meu coração. Foi assim que se deu o gesto ordinário que juntou educação, escrita e antropologia. Com a experimentação da linguagem literária nasceu uma prosaica criadora de histórias.

2-Como se dá o processo constitutivo de suas obras? Vocês recorrem a pesquisas, buscam as narrativas da tradição oral, os mitos ou recorrem às narrativas de outros autores? De que maneira acontece o processo criativo?

Lia Zatz: Com leitura e, dependendo do texto, também com pesquisa. Às vezes estou empacada numa página e, nessa hora, ler é o melhor remédio. No geral, pego um livro de que gosto muito, que é uma referência para mim, pela escrita, pela temática e é incrível como isso me ajuda. Nem sempre, mas acontece com frequência de, de repente, vir uma ideia que favorece sair da “empacação”. Além da leitura, a pesquisa é muito importante em alguns dos meus livros. Trata-se de algo que adoro fazer.

Rogério Andrade Barbosa: Lanço mão de todos os recursos possíveis: filmes, documentários, entrevistas e também de livros (tenho uma biblioteca especializada sobre o assunto sobre pesquisas e relatos feitos por outros autores, missionários e viajantes em terras africanas). Outra grande inspiração são as viagens que tenho realizado ao longo dos últimos anos por diversos países africanos, recolhendo histórias em escolas, de preferência nas zonas rurais.

Júlio Emílio Braz: Um pouco de cada coisa. A pesquisa é fundamental para mim e em qualquer livro que escrevo. Além do mais, por ser um leitor compulsivo, tenho uma biblioteca vasta o bastante para me auxiliar nos vários

trabalhos que desenvolvo, isto quando a ideia não parte de uma dessas muitas leituras. Vale salientar que tal biblioteca não é apenas composta de livros, mas inclui a leitura de quatro jornais todos os dias, a assinatura das mais diferentes revistas e as frequentes “viagens” por amplos territórios da Internet. Na verdade, uma das partes mais interessantes de meu trabalho é constituída pela pesquisa que pode ser feita a partir de conversas com os mais diferentes tipos de pessoas e profissionais. Nada começa antes de eu constituir o que chamo de “esqueleto” de meus livros. Sinopse da história, definição física e psicológica dos personagens, nomes de locais, mapas, imagens iconográficas e em vídeo e, por fim, a escolha (quase sempre aleatória) da quantidade de capítulos bem como a definição do que vai acontecer de mais importante em cada um deles. Claro que muita coisa muda no processo de escrita, mas em linhas gerais eu preciso de um “mapa” para começar os meus livros.

Heloísa Pires Lima: Acho que há tudo isso e um pouco mais. Cada obra tem um temperamento. *O Marimondo do quilombo* (2010), por exemplo, apresenta Zumbi dos Palmares para os estudantes dos primeiros anos da Educação Básica. Eu andava muito irritada com as informações que eram disseminadas a respeito do termo zumbi, como monstro que aterroriza nas HQs, desenhos animados, joguinhos de computador e séries de tevê. Em essência não há problemas nisso, mas como memória social é uma questão grave porque faz desaparecer o Zumbi da envergadura de Palmares. Basta perguntar para um jovenzinho, quem é Zumbi?

Um dia, como um raio no horizonte, surgiu o esboço de um enredo para falar de Zumbi, mas o prisma histórico impôs a releitura de especialistas. Comecei devorando Edson Carneiro, Décio Freitas, Flávio Gomes, entre outros e, depois, pistas deixadas por bibliografias dentro de biografias. Então, o tema se abre. O núcleo para a relação entre o termo Nzambi no contexto do século 17 é um arquivo dentre centenas de outras nuances. E não cessa. Passei um tempo como consultora da Unesco na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, onde novas informações surgiram. Há material para vários títulos, sem dúvida. Assim, uma informação puxa outra e mais outra, vai criando um universo. A criação é um quebra cabeça que vai se organi-

zando. Detalhes tomam a frente, mesmo desarticulados. Mas uma obra não é um ajuntamento de informações. Dentro daquele universo todo, algo me sensibiliza. O ponto de vista se ajeita. Depois, eu tenho, sim, uma intenção didática. O leitor precisa chegar junto. O nível de dificuldade do vocabulário não pode ser nem muito aquém, nem muito além. Da mesma forma a lógica narrativa, pois as crianças são muito aguçadas em notar incoerências. Apesar disso, a escrita é soberana e se revela como *insight* vestido de encantamento. Há instantes em que ela se espalha belamente, flui, cria ganchos para o enredo. Vai te levando. Mas é um brincar. Nesse caso, o Zumbi do pequeno texto só será descoberto e nomeado ao final. O personagem habita um reino do qual é retirado por um carcará de bico torto. É o engano que dispara a história. A ave avista um calango e apanha o “muleke”. A ginga é fazer o animal o levar de volta às terras de Zumbi, onde ele cochilava quando foi de lá retirado. O teimoso carcará (não quis fazê-lo malvado pela associação com a ave em extinção) sobe e desce à procura do lugar: Quissimã, no Rio de Janeiro; nas terras dos kalungas, em Goiás; e Eldorado, em São Paulo; que são áreas quilombolas contemporâneas. Daí, a busca por algo perdido, o muleke, o seu reino, o carcará, o seu calango e a história, os muitos tempos. Assim, o dia atravessa muitas nuvens até surgirem palmeiras até onde o mundo não acaba. Se desvencilhando do bico do pássaro, o muleke se solta e cai bem em cima do umbigo da serra. O processo incorporou algumas minúcias dos estudos da geografia, da fauna e da flora da capitania de Pernambuco, com relatos dos séculos XVII, XVIII e da paisagem atual. Aludir ao personagem histórico é o primeiro plano, mas há outros. Uma sequência de termos bantus mostra o português do Brasil recheado de palavras africanas, ajudando a perceber continuidades entre tempos distantes e o presente. A malícia está no lúdico extremo que cria um marimbondo narrador dos acontecimentos. Ele registra a história para não a perder também. No texto principal, ele não aparece, a não ser na última frase, onde se apresenta como amigo do calango que tudo viu e que está pousado no título da história. As possibilidades de apresentar um Zumbi criança, carregado de afetividade sob o traço do ilustrador Rubem, acabou premiada, pois o trabalho foi um dos finalistas do Prêmio Jabuti (2011). Adoro brincar com a estrutura que segura o texto. É como escalar rochas, o que fiz muito na ju-

ventude, e ir encontrando pontos de apoio para a escalada. Cumprir, sempre extasia. Imagine chegar ao alto de um quilombo?!

TEMÁTICA AFRO-BRASILEIRA, TRADIÇÃO E LITERATURA AFRICANA

3-Muito se discute sobre o que, de fato, caracteriza a literatura afro-brasileira; se seria a natureza étnico-racial do autor, ou a perspectiva da abordagem temática da obra. Como vocês caracterizam a “literatura afro-brasileira”?

Lia Zatz: Sinceramente, não gosto de rótulos. Boa literatura é boa literatura independentemente da natureza étnico-racial do autor ou da abordagem temática.

Rogério Andrade Barbosa: Num país multicultural como o nosso fica difícil saber quem é quem. Não é uma questão de cor, mas de identidade. Meu pai era negro, minha branca. Tenho a pele clara, e na minha certidão de nascimento fui registrado como “branco”. Para alguns, não sou negro o suficiente. Para outros, sou um afrodescendente. Portanto, o que caracteriza a literatura afro-brasileira em minha opinião é a obra do autor, independente da sua cor.

Júlio Emílio Braz: Seria muito simplista defini-la apenas como aquela escrita por afrodescendentes. Na área infanto-juvenil já li excelentes que poderíamos definir como “literatura afro-brasileira”, porém escritas por autores caucasianos. Eu a defino mais por afinidades de temas e abordagens do que meramente por vivências (sou negro e, portanto, estou qualificado para escrever e ter minha obra definida como literatura afro-brasileira), pela capacidade de enveredar pela psiquê de uma etnia ao ponto de ser capaz de esmiuçá-la e apresentá-la de maneira fidedigna.

Heloísa Pires Lima: As terminologias classificatórias são tentativas de solucionar evidências. O sentido político para o uso afro chegou, sobretudo, amparado na história de lutas pelos direitos civis nos EUA, imbricado na noção de diretos à cidadania. E isto fez sentido em muitas outras sociedades, o que inclui a brasileira. Por aqui, a expressão literatura afro-brasileira ou literatura negra é um embate vivíssimo e inesgotável. O afro tem muitos tons

e o negro é indefinível. O uso biológico confunde o uso político. Que o diga a velha expressão “ninguém sabe quem é ou não negro para as benesses, mas a polícia sabe.” Os índices sociais criam marcadores base para políticas públicas. Marcadores universais não permitem cercar questões específicas. Então, ser um escritor ou escritora tão somente não atravessaria a rua sem uma identidade atribuída. É porque a cor da pele não garante engajamento contra a opressão relacionada à população negra, o compromisso com a história coletiva é o principal fundamento para esse pertencimento. Enquanto expressão literária, só a existência fará o elo com a história coletiva particular. Mas cada pessoa lida com ela de modos diferentes. Às vezes se percebe a identidade como se ela fosse estática e uniforme. Se alguma ideia de literatura branca contempla pluralidade, todas as demais podem ser pasteurizadas em clichês essencialistas assim como se tornarem insígnia de unidade política que empodera o segmento. O mercado literário cria segmentos o tempo todo. A minha experiência com a Selo Negro Edições (1998-2001) me ensinou como perfilar uma produção editorial versada sobre um segmento em busca de leitores. No caso, ela nasceu fundamentada no estudo do comportamento do editor para com a especificidade afro. As crenças de a população negra não ler, ou não ter dinheiro para comprar livros, ou de não ter formação intelectual e a temática não vender, era o drama da situação. Esse racismo na cabeça do circuito editorial explica porque o pensamento da intelectualidade negra brasileira não está largamente publicado. Por isso a importância de criar um ambiente que atraísse a autoria negra, que fosse bem recebida e valorizada. Integrar um segmento social na cadeia editorial necessitou interlocução com livreiros, com o marketing intrínseco, os circuitos de leitores exclusivos. Nesses bastidores do projeto eu aprendi muito, como por exemplo, que a produção segmentada alcança mais visibilidade. Da mesma forma, a literatura indígena marca território e potencializa canais que a própria história do grupo conquistou. Porém, a divisão não dá conta do nascedouro literário. Literatura africana também é uma expressão carregada de impasses. Eu não tenho nenhum problema com as definições a mim atribuídas, tirando literatura mestiça. As etiquetas são sempre menores que a existência do/a escritor(a) e só ela pode refazê-las. A personalidade do Selo Negro Edições sabia da armadilha da restrição

e estruturou um leque para os/as escritore(a)s transitarem. O perfil era a população negra em sua multiplicidade. Ela podia ser focalizada por todas as áreas e também por todos os gêneros. Livro de piada, dicionário, romance, psicologia, jornalismo, etc. O escritor(a) negro(a) podia mesmo tratar de um assunto sobre o mundo oriental, judeu, árabe, indígena. As fronteiras identitárias ainda são um campo para o nosso devir.

4-A literatura brasileira, ao longo de sua história, contou com poetas e escritores que trataram as questões afro-brasileiras tais como Castro Alves, Solano Trindade e Carolina Maria de Jesus, entre outros. Vocês reconhecem suas produções como partes integrantes dessa tradição literária?

Lia Zatz: Não tenho essa pretensão. Não cabe a mim dizer isso. Mas, claro, ficaria muito feliz se algum dia figurasse ao lado deles.

Rogério Andrade Barbosa: Sim, acredito que, pela temática da maior parte de minha obra, faço parte dessa tradição.

Júlio Emílio Braz: Faltou mencionar Lima Barreto, se não por toda sua obra em si, pelo menos por *Clara dos Anjos*. Quanto a mim, não me preocupo com isso especificamente. Gostaria era de ser reconhecido como um bom escritor, pois efetivamente é o que sou - escritor, pois bom eu ainda não sei bem.

Heloísa Pires Lima: Primeiro responderei que não. É difícil me colocar em tradições, ainda mais no patamar dos autores citados. Sinceramente, eu nunca tive o desejo de ser escritora. Eu queria era abrir o campo de visão da gurizada e o livro ajudava. Ainda hoje vejo os rostinhos e escuto as perguntas e comentários como eles faziam no meu passado. Sou leitora de obras infantis e juvenis e me delicio com as soluções autorais. O livro é uma grande invenção porque inventou o leitor. Esta relação sempre existirá. Mais íntima ainda é a capacidade humana de se entreter com uma narrativa seja ela escrita, oral ou visual. Trazer repertórios culturais tem sido uma constante nas minhas publicações. Pura malcriação. Como assim, não ter a referência africana ou afro brasileira na estante? Reapresentar uma

África veio do esplendor que o continente oferece. A minha tradição, assim como a de Solano e Carolina, tem os ancestrais griôs e griotes do noroeste africano para mirar, ou um Malagantana, o exímio contador de história moçambicano que conheci na Faculdade de Letras em Lisboa. Carolina fez de sua vida uma articulação com as palavras que encontrava e espalhava. Embora ela seja conhecida pelos números que vendeu e pouco pelo texto que produziu. Falta centralizar sua narrativa e, como ela mesma dizia, “Eu não estou à margem da história e sim no centro de outra”. Nesse sentido, sim, me vejo na mesma tradição com minha existência à flor da pele negra. Estou vivendo nesse tempo, mas há vozes negras anteriores lidando com as mesmas questões. Também me empenho em respondê-las. Não isolada. Sei o valor das trocas de leituras com Joel Rufino, Delcio Theobaldo, Esmeralda Ortiz, Kiusan de Oliveira, Osvaldo Faustino, Meire Cazumbá, Geni Guimarães, Nilma Gomes, Cidinha da Silva, Edmilson Pereira, Paulo Rafael, Osvaldo Faustino, Patrícia Pereira, Fábio Simões e tantos mais participam dessa mesma roda de histórias.

5-Em que medida a sua obra dialoga com os escritores citados ou com outros escritores da Literatura Brasileira que também tratam das questões afro-brasileiras?

Rogério Andrade Barbosa: Minhas obras sobre a temática afro-brasileira têm uma sintonia maior com as do escritor Joel Rufino.

Júlio Emílio Braz: Eles são o meu norte, mas em linhas gerais todos os grandes escritores que li também são. Acho que esses autores estão relacionados bem mais à minha descoberta enquanto negro e, principalmente, enquanto ser humano absolutamente consciente de meu espaço social, político e afetivo no mundo em que vivo.

Lia Zatz: Alguns eu claramente cito e homenageio. Mesmo quando não é explícito esse diálogo pode existir, às vezes sem que o autor tenha consciência disso, mas por obra de seus leitores. Mas há uma questão importante a ser mencionada. Já me senti criticada por não ser negra e escrever sobre a questão do negro. Lembro-me de ter ficado chateada, mas depois compre-

endi: sou mulher e judia e acho que consegui me colocar no lugar de quem me criticava, mesmo que não explicitamente.

Heloísa Pires Lima: *O Tem gente com fome*, de Solano Trindade, foi uma locomotiva pra despertar consciências na sociedade brasileira. Genialmente concluiu uma escrita poética, com exemplar domínio, acrescida da melodiosa oralidade tal qual se encontra lá pelas bandas de muitas Áfricas. O inusitado sucesso dele e de Carolina expõe o quanto ganharíamos se o circuito literário fosse menos exclusivista. Atualmente, eu tenho dedicado mais tempo a outros autores. Adoro boas ideias e colocá-las na roda. O escritor Paulo Rafael, por exemplo, me mostrou um texto juvenil que apresentava Cabo Verde, onde viveu, numa elaboração muito rica que parte do amor que lá dispensam às obras do brasileiro Graciliano Ramos. O livro *O mundo cá tem fronteiras: uma aventura Brasil-Cabo Verde* é belo e recebeu resenha do neto de Graciliano, Ricardo Filho, e ainda privilegia o tema das fronteiras, tão caro aos nossos dias. Outra descoberta foi Fábio Simões, autor do *Olele: uma africaniga*. Trata-se de um menino, investigador da musicalidade africana, que materializa o que aprende pois confecciona instrumentos tradicionais. É um autodidata na matéria e vai aprofundando saberes com outros curiosos informais que encontra por aí. Portanto, como não reverenciar o inédito bem realizado? Assim, a brecha que meu histórico editorial foi abrindo quer companhia. Trocar lampejos, sugerir dicas e aprender é o velho sonhar junto que materializa uma realidade. Mas, leio repertórios para além do afro.

OS LEITORES, AS QUESTÕES ÉTNICAS E O ENGAJAMENTO DOS AUTORES.

6-A “palavra empenhada”, na acepção do sociólogo e crítico literário, Antonio Candido, aquela que denota uma postura engajada do autor frente às demandas de seu tempo por meio de sua produção literária, reflete um posicionamento político e ideológico. Vocês consideram sua produção, pautada na temática afro-brasileira, um discurso literário com ênfase política e ideológica?

Rogério Andrade Barbosa: Sim, não com a intenção de doutrinar. Quem escreve para jovens tem uma responsabilidade muito grande e não pode fugir a questões políticas e ideológicas.

Lia Zatz: Minha produção não é só pautada na temática afro-brasileira. Ela é bem variada. Mas muitos de meus livros têm sim um lado engajado. Não é uma decisão consciente de escrever com a intenção de fazer um discurso político ideológico, longe de mim! É pura necessidade...

Júlio Emílio Braz: Toda palavra tem consequência. Oral mas principalmente escrita (*litera scripta manet*², já dizia Horácio) ela se constitui em um ato político. Expressar-se é assumir um papel, uma postura, um engajamento. Não há isenção no silêncio, quanto mais na palavra. Por isso penso que, mesmo me preocupando apenas em escrever belas histórias, meu gesto não está isento de um posicionamento e não fujo a ele. A palavra provoca, embasa, define posições. Isso é um gesto político.

Heloísa Pires Lima: Todo o escritor ou escritora é engajado. Alguma tendência política o alimenta. Mas a questão do engajamento-alienação não tem leitura fácil. A postura é uma fantasia sobre nós mesmos. Já a obra tem certa autonomia, aquilo que escapa muitas vezes expondo preconceitos que não caberiam na razão de ser. A história da escravidão é uma zona nevrálgica para os modernos. A sociedade brasileira ora assume, ora nega a importância de reequilibrar as desvantagens que os séculos cristalizaram para as populações negras. Os índices de vulnerabilidade são muito palpáveis para convencer como age o racismo em todas as áreas da vida social. O literário não está fora dela. Só o 'empretamento' é afirmativo. Não basta um acervo integrar repertórios africanos, tal como acontece no funk, no rap, o mercado embranquece uma expressão legitimamente negra. Apropria-se e transforma o conteúdo em produto que supõe palatável mantendo uma desigualdade viciada. Literatura é arte na medida em que desequilibra percepções e segue a experimentar as linguagens em novas combinações. Quando recuperei a história do palhaço negro Benjamin de Oliveira, que alcançou um extremo sucesso na virada do século XIX para o XX, eu sabia que estava

2 A palavra escrita permanece.

trilhando a direção que tomba a Senzala como patrimônio histórico acostumado a privilegiar a Casa Grande.

7-Em que medida é possível verificar o efeito do engajamento diante do seu público, os pequenos e jovens leitores?

Rogério Andrade Barbosa: Em *Madiba – o menino africano* (Ed. Cortez), eu conto um pouco da infância/juventude de Mandela e da sua luta contra o regime do apartheid. E em *O menino que sonhava transformar o mundo* (Ed. Pallas), abordo os primeiros passos de Che Guevara. Já no *Caixa dos Segredos* (Ed. Record), relato a vida um garoto africano vendido como escravo para o Brasil. O jovem leitor acompanha, ao longo do livro, a vida de um personagem que vive até os 100 anos. O que me permitiu tocar no dia-a-dia dos escravizados a partir de 1800 e poucos, no levante dos Malês na Bahia, a luta da abolição e a revolta da chibata.

Júlio Emílio Braz: Acredito que sou uma contradição: ao mesmo tempo em que me defino como um demóforo, ou seja, alguém que não curte o contato com muita gente, não consigo prescindir de estar em contato permanente com meus leitores que, via de regra, são estudantes. Vivo enfurnado em escolas, tanto faz se são públicas ou particulares. É a partir deste contato que aquilato o grau de compreensão, interação e envolvimento de meus leitores com as temáticas que abordo. É um pecado de muitos autores que não tenham este envolvimento como parte de seu ofício. Respeito, pois cada um sabe onde lhe aperta o calo e muitos, por temperamento ou outras razões e motivos, não apreciam tal contato. No entanto, eu adoro. Na verdade, é o meu oxigênio.

Lia Zatz: Vou contar duas histórias das tantas que me marcaram. A primeira ocorreu num CEU, em que fui conversar com as crianças que tinham lido o *Surilea-mãe-monstrinha*. Lá pelas tantas, um garoto me perguntou por que na história não tinha pai, se o retrato de um homem que aparecia na parede da casa era o pai. Aquilo me pegou absolutamente de surpresa. De fato, na história, de uma mãe com duas filhas que a disputam, a figura masculina

está ausente, o que não foi intencional e, no entanto, não deixa de ser significativo. E o retrato mencionado me fez ver o quanto, num livro infantil, uma boa ilustração – no caso, da Eva Furnari – pode enriquecer a narrativa: o texto não mencionava outros personagens que não a mãe e suas duas filhas; a ilustração trazia, nos retratos, alguns outros. Foi o bastante para, depois de um pequeno diálogo, o garoto abrir seu coração, contando do pai que tinha ido embora de casa, como, por que, o que incentivou algumas outras crianças a também falarem de pais ausentes.

A outra foi de um trabalho que uma professora de Português e Inglês em escolas públicas e privadas fez com um livro meu que se chama *Jogo Duro – Era uma vez uma história de negros que passou em branco*. Essa professora é negra e, percebendo em crianças negras problemas que ela também tinha passado em sua infância, fez um trabalho focando na autoestima dessas crianças. O trabalho culminou com um desfile afro e ela ganhou um prêmio importante de Professor Nota Dez da Fundação Victor Civita. Mérito dela, claro. Mas o livro ajudou e isso me deixou também realizada.

Heloísa Pires Lima: Quando ele gosta do personagem é o melhor resultado. Quando ele reconhece uma densidade humana que faz sentido para a sua. A dimensão informativa precisa da afetiva. Não adianta conhecer a origem africana. É preciso gostar dela e compreendê-la. A referência entra pelo coração. Os processos de identificação que observei em meu filho, ajudaram na medida para o assunto. Uma menina nissei querer ser a personagem paulista, Dandara, que ganhou uma capulana de um amigo que mora em Maputo é, efetivamente, construir uma aliança para o futuro. Perceber o orgulho do menino moçambicano em suas memórias das capulanas das mulheres de sua família é dar as mãos para uma grandeza cultural distante. E como isto ajuda na quebra dos índices do genocídio negro no país? O genocídio é um problema institucional, tem corpo normativo e monopólio do uso da força. Na prática, reproduz modelos antigos arraigados na escravização da população negra, costume que explicitamente a atinge em nossos dias. A violência institucional, mesmo não amparada por políticas públicas pós-ditadura, permanece autorizada pela sociedade como um todo. O convívio com os trágicos índices, o poder da indústria das armas associado ao conserva-

dorismo da bancada da bala é o agravamento dessa direção. A polícia que mata menino também é milícia de comerciantes que veem nisso solução para os pequenos furtos. É uma sociedade muito doente. Mas eu acredito, profundamente, na educação. Pensando em perspectivas geracionais, a literatura é expressão e sensibiliza discernimentos. Destacando ângulos, ela consegue recriar paradigmas. O que eu faço tem um quê de informativo porque reapresento repertórios inspirados por realidades. Tem o treino com a linguagem, com o potencial estético. Mas, minha ambição é que o leitor conviva com a origem africana dos personagens nas brincadeiras que eu crio em forma de livro. O aconchego, com respeito amoroso correspondido, é a minha utopia. E, se a afetividade está na base das experiências humanas, quando eu quero falar de quilombo para os pequenos, eu aciono primeiro, a grandeza cultural quilombola. *Quilombololando*, meu mais recente livro, é um conjunto de imagens que refere o Jequitinhonha. Homenageia os quilombos do Jequitinhonha. E como é aquele mundão? Lá tem o boi de janeiro, as fitas das festas, o pequi, as nhonhas que são os peixes, é região de tatu-bola, tem cumadre de cabeça branquinha e cumpadre de chapéu, neném de chupeta e moleque que nada pelado no rio, tem o aguaceiro de flor que entra na roda inventada pela menina de beleza sagrada. Brincar de quilombololar é uma entrada para o leitor infantil. Mesmo porque associei os enlaça o braço, gira, bate palma, pisar macio, quem nunca viu roda pular para animar a leitura. Agora, imagine o livro na região? O que eu desejo é a riqueza local produzindo muitos materiais. Quem debulha o sentido para a alma está bebendo a palavra boa da moringa. Foi o que eu aprendi no Jequitinhonha. Agora, imagine o saber que há por lá? Mas as livrarias insistem nos livros traduzidos e só enxergam o leitor urbano e com dinheiro para a compra. Esquecem que a equidade precisa da vivência, do encontro. No caso dos quilombos para superar a noção que historicamente foi referida como lugar de negro fugido. Quem foge não enfrenta e os quilombos são puro enfrentamento. É a habilidade de refazer a liberdade. São africanos desbravadores das Américas. Este é um norte para faixas maiores, um ângulo para esses leitores que construirão o futuro.

A SOCIEDADE, A LEI 10.639 E O MERCADO EDITORIAL

8-Nas últimas décadas, a discussão sobre as questões étnico-raciais têm sido cada vez mais intensa em todos os âmbitos da sociedade, inclusive no acadêmico, no cultural e no político. Isso tem resultado em ações como a discussão de cotas nas universidades e a instituição da lei 10.639, acerca do ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana nas escolas de todo o país. Quais as visões de vocês a respeito dos impactos dessas discussões e desta lei na sua produção e na dos demais autores que também tratam desta temática?

Lia Zatz: Na minha produção, não impactou. A temática, como disse, sempre me mobilizou. Mas acho que houve impacto em geral, sim, pelo aumento na produção de obras sobre lendas e história africanas etc., o que, a meu ver, é muito positivo e necessário.

Rogério Andrade Barbosa: A lei 10.639 foi fundamental, não só no ambiente escolar, pois causou um grande impacto no mercado editorial. De repente, editoras começaram a lançar dezenas e dezenas de livros sobre uma temática que, até então, era praticamente inexistente.

Júlio Emílio Braz: Todas essas discussões serviram e ainda se prestam a despertar a situação do afrodescendente de uma profunda letargia em que ela esteve imersa praticamente desde o momento da assinatura da Lei Áurea. Sendo absolutamente sincero e, por consequência, crítico, libertou-se o negro e em seguida buscou-se até como política de governo apagá-lo socialmente. Não houve em momento algum pós-Abolição um projeto sério visando a real e justa inserção desta parcela significativa de nossa sociedade na mesma sociedade. Relegou-se o negro, por um lado, ao de qualquer cidadania mais insignificante, e por outro, buscou-se cerceá-lo ao máximo de modo que qualquer tentativa de organização ou de questionamento de seu papel social fosse posto em dúvida ou inviabilizado. Até noções pueris de uma pretensa escravidão benigna (como se algo assim fosse possível sob qualquer análise minimamente coerente) foi constituída como forma de se apresentar uma sociedade idealizada na harmonia entre as etnias, isenta de conflitos maiores. Noves fora os exageros que eventualmente apareçam,

acredito que esse processo foi e ainda é inestimável para a verdadeira integração do negro na sociedade brasileira, sem glamorização, folclorização e livre dos estereótipos mais comuns com que mais facilmente somos associados. Descobrir-se enquanto afrodescendente é antes de tudo conscientizar-se de que se faz parte de uma sociedade e contribui para ela não por concessão, mas por ativa participação. Isso nos torna, obrigatoriamente, beneficiários de uma cidadania comum às outras etnias que formam a sociedade brasileira. Liberdade é conquista e conquista se faz com luta e não esperando benesses, migalhas políticas e sociais que eventualmente nos venham a ser atiradas por outros setores desta sociedade. Sob tal aspecto, penso que toda essa discussão nos envolve até por osmose num processo que leva autores afrodescendentes a não buscar somente abordar temáticas alusivas a seu grupo social, mas inclusive buscar outras temáticas. É o meu caso. Não “estou” meramente negro, mas antes, sou negro, afrodescendente.

Heloísa Pires Lima: Bem, alinhando a repercussão na área editorial, o primeiro projeto que leva minha assinatura é de 1995. A lei 10639 é de 2003. Aquece a minha alma acreditar ter contribuído para o debate que a efetivou. Não sozinha. Eu estava na mesa de discussões do, então, deputado Paulo Paim sobre o ensino de história da África, nos idos de 1994. Em campo para uma educação quilombola lá estava eu desde os anos 1990 entre kalungas da região de Eldorado. Quando implementada, briguei muito com os que apostavam no “não vai pegar”. Antes, durante e depois respiro argumentos nessa reflexão que envolve educação e etnicidades. Mas aprendi a perfilar a via literária. Para discutir cotas eu enfatizei a biblioteca, videoteca, acervo de brinquedos e brincadeiras tendo como tônica a representatividade dos modelos de humanidade. Sempre priorizei o aspecto propositivo das reivindicações. Coordenei um Salto para o Futuro, programa da TV Escola, recuperando o arrojo dos materiais educativos produzidos pelo Ilê Ayê, na Bahia, ou Inaldete Pereira, no Recife, ou a trajetória dos personagens de Joel Rufino, no sudeste. Nessa oportunidade eu conheci guerreiras como a educadora, Azoilda Loretto, que muito me ensinou com suas investidas educativas reais. O livro, *Histórias da Preta*, é vivo e companheiro das minhas histórias. Mas

há muita gratidão para com diligências como a de um Emanuel Araújo, hoje diretor do Museu Afro Brasil, que trouxe fontes inesgotáveis para conhecer o passado vigoroso que temos. Suas concepções geniais eu conheci usando a biblioteca da casa dele no Bixiga e bebo *no A mão afro-brasileira* (1988), por ele organizado, até hoje. O protagonismo de descendentes de africanos pode ser conhecido no levantamento da face negra em muitas áreas de conhecimento. Para a produção literária os volumes coordenados por Assis Duarte do Literafro/ UFMG (2011) são importantes. Iniciativas artesanais como essa ganharam dimensão com a tecnologia envolvendo as redes sociais que impulsionam informação ao infinito e em segundos. A Universidade foi lenta, mas caminha. O primeiro curso de História da África, em São Paulo, aconteceu na PUC, como extensão. Na USP, foi instituído em 1998. Só isso demonstra a ausência da área e, por sua vez, a pesquisa e o incremento da bibliografia. Pois o debate historiográfico informa os cursos de Educação e produção de materiais de apoio na matéria. Para os considerados paradidáticos, o convite para publicar cresceu. Mas, nada linear e evolutivo. Tem saltos pra frente e pra traz. A encrenca com Lobato repercutiu na boa vontade das editoras para com a Lei mais do que a resistência inicial a ela. Porém, desde 2003 é nítido o crescimento de repertórios afros nas listas de materiais das escolas. Eu coordeno, ao lado de Daniel Munduruku, o projeto Brasil Plural, na editora Melhoramentos. Nós produzimos para o catálogo não apenas obras de nossa autoria. Decorrentes disso, ministramos cursos de formação para as Leis 10639 e 11645 que focalizam os acervos literários. O interesse em temáticas que valorizem cabelos crespos, por exemplo, cresceu uns 500%. A obra, *Menina bonita do laço de fita*, reinou sozinha por décadas. Atualmente temos *As tranças de Bintou*, *Betina*, *O universo Black Power de Tayó*, etc. Certamente esses últimos são materiais maravilhosos, mas há outros bem equivocados. De toda forma, a consolidação da questão literária na particularidade das representações ou da presença de escritora(es) da diáspora negro africana é pública e não mais tão marginal nos circuitos. Tem me estimulado acompanhar o nascimento de uma editora nova, a Oiapoque Edições, o que talvez abra caminhos experimentais. Muitos colegas estão abrindo editoras. Ganham os leitores.

9-Nos últimos anos, muitos escritores dos países africanos de Língua Portuguesa têm publicado no mercado editorial brasileiro, a exemplo de Mia Couto, Oджaki, Pepetela e Luandino Vieira. A que vocês atribuem esse boom?

Lia Zatz: Não li ainda os dois últimos mencionados. Se sua qualidade literária for tão maravilhosa como considero a de Mia Couto, agradeço esse *boom*, seja lá ao que ele possa ser atribuído, ao acordo ortográfico, à globalização etc.

Rogério Andrade Barbosa: A criação das cadeiras de literaturas africanas nos cursos de Letras fez com que, ao poucos, esses autores passassem a ser conhecidos por uma parcela dos leitores brasileiros. Daí a presença deles em várias Feiras de Livros, palestras, etc.

Júlio Emílio Braz: Passamos a nos olhar, eles do continente africano, interessados, curiosos em ver em que nos transformamos do lado de cá do Atlântico. Claro, também interessados e curiosos na maior pujança de nosso mercado editorial e leitor (por que negar, não?). Nós, do continente americano, buscando respostas acerca de nossas origens em um mundo que, até há pouco tempo atrás, era desconhecido para nós, mesmo os afrodescendentes. Talvez seja aquele senso de ‘panafricanidade’ de que falava Marcus Garvey, a busca de uma identidade comum. Não sei definir, mas gosto desta interação. Sou fã de Oджaki e leitor de primeira hora de Mia Couto.

Heloísa Pires Lima: O meu preferido é o ganense Meshack Asare que parte do regional alcançando o universal. A obra, “O chamado de Sosu”, é uma aula de como escrever para crianças. O próprio Mia Couto ajudou a promover a integração de nomes como Pauline Chiziane, mas na área infantil quase nada chega por aqui. Eu não enxergo o “boom” e sim a escassez seja redação, seja ilustração. Lá como cá, as relações raciais são desiguais com pouca oportunidade às autorias negras. Isto não quer dizer que não haja. Na época do Selo Negro Edições eu conheci muito da produção em África. Os africanos de maior sucesso aqui são todos brancos ou quase brancos. Isto diz alguma coisa. São excelentes, mas é um dado. Como brasileira eu tenho a curiosidade de ver a perspectiva negro-africana também. Alguns engaja-

dos com a indústria do livro vieram, mas o Ondjaki foi buscado por editoras nacionais. Ele é premiadíssimo, tem um reconhecimento internacional, os textos são excelentes. Será que não há mais ninguém?

MONTEIRO LOBATO NO BANCO DOS RÉUS

10-Durante muito tempo a representação de personagens negras na literatura infantil e na literatura juvenil refletiu os preconceitos presentes na sociedade, seja no âmbito do texto verbal ou no âmbito dos estereótipos presentes nas ilustrações. Você considera que, nesse sentido, a produção contemporânea já avançou?

Lia Zatz: Com certeza. Mudou muito da década de 1980 para cá, o que é ótimo. Mas falta ainda muito a ser feito.

Rogério Andrade Barbosa: Sim, avançou muito. Embora uma parte da produção ainda conserve antigos ranços. E tenho notado frequentemente, por falta de conhecimento e de pesquisas, muitas falhas nos textos e imagens de alguns escritores e ilustradores. Não basta, portanto, apenas saber e escrever e ilustrar. O autor tem o dever de conhecer e dominar o assunto.

Júlio Emílio Braz: Em certa ocasião, o autor Aguinaldo Silva, conhecido pelas inúmeras telenovelas exibidas na televisão brasileira, foi questionado em uma entrevista acerca não só da ausência de atores e atrizes negros nas novelas, mas também acerca dos personagens negros existentes, geralmente atrelados à imagem estereotipadas e comuns àquilo que a sociedade brasileira como um todo considera (parafraseando Lima Barreto) “lugar de negro”. A resposta dada por ele foi que parte da responsabilidade sobre isso cabia à ausência de mais autores afrodescendentes escrevendo novelas e livros, etc. Penso que de lá para cá muita coisa mudou. Não por que tenham surgidos tantos autores assim, mas por que a discussão sobre os afrodescendentes e seu papel na sociedade brasileira expandiu-se de tal maneira que, mesmo os autores que não são afrodescendentes, hoje em dia se veem em certa medida “contaminados” por tal discussão e conseqüentemente menos suscetíveis de referendar estereótipos até então comuns não apenas

na literatura, mas igualmente no teatro, televisão, cinema e música. Essa é a grande mudança que observo: estamos deixando a nossa invisibilidade social. Agora somos vistos e cada vez mais longe dos estereótipos. Identidade é poder. Identidade induz respeito. Abandonamos o período de copiar outros setores de nossa sociedade para sermos aceitos e, em muitos casos, agora somos copiados (dreadlocks agora frequentam a cabeça até de jovens alemães, como vi numa de minhas últimas viagens àquele país).

Heloísa Pires Lima: A lógica de desculpar a representação racista responsabilizando o contexto é frágil. Para essa desconstrução eu costumo chamar Graciliano Ramos, do mesmo contexto de Lobato. O seu *A terra dos meninos pelados* conduz o jovem leitor a elaborar o bulimento pautado em aparências físicas, a partir das caçadas sofridas pelo personagem. A publicação é de 1939, mesma década do repertório *O Sítio do Pica-pau Amarelo*. Não há um determinismo época-sujeito. As respostas variam frente às mesmas questões. Interessa-me muito mais o fato dos estereótipos continuarem se manifestando. A novidade são os contrapontos para o imaginário. No caso do aspecto racista da obra de Monteiro Lobato, a princípio houve uma reação virulenta. Mas com a reflexão sobre a mesma o escopo de visão foi aumentando. Dentre os infinitos aspectos da obra, há o do racismo. O debate sobre a biblioteca atual manter os acervos do passado para crianças, que fique explicitado, é enriquecedor. Relacionar a recepção do argumento contida no exemplar original e o mesmo em outros contextos é que tenho procurado focalizar. Acompanhar a complexidade é melhor do que personalizar o vínculo. Acabou de entrar o livro, *Minha luta*, do Hitler, como caso para a polêmica. Há uma crescente na produção contemporânea que impõe ao circuito não negligenciar a questão racial na área infantil e juvenil. Mesmo porque ela passa pelos critérios de compras dos livros para essa faixa, por editais, por adoções, pela formação de opinião. As editoras me procuram para avaliar trabalhos, se há inadequação visual ou conceitual. Receosas de errar, consultam. Há mais cuidado. Mesmo assim, há trabalhos com matizes muito conservadores andando por aí. Porém, aumentaram os contrapontos facilitados pela tecnologia. Falta muito, ainda, para equalizar qualidade e proporção nas prateleiras. O que elejo para avaliar uma suposta

melhoria dos materiais é se ela integra autorias negro-afro-brasileiras. Não é o único critério e nem a garantia qualitativa. No entanto, após muita luta para sensibilizar a ausência da referência nos acervos, as editoras se adaptaram acreditando que o uso de repertórios resolve a demanda. Entretanto, o problema vai muito além disso. O acesso ao ponto de vista do segmento negro é o mais difícil de ser entendido. É a construção de um projeto político pela sociedade brasileira que o setor editorial vê, prioritariamente, como apenas comercial. Se a população negra não tem empresários negros e não negros investindo no setor, literariamente, será difícil equilibrar o direito à expressão.

11-Sobre a polêmica que envolveu a representação de personagens negras, em especial a da Tia Nastácia, na obra de Monteiro Lobato, o que vocês pensam a respeito?

Rogério Andrade Barbosa: Lobato é, indiscutivelmente, um dos maiores autores brasileiros de todos os tempos. Mas alguns de seus personagens, como a Tia Nastácia, revelam a face de um homem sabidamente racista. Porém, sou contra a proibição da obra, como tentaram fazer.

Heloísa Pires Lima: Eu escrevi alguns artigos no calor da hora da polêmica e cada vez mais me orgulho de todos eles. Não é fácil entrar numa polêmica dessa envergadura e por isso mesmo ela é tão necessária. A antropologia visual me deu régua e fósforo no compasso das análises, único lampião que havia. Há momentos em que não adianta bate-boca. Só os argumentos irrefutáveis calam e eles devem ser colocados na mesa. Estrategicamente, eu desloquei a autoria de Lobato para a dos ilustradores de Lobato o que possibilitou acompanhar períodos próximos e distantes do lançamento original. O processo leva a perceber a interpretação dada para a mesma redação. As Nastácias, sobretudo, são ótimas para demonstrar o argumento cultural da realização visual. Exemplo disso, o fato de, ao longo do tempo, a tornarem suja, com traços faciais semelhantes aos do porquinho, o que a animalizava. Esses são alguns dos elementos que passavam despercebidos nas diferentes épocas. Evidenciar a autorização dada pela sociedade era

ampliar o ângulo do racismo de Lobato em seu contexto e permitia chegar à problematização do atual momento. Entender o nosso momento, a dinâmica dos sentidos e valores culturais e a recepção nos distintos contextos era uma forma de exigir maior densidade no tratamento da questão. Lógico que é importante o tempo de Lobato, o aspecto do racismo na obra, há trabalhos excelentes nessas direções. Como num exercício de imaginação, pensar no que diria a Nastácia hoje sobre o tratamento que recebia naquele universo é atualizar percepções.

Júlio Emílio Braz: A obra de Monteiro Lobato é muito importante e é fruto de um determinado contexto. Analisar o contexto é muito importante para compreendermos o todo de qualquer trabalho literário e, indo mais além, o tipo de visão social exercida por determinadas pessoas ou grupos de pessoas. Algo parecido aconteceu e acontece com a obra de Mark Twain nos Estados Unidos. Sou filosoficamente contra qualquer tipo de censura e a favor que a obra de um autor seja absolutamente respeitada. Cabe a nós, frutos de um outro contexto, explicar ou definir o pensamento existente nesta ou naquela obra para as novas gerações. Cabe a nós, como pais, e cabe aos professores, como educadores, abordar de maneira honesta e respeitosa tais visões que hoje não cabem mais, explicitando-as, definindo-as, contrapondo-as com a maneira como encaramos tais abordagens atualmente. Hoje os tempos são outros. Noutro dia mesmo eu estava vendo televisão e o canal era o “Viva”. Vi alguns programas dos Trapalhões e o programa “Viva o gordo”, de Jô Soares, coisa recente, provavelmente década de oitenta do século passado. Sabe a que constatação cheguei? Que hoje eles só podem ser apresentados em canais como o Viva, quase como peças arqueológicas, pois seus muitos sketches soariam como sexistas ou, simplesmente, politicamente incorretos. Como professor de História, vejo contribuições inestimáveis da obra lobatiana no que tange a compreensão do mundo pós-Abolição. Basta ler o conto *Negrinha*. A banalização da vida, o sentido de “coisa” dada à personagem por aquela que se julgava sua proprietária e a hipocrisia, até inconsciente, de suas últimas palavras, ao lamentar a morte da menina negra, causada inclusive por ela, fala muito a respeito do que nós fomos e em certa medida ainda somos com relação à população afrodescendente no Brasil.

Censurar um texto deste? Só um iconoclasta louco faria tal coisa! O Mal que se esconde não é um Mal que se extingue. O Mal deve ser combatido à luz do sol, para que possamos enxergá-lo e dimensioná-lo adequadamente.

Lia Zatz: Só posso dizer que, censurar a obra infantil de Monteiro Lobato, clássico que fez a delícia da infância de muita gente, é no mínimo ridículo, para não dizer que é um ato autoritário de quem não sabe como lidar com a potência educativa da polêmica e da contradição. Concordo plenamente com o parecer da Academia Brasileira de Letras citado em excelente artigo da jornalista e escritora Eliane Brum (“Em nome do bem se faz muito mal”) que também faço questão de citar:

“Um bom leitor de Monteiro Lobato sabe que tia Nastácia encarna a divindade criadora, dentro do sítio do Picapau Amarelo. Ela é quem cria Emília, de uns trapos. Ela é quem cria o Visconde, de uma espiga de milho. Ela é quem cria João Faz-de-conta, de um pedaço de pau. Ela é quem “cura” os personagens com suas costuras ou remendos. Ela é quem conta as histórias tradicionais, quem faz os bolinhos. Ela é a escolhida para ficar no céu com São Jorge. Se há quem se refira a ela como ex-escrava e negra, é porque essa era a cor dela e essa era a realidade dos afrodescendentes no Brasil dessa época. Não é um insulto, é a triste constatação de uma vergonhosa realidade histórica.

Em vez de proibir as crianças de saber disso, seria muito melhor que os responsáveis pela educação estimulassem uma leitura crítica por parte dos alunos. Mostrassem como nascem e se constroem preconceitos, se acharem que é o caso. Sugerissem que se pesquise a herança dessas atitudes na sociedade contemporânea, se quiserem. Propusessem que se analise a legislação que busca coibir tais práticas. Ou o que mais a criatividade pedagógica indicar.

Mas para tal, é necessário que os professores e os formuladores de políticas educacionais tenham lido a obra infantil de Lobato e estejam familiarizados com ela. Então saberiam que esses livros são motivo de orgulho para uma cultura. E que muito poucos personagens de livros infantis pelo mundo afora são dotados da irreverência de Emília ou de sua independência de pensamento. Raros autores estimulam tanto os leitores a pensar por conta própria quanto Lobato, inclusive para discordar dele. Dispensá-lo sumariamente é um desperdício. A

obra de Monteiro Lobato, em sua Integridade, faz parte do patrimônio cultural brasileiro”.

ENTRE O ENSINO DAS TEMÁTICAS E A LEITURA LITERÁRIA

12-Grandes especialistas em Literatura Infantil e em Literatura Juvenil, como Nelly Novaes Coelho e Leonardo Arroyo, apontam a relação indissociável existente entre a literatura destinada às crianças e aos jovens e as questões pedagógicas e educacionais. Ambos argumentam que a situação ideal é a que imprima, na representação literária, uma abordagem equilibrada do estético e do pedagógico. Ou seja, a obra tanto deve ser potente em seu conteúdo temático como em sua constituição artística, estética. É notável que a instituição da lei 10.639 tem impulsionado, desde 2003, a publicação de obras que, nem sempre, apresentam o desejável equilíbrio. Trata-se da configuração de uma demanda mercadológica e editorial para a temática afro-brasileira e paras as questões étnico-raciais. Como vocês avaliam essa efervescência editorial após 2003?

Lia Zatz: Infelizmente, assim funciona o mercado. Muitas vezes deixa de publicar bons livros em nome do tema da moda.

Rogério Andrade Barbosa: O mercado editorial se rege pelas vendas. A partir da instituição da lei 10.639 houve uma grande demanda das escolas sobre livros abordando a temática africana. Daí essa efervescência editorial, com uma enxurrada de livros, visando as grandes compras efetuadas pelo Governo ao longo dos últimos anos. Mas quantidade nem sempre rima com qualidade. Infelizmente, repito, têm sido lançadas muitas obras com falhas gritantes, tanto ao nível do texto, como nas ilustrações.

Heloísa Pires Lima: Logo após a publicação da Lei as editoras partiram para as traduções. Como, conjuntamente, um dos matizes para a aquisição dos livros pelos programas de governo privilegiava autores nacionais, a tendência teve que ser revertida ou ampliada. Os programas municipais e estaduais também incorporaram os locais. Os estrangeiros se mantiveram, mas o espaço abriu um tantinho mais para os nacionais. Porém a aposta

em ilustrações bem cuidadas se manteve e tem integrado autorias negras. Também tenho meu lado jurada para a montagem de acervos. Por exemplo, no, “Livros Animados”, programa do Canal Futura, eu selecionei *Os Ibeji e o Carnaval*, de Helena Theodoro, uma histórica militante do Rio de Janeiro. A construção do texto tinha alguns problemas, mas o prisma que ela deu ao tema da porta bandeira foi o que eu considereei mais importante para defender a escolha. Como ela é de dentro do carnaval, ou seja, conhece muito bem os códigos da comunidade onde nasceu e vive, ela revela o lado sagrado da porta-bandeira, ou melhor, da bandeira. Simboliza a alma dos ancestrais, o estandarte de toda a história da comunidade. Que dimensão linda para falar do tema às crianças. O literário soma conteúdo, habilidade com as letras e um resultado estético. Personagens ou repertórios afros são, praticamente, novidades no circuito editorial. Irreversível, acredito. Devem surgir ótimos autores com abordagens inovadoras. O analista pode ou não perceber idiosincrasias, depende do envolvimento dele no debate. Agora, da mesma forma que o modelo de humanidade europeu foi absoluto nas prateleiras ‘invisibilizando’ os demais, avaliações estéticas literárias também seguiram padrões que serviram hierarquias. É hora de quebrar o preconceito e escutar o que o povo negro concebe em narrativas para a gurizada.

Júlio Emílio Braz: Penso isso como um dilema quase insolúvel, ou seja, onde começa a literatura e termina o pedagógico e onde o pedagógico cede espaço ao literário. Como autor, não me preocupo com isso. Escrevo a história. Claro que não existe essa isenção nem magnanimidade toda entre os editores. O aspecto mercadológico nos é apresentado até de forma honesta. Como o grande mercado da literatura infanto-juvenil ainda são as escolas, claro que editores e editoras se preocupam e até se ocupam de analisar se existe o tal viés pedagógico na obra que lhes é apresentada. Daí surge uma palavra que abomino quando se refere à literatura: paradidático. Não escrevo paradidáticos a não ser que me peçam. Por exemplo, um texto com alguma literatura, mas cuja abordagem principal é falar sobre a Guerra dos Farrapos, posso aceitar o trabalho, farei o melhor que puder, mas tendo em mente que o principal objetivo da obra é falar sobre tal evento histórico e nele estarão inseridos amplos aspectos de informação histórica sobre o

mesmo. Isso é um paradidático, um trabalho de apoio didático. Agora, uma narrativa como *55 Dias em Pequim*, *A Volta ao mundo em oitenta dias* ou mesmo *Vinte Mil Léguas Submarinas* também podem ser inseridas numa abordagem didática e até multidisciplinar. Não foi intenção do autor (mas vale salientar que Jules Hetzel, o editor que as sugeriu como constituintes de uma coleção intitulada *Viagens Extraordinárias*, pensava em se valer de cada livro para abordar os grandes avanços tecnológicos daquele período final do século XIX) permitir abordagens em áreas como Geografia, Filosofia, Sociologia, História e por aí vai. Todavia, professores (que por sinal devem ser leitores) se valeram de tais obras para o seu trabalho pedagógico. Isso não diminuirá a obra de Julio Verne. Não é uma análise fácil e a definição, mais complicada ainda. No fundo acredito que toda obra escrita, literária ou não, tem um viés pedagógico e me socorro de uma antológica fala de Ziraldo para embasar ou alicerçar minha ideia: “Ler é melhor do que estudar”. Quase esfolaram meu conterrâneo por conta desta frase, mas ela sintetiza bem em que acredito. Há na literatura a grande pedagogia, a maior de todas, que é a da construção de uma humanidade absoluta, eivada na construção de uma mente pensante e obviamente reflexiva e crítica.

13-Vocês consideram que a situação de mediação de leitura de um texto africano (de autores africanos como os angolanos, moçambicanos, sul-africanos, cabo-verdianos, etc.) deve ser distinta da situação de leitura de um texto de temática afro-brasileira? Se há diferenças, quais seriam as principais?

Lia Zatz: Não sou uma mediadora profissional. Do alto da minha ignorância, uma simples mãe-mediadora e agora avó-mediadora, não consigo enxergar diferença alguma. Desde que o mediador tenha boa formação cultural e humanista, além de sensibilidade para perceber onde e como deve fazer seu papel de mediador.

Rogério Andrade Barbosa: Tudo depende, obviamente, do contexto. As diferenças principais, a meu ver, são as linguísticas e regionais - tanto no Brasil, como no Continente Africano. Ambos são imensos e possuem uma cultura diversificada. Porém, temos muitas coisas em comum.

Júlio Emílio Braz: Ler um texto africano é interagir com uma visão cosmológica distinta da nossa, mais permeável a influências ocidentais, até judaico-cristãs. Situação idêntica pode ser experimentada quando lemos uma lenda de nossos indígenas. A maneira de pensar, de olhar o mundo, os valores, tudo é singular. Um texto afro-brasileiro é fruto não apenas da influência de uma matriz única e africana, mas recebe influências de outras culturas e etnias, constitui uma visão diferente do mundo e das coisas. Desta confluência de visões constrói-se uma nova, diferente de todas as outras no todo ou em parte.

Heloísa Pires Lima: Depende de quem lê. Assim como qualquer texto estrangeiro, o envolvimento do leitor depende de embarcar na história. Como tratamos da audiência infantil e juvenil, a mediação às vezes é imprescindível, como contextualizar autor e obra, chamar a atenção para o vocabulário local. É uma travessia do estranhamento sem perdê-lo. A produção afro-brasileira, da mesma forma. Às vezes é necessária, às vezes a autonomia deslança. Depende do casamento leitor e obra. Os livros de valorização de cabelos crespos, por exemplo, fazem muito sucesso porque a família mudou, a escola vem mudando, o acesso ao livro também. E faz sentido para um público específico dos cabelos crespos. E quem não tem o crespo como questão? Passará a enxergá-la.

14-Considerando a obra destinada às crianças e aos jovens como um todo imbricado composto por múltiplas linguagens, da palavra escrita às imagens, quais seriam suas orientações aos mediadores de leitura, aos professores e aos pesquisadores que buscam uma abordagem adequada da literatura infantil e juvenil de temática afro-brasileira?

Rogério Andrade Barbosa: Pesquisa seria a palavra-chave. Separar o joio do trigo. Não trabalhar apenas com os primeiros livros que encontrar sobre a temática afro-brasileira.

Lia Zatz: Como já disse, não sou mediadora profissional, mas tenho a convicção de que a palavra chave é sensibilidade. Ou seja, é preciso, sobretudo,

conhecer as crianças e os jovens com quem se lida e as obras que se pretende indicar/ler para eles. Aliás, ler para as crianças é uma excelente maneira de conhecê-las, de perceber suas necessidades, angústias, carências e de poder, assim, escolher livros que toquem o leitor, que permitam a ele elaborar suas vivências e sentimentos. Acho que isso vale para a literatura voltada para crianças e jovens, seja ela de qualquer temática, inclusive de temática afro-brasileira. Se uma criança negra está se sentindo feia porque é negra, há muitos bons livros que permitem a ela ver o quanto ela é linda, tão linda quanto qualquer outra criança. Cito apenas um, o maravilhoso e sempre atual “Menina bonita do laço de fita”, da Ana Maria Machado.

Júlio Emílio Braz: O principal conselho também é o mais difícil (por vezes, impossível) de ser seguido: despojar-se completa e absolutamente de suas concepções e conceitos antecipados sobre o afrodescendente em seus aspectos físicos, culturais e sociais, bem como daqueles que lhe asseguram que você já sabe como lidará com eles. Não traga certezas para este ou para qualquer relacionamento. Traga expectativas e uma dose bem semelhante de dúvidas. A ideia é construir uma consciência que se compartilhe sobre o que se lê, sobre o que se vê e sobre o que se pensa. Claro que, como seres humanos, cada um de nós é uma imensa biblioteca de conceitos, preconceitos e convicções mais ou menos arraigadas. Alguns parecem saber as respostas antes mesmo de conhecer as perguntas. No entanto, o livro, não importa o que nele esteja contido, é uma mão estendida para a compreensão. Se de todo não for possível a compreensão, pelo menos a aceitação, nunca a imposição. Qualquer um que tenha isto em mente já terá meio caminho andado para a deliciosa construção do humano no que ele tem de mais fascinante, a sua singularidade, o ímpar que ainda fará todas as contas fecharem num todo harmonioso. *Pars pro toto*³, não é verdade?

Heloísa Pires Lima: Nos cursos que ministro, observar a escrita, a narrativa visual e a relação entre elas é um treino e uma forma de conhecer mais profundamente a obra e os argumentos que ela carrega. Às vezes se opõem. Uma pode trazer uma mensagem que a outra contradiz. A postura educativa

3 Expressão latina que significa a parte pelo todo.

antes de apresentar o livro é a de se colocar no lugar do leitor, indagando sobre eventuais constrangimentos que o material possa trazer. A narrativa visual é mais importante, pois impacta primeiro. A pergunta “será que todo mundo gostaria de ser aquele personagem?” é um termômetro infalível. Ler o bom texto em voz alta para um grupo redimensiona percepções. Ele media conversas. Não dá respostas prontas, mas auxilia a exploração do assunto. Assim é necessário prestar a atenção às pistas que a narrativa vai deixando acerca do tema, recuperá-las em outro momento, desenvolver o tema para além da obra e voltar a ela. Muitas vezes é a interação que fica na memória afetiva, associando o conhecimento que está sendo produzido com aquele repertório. Por isso, a apresentação afetuosa do material não pode ser descuidada, pois é a intermediação de uma autoridade. Enfim, nada está no manual. A presença de educadores que consideram a relevância do literário, a disponibilidade para convidar o autor para conversar sobre sua obra e a busca por formação são pontos para aprendermos mais, para garantir um ambiente de troca de ideias.

A LITERATURA INFANTO-JUVENIL INDÍGENA BRASILEIRA E A PROMOÇÃO DO LETRAMENTO MULTICULTURAL

THE INDIGENOUS CHILDREN AND JUVENILE BRAZILIAN LITERATURE AND THE PROMOTION OF MULTICULTURAL LITERACY

LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL INDÍGENA BRASILEÑA Y LA PROMOCIÓN DE LA ALFABETIZACIÓN MULTICULTURAL

Janice Cristine Thiél¹

RESUMO: Este artigo propõe uma reflexão sobre a literatura indígena e sua contribuição para a formação de crianças e jovens leitores. Para tanto, discutimos como a literatura indígena pode promover a percepção da pluralidade cultural brasileira, proporcionar o desenvolvimento de competências leitoras de textos multimodais, suscitar a valorização de produções literárias de diferentes tradições e visões de mundo e nutrir o diálogo intercultural.

ABSTRACT: The aim of this paper is to present some considerations about Brazilian literature produced by the indigenous people and their contribution to the education of young readers. Therefore, we discuss how Native Brazilian literature promotes the visibility of Brazilian cultural pluralism, the development of reading competences of multimodal texts, the recognition of literary texts of different traditions/world views, and the way it nourishes intercultural dialogue.

RESUMEN: Este artículo propone una reflexión sobre la literatura indígena y su contribución para la formación de jóvenes lectores. Para tanto, dis-

1 Professora Doutora da Pontifícia Universidade Católica do Paraná.
E-mail: janthiel09@gmail.com

cutimos como la literatura indígena puede promover la percepción de la pluralidad cultural brasileña, proporcionar el desarrollo de competencias lectoras de textos multimodales, suscitar la valorización de producciones literarias de diferentes tradiciones y visiones de mundo y nutrir el diálogo intercultural.

PALAVRAS-CHAVE: literatura indígena; literatura infanto-juvenil; pluralidade; letramento multicultural.

KEYWORDS: native brazilian literature; children and juvenile literature; pluralism; multicultural literacy.

PALABRAS CLAVE: literatura indígena; literatura infantil/juvenil; pluralidad; alfabetización multicultural.

Nota introdutória

A literatura infantil/juvenil produzida por escritores indígenas brasileiros, embora desconhecida ainda por parte de muitos educadores, encontra cada vez mais leitores. Com o crescimento das publicações, iniciadas na última década do século XX, a narrativa indígena impressa traz visibilidade a grupos indígenas brasileiros que narram histórias provenientes de uma longa tradição oral.

Assim, propomos neste artigo discutir a literatura indígena e sua contribuição para a formação de crianças e jovens leitores. Para tanto, focalizamos a literatura indígena para crianças e jovens como nutriz da percepção da pluralidade cultural brasileira e do diálogo intercultural, bem como promotora da valorização de produções literárias de diferentes tradições e visões de mundo.

A literatura indígena, por sua vinculação à tradição oral e construção multimodal, entre outros aspectos, desafia o leitor. Os textos indígenas possuem uma complexidade em termos de gênero, autoria, multimodalidades, além de percepções culturais da realidade, que exigem do leitor um reposicionamento cultural, ao mesmo tempo que motivam a interação com o outro a partir da literatura. Como mediadores de leitura, os professores exercem um papel essencial na formação de leitores competentes. A leitura de obras literárias, em especial, promove a percepção não só de temas variados, mas de como esses temas são abordados.

Literatura é a arte da palavra e a palavra diz o mundo, diz os seres que nele habitam e diz sua história, suas relações, encontros, conflitos, buscas e questionamentos. A leitura de obras da literatura indígena problematiza conceitos, desconstrói estereótipos e revela a presença dos índios na história e por histórias narradas por sua própria voz.

Literatura indígena e pluralidade cultural

Quando falamos sobre o contato de crianças e jovens com a literatura indígena brasileira, estamos falando de muitas literaturas, culturas e vozes, criadas não só em língua portuguesa, mas também em idiomas nativos. Os educadores voltam-se para a questão da inclusão social e cultural de grupos cuja literatura foi vista como inexistente por séculos devido à visão de uma tradição literária ocidental cujos parâmetros de produção e divulgação divergem de culturas ainda muito ligadas à tradição oral e de performance.

Segundo informações disponíveis no site do Programa Povos Indígenas do Brasil, vinculado ao Instituto Socioambiental (ISA), 246 povos indígenas, falantes de mais de 150 línguas diferentes, habitam hoje o Brasil. Este número é significativo, especialmente diante do discurso de desaparecimento dos povos indígenas repassado às crianças nas escolas por décadas. Ainda é possível ouvir professores se referirem aos índios na história brasileira usando verbos no passado, como se os índios não mais existissem nem contribuíssem para a história e cultura brasileiras. Contudo, o silenciamento e a invisibilidade dos grupos indígenas devem ser revistos. Além disso, a inserção da literatura indígena nas escolas e sua leitura por públicos de diferentes idades conduz à construção de repertório dos alunos, bem como com ao desenvolvimento de um olhar crítico sobre a literatura.

As orientações desenvolvidas no documento dos Parâmetros Nacionais Curriculares referentes às quatro primeiras séries da Educação Fundamental no Brasil, publicado pela Secretaria de Educação Fundamental (SEF/MEC, 1997) sobre a questão da Pluralidade Cultural, especificamente sobre a Constituição da Pluralidade Cultural no Brasil e Situação Atual, indica que

Todos os grupos sociais e étnicos têm histórias. Essas histórias são distintas entre si e também distintas do que se convencionou como história do Brasil, no singular. Embora as trajetórias das culturas e etnias no Brasil já façam parte dos conteúdos trabalhados pela escola, com referência aos índios, aos negros, aos imigrantes, o que se propõe são novos conteúdos, que buscam narrar a história do ponto de vista dos grupos sociais que a produziram (SEF/MEC, 1997, p. 51).

A literatura brasileira é construída por visões de mundo plurais e construções estéticas diferentes. Se as leituras são restritas a certos grupos e visões, são limitados também o aprendizado e a possibilidade de ver e ler o mundo de uma maneira dinâmica. Portanto, é fundamental que formemos leitores que, desde as séries iniciais, conheçam a pluralidade cultural brasileira e reconheçam a presença e a contribuição das muitas etnias que constituem as culturas aqui desenvolvidas. A divulgação da literatura nativa e a inclusão da literatura indígena infantil/juvenil nas escolas permite a interação com os muitos outros que pertencem às etnias indígenas brasileiras e com histórias que documentam saberes ancestrais.

As textualidades provenientes de muitas culturas e comunidades indígenas apresentam ao público índio e não índio narrativas míticas, mas também informações sobre as comunidades nativas com a descrição da vida dos povos indígenas, seus costumes, conhecimentos e a localização das comunidades pelo Brasil. Portanto, a literatura indígena proporciona formação e letramento cultural, literário, informacional e crítico.

Sobre alguns rótulos utilizados, como literatura indigenista e indígena, faz-se necessária uma distinção. As obras indigenistas são produzidas por não índios e tratam de temas ou reproduzem narrativas indígenas; a perspectiva ocidental característica destas narrativas pode ser evidenciada pela vinculação dos textos nativos a gêneros literários ocidentais, lendas, por exemplo. Entretanto, os gêneros textuais e literários são também gêneros culturais, consequentemente construídos a partir de visões de mundo e conceitos di-

ferentes. Assim, a produção indígena é realizada pelos próprios índios, segundo as modalidades discursivas que lhes são peculiares.

Cabe um esclarecimento também sobre o entre-lugar cultural da produção indígena brasileira. Ela está localizada entre a oralidade e a escrita, entre línguas nativas e europeias, entre tradições literárias europeias e indígenas, entre sujeição e resistência. Textos bilíngues, em especial os textos infanto-juvenis, são elaborados em língua nativa e em língua portuguesa e utilizados como material didático em várias comunidades e escolas indígenas para promover o letramento das crianças nativas.

A especificidade da literatura infantil/juvenil indígena brasileira

Nelly Novaes Coelho afirma que “A literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra.” (COELHO, 2000, p. 27). Segundo esses parâmetros, percebemos que a literatura escrita para o público-alvo em fase inicial de letramento pode ser tão complexa e elaborada quanto aquela produzida para um público cujas competências leitoras já foram, supostamente, desenvolvidas.

Acreditamos que crianças e jovens não devem ser subestimados em seu potencial de desenvolvimento de competências leitoras multimodais e multiculturais. Mas para que isto aconteça, os mediadores da leitura precisam privilegiar um enfoque estético das obras literárias.

Além de levar as crianças e jovens ao aprimoramento de competências leitoras da palavra, o contato com a literatura indígena pode capacitar este público a ler outras modalidades discursivas. Utilizamos este termo modalidades para designar recursos semióticos utilizados para a representação (e comunicação) de sentidos construídos social e culturalmente, tais como a imagem impressa ou em movimento, o som, a música, o gesto, a fala. Os estudos desenvolvidos por Kress (2010) propõem que a construção de significados combina vários modos (visual, textual, auditivo,

sinestésico etc.), o que conduz à percepção, por parte dos educadores, da importância de se ensinar a ler e interpretar textos expressos por estas múltiplas linguagens.

Para que a literatura indígena seja valorizada em sua especificidade literária é preciso que seus leitores disponham de referenciais teóricos para que as textualidades indígenas sejam interpretadas em sua contextualização cultural e estética. Por exemplo, as narrativas indígenas endereçadas a vários públicos motivam a leitura da palavra impressa em interação com ilustrações, com a percepção de desenhos geométricos, de elementos rítmicos e performáticos. Os grafismos indígenas constituem narrativas e devem ser valorizados por sua especificidade, podendo inclusive indicar a autoria do texto indígena, se coletiva/ancestral ou individual.

No que tange aos recursos visuais, as ilustrações estão presentes em grande parte dos textos indígenas, principalmente naqueles dedicados ao público jovem. Há um enredo nos desenhos que lança o leitor para uma rede de significados forjados pela interação de palavra e imagem. Muitas vezes a palavra escrita, tão privilegiada pela literatura canônica, passa a ser um complemento do elemento visual. Assim, a partir da representação visual e gráfica de seu potencial imaginativo, o narrador indígena amplia a latitude e a longitude de seu olhar sobre o mundo e recorre à imaginação como forma de se relacionar com o real, projetando-o ou reformulando-o.

O aspecto da visualidade da narrativa surge como elemento essencial a ser lido como marca de autoria na textualidade indígena brasileira. A duplicidade da autoria indígena configura-se, por exemplo, por traços geométricos. Eles marcam a autoria coletiva, conferindo maior veracidade à história relatada. Já gravuras ou figuras geométricas pequenas ou irrelevantes remetem a um conhecimento individual. Assim, desenhos e formas geométricas compõem uma poética que traduz uma vontade política de ressignificação das comunidades tribais. Por trazer formas geométricas, especialmente em suas margens, o texto indígena sugere vinculação ain-

da à tradição ancestral, às narrativas ou aos conhecimentos ancestrais adquiridos via tradição oral. Esses marcadores (formas geométricas) são encontrados em muitas obras indígenas brasileiras e não são mera ilustração. Pode estar sendo sinalizado no livro que as narrativas ou informações contidas nas páginas marcadas com traços ou formas geométricas são de autoria coletiva, ou seja, são provenientes de sabedoria ancestral de povos indígenas.

Como os significados das textualidades indígenas emergem de modalidades variadas – escrita, imagens, movimento, áudio – e de suas combinações, a proposta do desenvolvimento de competências relacionadas aos multiletramentos por meio da literatura indígena faz sentido.

Além disso, a literatura indígena sugere a continuidade e permanência da memória ancestral. As obras indígenas estabelecem vínculos entre gerações, especialmente pelas narrativas míticas. Segundo Luiz Carlos Borges, “[...] o mito funciona como um mecanismo aberto de fazer a história, que se sustenta na/pela memória.” (BORGES, 2003, p. 9). Dentre os gêneros narrativos indígenas, o relato mítico assume, em tradições tribais, um papel essencial, diferente daquele da tradição literária europeia, na qual o mito está normalmente vinculado a relatos fantasiosos e desvinculado de um discurso histórico ou verdadeiro. Contudo, o mito assume outras conotações em contextos tribais, vinculado a narrativas verdadeiras, servindo uma função religiosa. O relato mítico que se refere à origem do mundo, dos deuses e do homem, oferece mais que entretenimento, como poderia ser concebido pela perspectiva ocidental; entendido como verdadeiro saber, o mito fornece as bases que sustentam as relações sociais das comunidades tribais. Portanto, o mito não é construção ficcional, mas construção social.

Desta maneira, as narrativas míticas indígenas anunciam, principalmente em seus parágrafos de abertura, a consciência de uma continuidade, valorizam a memória e a permanência de um saber ancestral; ao mesmo

tempo, sinalizam a atemporalidade da história. Isto pode ser percebido pela utilização de fórmulas equivalentes ao “Era uma vez” das histórias canônicas ocidentais.

Por sua complexidade, generalizações quanto aos tipos de textualidades indígenas da América são inadequadas, pois “Cada cultura possui seus próprios modelos de criação textual” (RISÉRIO, 1993, p. 37).

Temáticas da literatura indígena para crianças e jovens

Pelo fato de não compartilharem um mesmo centro de percepção do mundo, os índios foram classificados por séculos como bárbaros, especialmente porque os colonizadores consideravam-se portadores de uma civilização, da qual os índios se encontravam despojados.

Portanto, a literatura indígena “Não se trata de uma invenção qualquer. Trata-se de uma deliberação política. Os escritores indígenas o fazem de um território imaginário, em que as coisas se renomeiam, no exercício da ocupação do solo simbólico” (ALMEIDA e QUEIROZ, 2004, p. 197). O solo simbólico de inserção, reconstrução e valorização das etnias indígenas pode ser encontrado, entre tantas outras formas de expressão, na literatura. Segundo Graça Graúna,

A literatura indígena contemporânea é um lugar utópico (de sobrevivência), uma variante do épico tecido pela oralidade; um lugar de confluência de vozes silenciadas e exiladas (escritas) ao longo dos mais de 500 anos de colonização. Enraizada nas origens, a literatura indígena contemporânea vem se preservando na auto-história de seus autores e autoras e na recepção de um público-leitor diferenciado, isto é, uma minoria que semeia outras leituras possíveis no universo de poemas e prosas autóctones (GRAÚNA, 2013, p. 15).

Além disso, Graça Graúna aponta algumas das “problematizações associadas aos seis temas transversais que foram escolhidos e elaborados pelos professores indígenas e seus consultores para o Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas (RCNEI) [...] de 1998” (GRAÚNA, 2013, p. 23). Tais problematizações podem ser vistas também como temas que, muitas vezes, aparecem nas narrativas indígenas para crianças, jovens e adultos. São estas problematizações: “1) Terra e conservação da biodiversidade; 2) Autossustentação; 3) Direitos, lutas e movimentos; 4) Ética; 5) Pluralidade cultural; 6) Saúde e educação” (GRAÚNA, 2013, p. 23).

Alguns autores indígenas já tem seu nome consolidado na produção literária indígena para crianças e jovens, tais como Daniel Munduruku. Na apresentação de uma de suas obras, *Coisas de índio*, o autor discorre sobre seu propósito ao escrever e publicar seu livro para um público-alvo não índio, para “[...] dar uma oportunidade para as pessoas compreenderem melhor e se tornarem amigas desses povos, percebendo como é importante o Brasil saber conviver com eles” (MUNDURUKU, 2010, p. 7). Com esta finalidade, o autor afirma que escreveu uma “[...] ‘enciclopedinha’, que mostra um pouco da riqueza e da sabedoria de algumas culturas indígenas no Brasil” (MUNDURUKU, 2010, p. 7). Além disso, na folha de rosto, aparece o título com um subtítulo: *Um guia de pesquisa*. Sendo uma enciclopédia, espera-se que traga uma descrição e esclarecimentos sobre fatos da vida indígena no Brasil e seja uma fonte de consulta sobre o tema. Dividido em duas partes, o livro traz na primeira parte informações sobre os povos indígenas brasileiros, as línguas dos povos indígenas e a legislação indigenista; na introdução da segunda parte, o autor afirma que será feita uma inserção na cultura indígena, o que implica descrever o estilo de vida dos povos indígenas. No entanto, no verbete “Alimentação”, é incluído um mito tupi, “Mandioca – O pão indígena”; em “Instrumentos musicais”, após uma descrição dos instrumentos musicais utilizados em situações diferentes, foi inserida uma narrativa, “O mito das flautas sagradas Munduruku”; e, no verbete “Mitos e cosmologias”, foram incluídas duas narrativas míticas: a primeira conta “Um mito Munduruku – Como surgiram os cães”, e a segunda conta a “História

do Dia”. Estas narrativas não compõem, normalmente, textos informativos como enciclopédias. Essa composição demonstra o hibridismo dos gêneros literários das obras indígenas e a variedade temática das obras nativas.

Vale a pena ressaltar ainda a autoria ou coautoria de crianças indígenas na criação e narração de histórias para outras crianças e jovens. Obras como *Irakisu: o menino criador* (2002), de Renê Kithãulu, com ilustrações do autor e das crianças Nambikwara, é dedicado “a todas as crianças da aldeia Waikutesu, para que elas nunca abandonem a língua Nambikwara” (KITHÄULU, 2002, p. 5). O texto apresenta narrativas diversas de auto-história, com textos autobiográficos do autor e de sua coletividade. Temas como história, memória, identidade e especificidade da língua e do pertencimento cultural ao povo Nambikwara destacam-se na obra. As ilustrações da obra, com a contribuição das crianças da aldeia Waikutesu, tornam o texto mais significativo da maneira como as crianças indígenas leem o mundo e representam sua interpretação.

Outra obra a ser destacada por sua autoria é *Das crianças Ikpeng para o mundo. Marangmotxíngmo Mirang* (2014). A obra, parte da coleção Um Dia na Aldeia, adaptada e ilustrada por Rita Carelli, é composta por um filme em DVD e por um texto impresso feitos coletivamente por Natuyu Yuwipó Txicão, Karané Ikpeng e Kumaré Ikpeng, junto com as crianças da aldeia Ikpeng. As crianças Ikpeng são os guias por uma narrativa que descreve 24 horas em sua aldeia. O texto e o filme que o inspirou são ideais para apresentar a cultura do povo Ikpeng, do Mato Grosso, para crianças de todas as culturas. A voz das crianças, protagonistas da história, e as imagens, densas de informações culturais, tratam do que aproxima e o que diferencia o povo Ikpeng de outras culturas. Entre os temas discutidos surgem tarefas diárias, brincadeiras, festas e rituais, objetos utilizados pelos ancestrais e do dia-a-dia, papéis sociais, medos e perigos da floresta e mudanças incorporadas pelo contato com culturas europeias. Os textos impresso e fílmico promovem a abertura cultural ao outro e constroem pontes para a compreensão das diferenças sem preconceitos.

Algumas considerações

Na obra *Tekoa: conhecendo uma aldeia indígena*, Olívio Jekupé lembra: “A literatura indígena é um fenômeno relativamente recente, mas já é possível identificar vários autores com projeção nacional e internacional. Seus livros já fazem parte dos acervos de bibliotecas internacionais” (JEKUPÉ, 2011, p. 30). Sua produção e circulação certamente contribuem para que se conquistem cada vez mais leitores.

A produção literária indígena das Américas marca presença e encontra reconhecimento, apesar de inúmeras tentativas de apagamento. A literatura indígena brasileira para crianças e jovens, em especial, passa por um momento de ascensão e merece encontrar um público leitor que reconheça sua especificidade e seu valor.

Referências

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

BORGES, Luiz Carlos. Os Guarani Mbyá e a Oralidade Discursiva do Mito. In: FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (Org.). *Oralidade e Literatura: manifestações e abordagens no Brasil*. Londrina: Eduel, 2003. p. 1-19.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: pluralidade cultural, orientação sexual / Secretaria de Educação Fundamental*. Brasília: MEC/SEF, 1997.

CARELLI, Rita (Adaptação e Ilustrações). *Das crianças Ikpeng para o mundo. Marangmotxíngmo Mirang*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. (Coleção Um Dia na Aldeia).

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza, 2013.

JEKUPÉ, Olívio. *Tekoa: conhecendo uma aldeia indígena*. São Paulo: Global, 2011. (Coleção muiraquitãs).

KITHÃULU, Renê. *Irakisu: o menino criador*. São Paulo: Peirópolis, 2002. (Coleção memórias ancestrais: povo Nambikwara).

KRESS, Gunther. 2010 *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication*. New York, NY: Routledge, 2010.

MUNDURUKU, 2010 *Coisas de índio: um guia de pesquisa*. 2 ed. São Paulo: Callis, 2010.

RICARDO, Fany Pantaleoni (coord. geral). Povos indígenas no Brasil. Programa Povos Indígenas do Brasil. Instituto Socioambiental (ISA). Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/quem-sao/povos-indigenas>. Acesso em 15 de novembro de 2015.

RISÉRIO, Antonio. *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993 (Série Diversos).

**ANÁLISE DO CONTO “AS MÃOS DOS PRETOS”,
DE BERNARDO HONWANA, EM PERSPECTIVA
DESCOLONIZADORA**

**ANALYSIS OF THE SHORT STORY “AS MÃOS
DOS PRETOS”, BY BERNARDO HONWANA, IN A
DECOLONIZATION PERSPECTIVE**

**ANÁLISIS DEL CUENTO “AS MÃOS DOS PRETOS”,
DE BERNARDO HONWANA, EN PERSPECTIVA
DESCOLONIZADORA**

Paulo Sérgio de Proença¹

RESUMO: Analisar o conto “As mãos dos pretos”, de Bernardo Honwana, em comparação com variantes e em perspectiva descolonizadora, é o objetivo deste trabalho. Observações sugeridas pelo conto serão enfatizadas: a curiosidade infanto-juvenil; o papel do riso e da piada e sua importância para a matéria narrada; o sofrimento dos pretos, vítimas de violência física e simbólica. A transmissão oral e escrita do conteúdo do conto, em amplitude geográfica e cronológica, testemunha o preconceito contra os negros.

ABSTRACT: The goal of this work is to analyze the short story “As mãos dos pretos” by Bernardo Honwana and to compare it in decolonization’s perspective variants. The observations suggested by the short story will be emphasized: the children’s and youth’s curiosity; the rule of laugh and joke and their importance to the narrated material; the suffering of black people, victims of physical and symbolic violence. The oral and written transmission of the short story content, in geographical and chronological dimension, testify prejudice against blacks.

1 Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira - Instituto de Humanidades e Letras. E-mail: pproenca@unilab.edu.br

RESUMEN: Analizar el cuento “As mãos dos pretos”, de Bernardo Honwana, en comparación con variantes y en perspectiva descolonizadora, es el objetivo de este trabajo. Se destacan observaciones sugeridas por el cuento: la curiosidad infanto juvenil; el papel de la risa y del chiste y su importancia para la materia narrada; el sufrimiento de los negros, víctimas de violencia física y simbólica. La transmisión oral y escrita del contenido del cuento, en amplitud geográfica y cronológica, es testigo del prejuicio en contra los negros.

PALAVRAS-CHAVE: Bernardo Howana; preconceito; violência; descolonização.

KEYWORDS: native brazilian literature; children and juvenile literature; pluralism; multicultural literacy.

PALABRAS CLAVE: Bernardo Howana; prejudice; violence; decolonization.

Nota introdutória

“As mãos dos pretos” compõe a obra *Nós matamos o cão-tinhoso*, do autor moçambicano Bernardo Honwana. Essa obra, escrita nos anos 1960, ocupa singular importância na produção literária de resistência à colonização. Antes mesmo da conquista da independência política, os escritos de Honwana, embora parcos, configuram-se em estratégica trincheira quanto ao enquadramento crítico da violência do processo de colonização. Refletem também sobre os desafios da descolonização e, em consequência, da afirmação de elementos que ajudem a construir a identidade africana – ou identidades, como parece ser melhor.

O narrador do conto é um menino anônimo que procura respostas para um enigma: por que os pretos têm as palmas das mãos brancas? Muitas respostas são apresentadas, de forma breve, por diversos interlocutores, até que a mãe apresenta a sua explicação, quando o conto atinge o clímax.

O objetivo deste trabalho é analisar o conto moçambicano e, a partir da perspectiva descolonizadora sugerida, compará-lo a versões variantes; serão anotados ele-

mentos que dizem respeito ao preconceito contra os negros e sua configuração nos textos analisados. Comparam-se variantes registradas por Câmara Cascudo e outra publicada pela *Gazeta de Piracicaba*, em 1895. Também se considera o papel da curiosidade infanto-juvenil, do riso e da associação da pele negra a castigo, dor e sofrimento, no conto africano e nas suas versões alternativas.

A curiosidade infanto-juvenil

O narrador é, tudo indica, adolescente que está à procura de respostas para uma pergunta que o angustia. É compreensível que crianças e adolescentes sejam curiosos; lamenta-se o fato de que essa curiosidade é domesticada e mitigada pela vida social em geral e pela vida da escola, em particular.

As crianças têm uma fase interessante em seu processo de desenvolvimento, a dos *por quês*; em desdobramentos de maior amplitude, podemos assumir que essa pergunta foi e é, ainda, a grande mola propulsora das inovações do conhecimento humano. Os adolescentes, em fase de ajuste e transição, na tentativa de compreensão do mundo são, também, dotados dessa necessidade de descobertas e de explicações.

A curiosidade, sob o ponto de vista semiótico, é uma paixão; as paixões são “efeitos de sentido [...] que modificam o sujeito” (BARROS, 2002, p. 61). A curiosidade é uma paixão, paixão pelo saber; querer-saber é a motivação, a paixão que faz o sujeito procurar conjunção com o saber desejado. O que é desconhecido, aquilo para o que não temos explicação satisfatória é fonte de tensão e desequilíbrio. É a curiosidade indicadora de nossas carências cognitivas que se vinculam a outros tipos de carência, como afetivas e existenciais. (o que parece ser o caso do conto em discussão) A curiosidade é a força que nos move ao conhecimento necessário para entendermos o mundo e nele nos situarmos de forma adequada, enquanto seres humanos.

A curiosidade, se procura explicação para o que é, para o que existe, deveria também nos motivar a descobrir o que ainda não existe: em outras palavras, a curiosidade por saber o que ainda não é, mas que pode vir a ser, é o que constrói mundos ainda não existentes. Curiosidade deveria ser sinônimo de

transformação.

Personagem	Respostas e explicações
O senhor Professor (saber, ciência)	Os avós deles [dos pretos] andavam com elas apoiadas ao chão, como os bichos do mato, sem as exporem ao sol, que lhes ia escurecendo o corpo
O Senhor Padre: religião	Eles [os pretos], às escondidas, andavam sempre de mãos postas, a rezar.
A Dona Dores (escravidão)	Deus fez-lhes as mãos assim mais claras para não sujarem a comida que fazem para os seus patrões ou qualquer outra coisa que lhes mandem fazer e que não deva ficar senão limpa.
O Senhor Antunes da Coca-Cola (império econômico)	Deus, Nosso Senhor Jesus Cristo, Virgem Maria, São Pedro, muitos outros santos, todos os anjos que nessa altura estavam no céu e algumas pessoas que tinham morrido e ido para o céu, fizeram uma reunião e resolveram fazer pretos. Sabes como? Pegaram em barro, enfiaram-no em moldes usados para cozer o barro das criaturas, levaram-nas para os fornos celestes; como tinham pressa e não houvesse lugar nenhum ao pé do brasido, penduraram-nas nas chaminés. Fumo, fumo, fumo e aí os tens escurinhos como carvões. E tu agora queres saber por que é que as mãos deles ficaram brancas? Pois então se eles tiveram de se agarrar enquanto o barro deles cozia?!...” ² .

2 Essa imagem da fabricação é desqualificadora para os negros, sobretudo pela menção a instrumentos de segunda mão; além disso, eles não são criados, de acordo com a tradição bíblica, mas fabricados, coisificados. Por outro lado, essa ideia pode se ajustar de forma interessante ao que diz a mãe do narrador, no final do conto; a vida humana, sobretudo em sua dimensão social, é fabricada por mãos humanas. Sobre a fabricação da realidade, Blikstein dá explicações teóricas convincentes e em correspondência com o que Honwana faz em termos literários. A realidade é construída. As estruturas objetivas da realidade não passam de “estruturas impostas à realidade pela interpretação humana” (BLIKSTEIN, 1983, p. 46). Com isso, o referente não é um dado objetivo, mas transformado pelo processo prévio e inevitável de semiotização do mundo.

O Senhor Frias	Deus acabava de fazer os homens e mandava-os tomar banho num lago do céu. Depois do banho as pessoas estavam branquinhas. Os pretos, como foram feitos de madrugada e a essa hora a água do lago estivesse muito fria, só tinham molhado as palmas das mãos e as plantas dos pés, antes de se vestirem e virem para o mundo.
Um livro (saber autorizado)	Os pretos têm as mãos assim mais claras por viverem encurvados, sempre a apanhar o algodão branco de Virgínia e de mais não sei onde.
Dona Estefânia	Para ela é só pelo fato de as mãos desbotarem à força de tão lavadas.
Minha mãe	Deus fez os pretos porque os tinha de haver. Tinha de os haver, meu filho, Ele pensou que realmente tinha de o haver... Depois arrependeu-se de os ter feito porque os outros homens se riam deles e levavam-nos para as casas deles para os pôr a servir como escravos ou pouco mais. Mas como Ele já os não pudesse fazer ficar todos brancos porque os que já se tinham habituado a vê-los pretos reclamariam, fez com que as palmas das mãos deles ficassem exatamente como as palmas das mãos dos outros homens. E sabes porque é que foi? Claro que não sabes e não admira porque muitos e muitos não sabem. Pois olha: foi para mostrar que o que os homens fazem é apenas obra dos homens. Deve ter sido a pensar assim que ele fez com que as mãos dos pretos fossem iguais às mãos dos homens que dão graças a Deus por não serem pretos.

Quem fala, no conto? Quem são os representados nas falas? Um professor, um padre, Dona Dolores, Senhor Antunes Senhor Frias³, um livro, Dona

3 Há motivação onomástica na nomeação de dois personagens, pelo menos: Dona Dolores e Senhor Frias; os nomes respectivos se associam às explicações que seus personagens dão: a primeira está relacionada à escravidão; o segundo, a baixas temperaturas.

Estefânia; por fim, a mãe. Esses locutores representam o saber e a ciência (professor, um livro), a religião (padre), o poder econômico (Coca-Cola); todas essas falas, digamos, são externas aos africanos, com exceção da mãe. Parecem ser os personagens todos estrangeiros, a julgar pelos nomes que têm; não há dúvidas quanto a motivações e efeitos dos discursos que produzem.

Efeitos intencionais agrupam todas as respostas; trata-se de tentativa de explicação da realidade como ela se dá, associada ao sofrimento dos negros; essas tentativas não somente explicam, mas tentam justificar as diferenças de cor de pele, das quais derivam os desníveis sociais, econômicos, espirituais, etc.

Pele negra: castigo, dor e sofrimento

As respostas (exceto a da mãe), dadas por diferentes pessoas, em diferentes circunstâncias, são convergentes quanto aos efeitos que produzem (e quanto a suas motivações preconceituosas); os efeitos, listados na tabela acima, dizem respeito à desqualificação generalizada dirigida aos pretos, que receberam essa cor para sua pele, principalmente, para efeito de punição divina, o que gera dor e sofrimentos diversos; pela explicação do livro, os pretos são bichos do mato, animais; conclui-se, a partir do que diz Dona Dores, que os pretos são impuros (no que há certa dimensão religiosa, também) e, por conseguinte, a pureza está do lado branco (isso é construção cultural); na explicação do Senhor Antunes (vinculada a interesses econômicos), há, por assim dizer, um processo industrial de fabricação dos pretos, em condições desfavoráveis, pois os moldes eram *usados e não havia lugar ao pé do brasido*, além da exposição ao fogo sem que houvesse apoio ou outro recurso para alívio, o que causava evidente sofrimento; a explicação do Senhor Frias também se vincula a sofrimen-

to: os pretos, feitos de madrugada⁴, sofreram com a baixa temperatura da água do rio em que deviam mergulhar; um livro vincula a cor negra da pele à escravidão, ao cultivo de algodão, daí que os pretos vivem encurvados (física e socialmente); a explicação de Dona Estefânia se aproxima de Dona Dores, pela evocação à pureza/impureza. Castigo, dor e sofrimento: o preto é errado, é castigado; o preto está fora da ordem: é inferiorizado, bestializado, descaracterizado como humano; os meios para possível reparo não estavam disponíveis, negados inexplicavelmente pela natureza. Assim, essas explicações todas são aparentadas, tendem à acomodação e ao reforço da desqualificação dos negros, o que contribui para o reforço à submissão social e econômica deles.

A explicação da mãe, apesar de ter alguns elementos em comum com as anteriores, é diferente. As semelhanças se devem à dimensão mítico-religiosa, pela menção a Deus e à fatalidade (impossibilidade de mudança da cor da pele); contudo, tais elementos não escondem as diferenças: em primeiro lugar, os pretos não são desqualificados; em segundo, não há ênfase a diferenças, mas a semelhanças; por fim, há reconhecimento do processo histórico consciente e convincente de desqualificação dos pretos, o que é obra de homens.

4 A madrugada também é negra e nisso há combinação; por outro lado, na madrugada não se trabalha e, pelo fato de os pretos terem sido feitos nesse período, são de segunda mão, mais ainda pelo fato de os apetrechos utilizados no processo serem usados.

A mãe opera uma sutileza metonímica: as mãos representam todo o corpo. Assim, como a mão opera o que fazemos, o arranjo social, a ordem criada é resultado das obras humanas. Essa avaliação é de fundamental importância porque invalida o argumento segundo o qual a escravidão é resultado da inferioridade do negro e o negro é inferior porque Deus assim quis. Além disso, como as mãos dos pretos são iguais às dos brancos, conforme enfatiza a sabedoria da mulher africana, a ordem humana deveria corresponder a essa igualdade, mas, infelizmente, não é o que ocorre, porque os brancos são “homens que dão graças a Deus por não serem pretos”.

Bosi fala das possibilidades que está ao alcance das mãos:

Parece ser próprio do animal simbólico valer-se de uma só parte do seu organismo para exercer funções diversíssimas. A mão sirva de exemplo.

A mão arranca da terra a raiz e a serve, colhe da árvore o fruto, descasca-o, leva-o à boca [...] A mão puxa e empurra, junta e espalha, arrocha e afrouxa, contrai e distende, enrola e desenrola; roça, toca, apalpa, acaricia, belisca, unha, aperta, esbofeteia, esmurra; depois massageia o músculo dorido [...] com o nó dos dedos, bate [...] ensaboa a roupa, esfrega, torce, enxágua, estende-a ao sol, recolhe-a dos varais, desfaz-lhe as pregas, dobra-a, guarda-a [...] A mão prepara o alimento [...] A mão, portadora do sagrado. As mãos postas oram, palma contra palma ou entrançados os dedos. Com a mão o fiel se persigna. A mão, doadora do sagrado (BOSI, 1993, p. 53-55).

As mãos sintetizam, assim, as potencialidades humanas, para o bem ou para o mal e muito bem indicam que o ser humano, por meio delas, se relaciona com a natureza e com outros seres humanos, organizando a ordem social e histórica em que vivem.

Podem ser enquadradas, no conto, duas categorias de explicação: 1) exógenas: o preto impuro, animalizado, é inferior, por isso foi escravizado; 2) endógena: pela explicação da mãe, o preto é igual ao branco e as injustiças que sofreu são produzidas pela vontade humana. A isso voltaremos adiante.

Piada, riso e violência⁵

No começo do conto, o narrador confessa: “Eu achei um piadão tal a essa coisa de as mãos dos pretos serem mais claras que agora é ver-me a não largar seja quem for enquanto não me disser por que é que eles têm as palmas das mãos assim mais claras”. Logo depois do que o Senhor Antunes diz, o narrador completa: “os outros Senhores que estavam à minha volta desataram a rir, todos satisfeitos”.

Essas duas sequências associam piada a riso, elementos que fazem parte de fenômeno frequente nas interações linguísticas, em contextos sociais específicos. A enunciação de piadas cria uma espécie de moldura pragmática que tem a finalidade de empenhar a cumplicidade do ouvinte, condicionando reações com o propósito de desarmá-lo (principalmente no caso de uma piada preconceituosa ou agressiva). Podem elas ter função lúdica, mas também se prestam a veicular mecanismos de violência. Freud estuda o fenômeno na obra *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, e dá nome de *chiste* a mecanismos linguísticos que provocam riso, prazer associado a descargas psíquicas, com gratificação de prazer⁶.

Um dos tipos de chiste que nos interessa aqui é o *tendencioso*, cujos efeitos de prazer são significativos. O elemento que produz prazer nesse tipo de chiste é aquele a cuja satisfação se opõe algum obstáculo externo, contornado pelo recurso chistoso. O deleite provocado transpõe bloqueios, segundo Freud. Com isso, pode-se verbalizar, em situações socialmente programadas e aceitas, aquilo que em circunstâncias normais não seria possível afirmar. O contexto social em que piadas são contadas desarma reações contrárias e torna cúmplices os interlocutores, sobretudo porque tendemos a não achar erro, ou não o considerar no que nos diverte. Os chistes, por isso, antepõem-se ao poder restritivo do julgamento crítico, sendo que os

5 Este trecho tem apoio em Proença (2014).

6 FREUD, Sigmund. Obras completas. Rio de Janeiro: Imago [edição eletrônica, s/d.].

chistes tendenciosos exibem a principal característica de sua elaboração — a de liberar prazer pela superação de inibições:

Admitamos que existe o impulso de insultar certa pessoa [...] o insulto não pode se consumir [...] Suponhamos, agora, entretanto, que se apresenta a possibilidade pela derivação de um bom chiste a partir do material verbal e conceptual usado para o insulto — ou seja, a possibilidade de liberar prazer de outras fontes não obstruídas pela mesma supressão [...] em tais circunstâncias o propósito suprimido pode, com a colaboração do prazer derivado do chiste, ganhar força suficiente para superar a inibição [...] O insulto, portanto ocorre já que o chiste o tornou possível. Mas o prazer obtido não é apenas aquele produzido pelo chiste: é incomparavelmente maior. É tão superior ao prazer originário do chiste que devemos supor que o propósito, até aqui suprimido, tenha conseguido esgueirar-se, talvez sem a mínima diminuição. Em tais circunstâncias é que o chiste é recebido com a melhor gargalhada (FREUD, s/d, p. 68).

O que Freud nomeia *chiste* compreende o que de forma geral chamamos *piada*, fenômeno do dia a dia que pode ser estudado sob diversos aspectos. Se Freud os analisou a partir Psicanálise, no Brasil, Sírio Possenti se dedica ao estudo linguístico de piadas (não se faz aqui diferença entre os termos e os fenômenos a que eles se referem; algumas características dos chistes apontadas por Freud se fazem presentes no que Possenti chama simplesmente de *piadas*, termo já consagrado entre nós). O livro *Os humores da língua* (1998) reúne vários ensaios sobre o tema. As piadas (chistes) são fenômenos dotados de razoável complexidade e concentram aspectos elásticos, relacionados a diversas dimensões da vida, podendo ser objeto de estudo de diferentes perspectivas teóricas, inclusive sob o novo foco da Linguística, ciência que progrediu muito depois de Freud.

Possenti reconhece poderoso elemento das piadas contido na *ambiguidade*, no que concorda com Freud. Mas aponta outras características: o valor pragmático em que se enunciam; a intertextualidade e a interdiscursividade; os mecanismos de leitura presentes no processo de interpretação de piadas; elementos de linguística textual (coerência e seus mecanismos); a ideologia

presente na enunciação delas. Percebe-se que, por esses aspectos, de fato, trata-se de um fenômeno complexo e amplo.

Pode-se assumir que piadas sobre negros são comuns no Brasil; têm forte apoio no senso comum, que se fundamenta nas representações sociais já sedimentadas, nas quais se encontra o repertório privilegiado de elementos culturais que dirigem nossas ações cotidianas, há representação negativa dos negros. Representação é “fenômeno dinâmico, num processo permanente de reorganização, sendo simultaneamente condição e produto social [...] As representações não só enriquecem ideias previamente formadas, mas contribuem para formá-las” (SODRÉ, 2011, p. 78).

As piadas, de fato, constituem-se recurso alternativo para canalizar violência contra os negros, de forma socialmente aceitável, com ganhos psíquicos de prazer. Elas dão continuidade e reforço ao processo histórico de que os negros são vítimas; se a violência física não é mais tolerada (pelo menos no discurso legal), as piadas canalizam a agressividade para o campo da violência simbólica, com diluição e abrandamento de eventual responsabilização jurídica.

O riso é mencionado em outras partes do conto, na versão da mãe; Deus, por exemplo, arrependeu-se de ter criado os pretos, porque os demais homens deles se riam. Há no parágrafo final contraste flagrante entre riso emoldurado pelo conto e o choro da mãe, sentido e dramático, depois que ela beija as mãos do narrador: “Quando fugi para o quintal, para jogar à bola, ia a pensar que nunca tinha visto uma pessoa a chorar tanto sem que ninguém lhe tivesse batido”.

Uma versão da Gazeta de Piracicaba, de 1895

Uma versão sobre a origem dos negros, publicada na *Gazeta de Piracicaba*, em 1895, é variante próxima de uma das explicações apresentadas no conto de Honwana. Loiola (2013) estuda a forma com que segmentos protestantes, por ocasião de sua implantação no Brasil, trataram os negros e lidaram com a escravidão e com a pós-abolição, no final do século XIX e começo do

XX. Nessa senda, esse autor se ocupa da imigração metodista na região de Piracicaba. Segundo Loiola, o jornal de Piracicaba se servia de linguagem estereotipada desqualificadora para retratar ciganos, ex-escravos, seus descendentes, e imigrantes pobres em geral. Envolvidos em casos de violência eram tratados pelo jornal com adjetivos pejorativos como *preto*, *turco*, *italiano*, etc. Essas pessoas viviam em situação de penúria social e principalmente os negros tinham dificuldade de emprego.

Nas notícias em que os negros eram associados a casos de violência – fossem eles vítimas ou não – quase sempre se reforçava o estigma da cor da pele, qualificando-os enfaticamente como *pretos*. Também esse termo era muito frequentemente combinado com imundo, ousado, malvado, dentre outros adjetivos depreciativos.

Interessa-nos mais de perto uma versão aparentada ao conto “As mãos dos pretos”. *A Gazeta de Piracicaba* publica o seguinte, em 1895:

A origem dos negros. No Brasil, alguns negros acreditam ter sido esta a sua origem: Quando Deus formou o primeiro homem, Satanás movido de inveja quis também formar um homem de barro. Porém, como tudo que ele toca se faz negro, resolveu Satanás ir lavar o seu homem no Jordão para branquear; mas à sua chegada o rio horrorizado retirou as suas águas e o espírito maligno não teve mais tempo que depor o seu homem sobre a areia ainda molhada e é por isso que as palmas das mãos as únicas partes com que a criatura de Satanás tocou na água, se fizeram brancas. O demônio irritado com isto, deu tão grande punhada no rosto do seu homem, que lhe esborrachou o nariz, d’ahi vem terem os negros o nariz achatado. Agarrou-o depois pelos cabelos para o arrastar após de si; e o calor das suas mãos ardentes encrespou-lhe de tal modo o cabelo, que lhe ficou

encarrapichado (LOIOLA, 2013, p. 84-85)⁷.

Se há pequenas divergências, há também muitas aproximações entre as versões. As divergências devem ser creditadas a adaptações específicas reclamadas por circunstâncias diversas; elas não apagam o parentesco entre as peças nem as motivações desqualificadoras dirigidas contra os negros.

Esse texto piracicabano é carregado de muito mais perversidade, pois afirma que os próprios negros acreditam na versão apresentada; mas não só isso: diz que os negros têm origem satânica, pois tudo o que Satanás toca fica negro. Vemos consumado o odioso processo de demonização do negro, considerado mau, infame, inferior. Satanás, depois de formar homem de barro, querendo branqueá-lo, o mergulhou no rio Jordão que, incontinenti, retirou suas águas; com isso, o homem negro só pôde mergulhar as mãos na areia molhada. A continuação da narrativa indica que o demônio ficou furioso e, por isso, golpeou sua criatura, achatando o nariz e o agarrou pelos cabelos, tornando-os crespos. Essa é uma expansão que amplia ainda mais a perversidade, pois indica que a forma achatada do nariz e o cabelo crespo dos negros são obra do demônio, além da pele escura.

7 Pode-se ver como é antigo o discurso desqualificador do negro, ainda hoje vivo. O jornal de Piracicaba testemunha que os negros sempre estiveram sob cruel discriminação, mesmo depois da Abolição. Nessa cidade foi criada a Sociedade Antonio Bento, que defendeu escravos e participou desde jovem do movimento abolicionista; os membros daquela sociedade eram conhecidos como os caifazes, que promoviam fuga de escravos no período pré-abolição. Antonio Bento fundou o jornal *A redempção*, no qual conclamava o povo a combater a escravidão. Os caifazes coletavam dinheiro para alforrias, perseguiram capitães do mato, sabotavam ação policial, denunciavam abusos cometidos por senhores, protegiam os escravos fugitivos e procuravam manter a população mobilizada; encaminhavam escravos para o Quilombo Jabaquara, perto de Santos, lá reunindo mais de 10 mil escravos fugidos (COSTA, 2010, p. 111-112).

“Porque o negro é preto”, registrado por Câmara Cascudo

Luís da Câmara Cascudo, famoso folclorista brasileiro, compilador de histórias do povo, registra, na obra *Contos populares do Brasil*, o conto intitulado “Porque o negro é preto”, mais uma variante que nos interessa de perto; tendo circulado no Brasil, atesta o documento a amplitude da tradição, cuja representação dos pretos é convergente em todas as formulações literárias alternativas.

Cascudo situa “Por que o negro é preto” na seção referente a contos etiológicos⁸, cuja intenção é explicar as origens de pessoas e de fenômenos da natureza e das sociedades humanas; por isso, tende a retroagir aos começos míticos do mundo e essa volta tem efeito retórico de persuasão da verdade contida nesse material: se a matéria narrada tem estatuto de verdade, é porque se trata de algo muito antigo e porque remonta às origens míticas (divinas) que ordenaram o mundo. Aliás, o próprio Câmara Cascudo, no prefácio de sua obra, aponta estas características do conto popular⁹: 1. Antiguidade; 2. Anonimato; 3. Divulgação; 4. Persistência. Todos esses elementos potencializam os efeitos negativos do conto “Por que o negro é preto”; sendo antigo, tende a se perenizar, daí sua validade e importância, pois se os antigos já acreditavam nisso, é porque é verdade; o anonimato, além de ser característica popular, poupa eventual autor ou autora de ser penalizado como fonte de preconceito, assumido ou presumido.

Ainda no prefácio, Cascudo amplia sua avaliação do conto popular, que “revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social; é um documento vivo, que registra costumes, ideias, mentalidades, decisões e julgamentos”. Essa avaliação se ajusta perfeitamente aos desdobramentos perversos do conto “Por que o negro é preto” que, como “documento vivo”,

8 Não discutimos aqui o alcance técnico do termo *conto*, quanto às especificidades do gênero literário.

9 O prefácio da obra de Câmara Cascudo está disponível em: <http://luzecalor.blogspot.com.br/2012/08/contos-tradicionais-do-brasil.html>. Acesso em 19 ago. 2015.

denuncia, sim, “mentalidades, decisões e julgamentos”. Nesse sentido, contos populares são, também, receptáculos conservadores – e até garantidores – dos preconceitos sociais.

Cardoso (2013) faz interessantes contrastes entre Câmara Cascudo, Bernardo Honwana e Mário de Andrade, comparando aspectos instigantes entre esses três autores. Para este trabalho, o interesse recai mais nas versões, ainda que variadas, das explicações contidas no conto de Honwana, a partir de perspectiva descolonizadora. No entanto, nos serviremos do trabalho de Cardoso, no que couber, para o atingimento de nosso objetivo.

A pergunta “Por que o negro tem a sola dos pés e a palma das mãos inteiramente brancas?” é a motivação do conto registrado por Câmara Cascudo¹⁰. “Mestre Alípio, vaqueiro conceituado, administrador do Engenho Itaipu” tem a resposta, desde menino: Cristo, quando andou na Paraíba, fazia visitas de inspeção. Uma mulher muito jovem que já possuía 16 filhos ficou muito envergonhada e escondeu alguns num quarto. Quando Jesus perguntou o que havia no cômodo, ela disse que era um depósito de carvão. Depois que Jesus foi embora, a mulher ficou surpresa: os filhos estavam pretos. A explicação dada foi esta: “Por causa de uma mentira se tornara mãe de oito filhos negros”. Pedro, o apóstolo orientou-a a banhar os filhos pretos nas águas de Jordão¹¹. A mulher encontrou o rio “quase seco, com um fiozinho de nada” e as crianças nele mal puderam molhar a sola dos pés e a palma das mãos. Como as crianças beberam um pouco de água para matar a sede; os lábios ficaram arroxeados. Mestre Alípio disse que a água “foi pouquinha, dando

10 A fonte usada para o conto de Cascudo é esta: <http://thalynekeila.blogspot.com.br/2010/05/por-que-o-negro-e-preto.html>. Acesso em 21 set. 2015

11 As águas (do Jordão) aparecem em algumas variantes. Não se pode negar a forte motivação religiosa, sobretudo da simbologia do batismo, que se torna eficaz pelo uso da água, elemento fundamental para religião, associada à purificação, usada em muitos rituais, em diversas religiões. Isso radicaliza os efeitos negativos que provoca o rio Jordão, que se nega purificar os negros; eles são tão malditos que nem dos elementos sagrados da natureza podem se beneficiar.

apenas para clarear, puxando mais para roxo”.

É possível reconhecer algumas semelhanças com as outras versões: a evocação da religião (Jesus e os apóstolos), pelo fato de alguns aspectos míticos serem mencionados, relativos à criação; outro elemento importante é a ideia de que a cor preta é resultado de justa punição por um erro cometido, sendo que no caso foi uma mentira; assim, a cor preta é castigo divino que os pretos bem merecem; por fim, há a ausência de meios para reparo, pois as águas do Jordão se negam a isso: a água foi pouquinha.

O conto afirma, da mãe, que “seu desgosto não podia ser senão enorme” por causa do ocorrido (alguns de seus filhos terem se tornado negros), o que se configura em mais um reforço à ideia de que a cor preta é fonte de desgosto e de tristeza.

Assim, percebe-se na variante a mesma apreciação negativa da pele negra; o negro é visto de forma restritiva e desqualificadora, como resultado de merecido castigo divino, por algo de errado que resultou nessa maldição. O parentesco dessa versão com o conto de Honwana é muito evidente. Um ou outro detalhe secundário pode ser divergente, mas o efeito resulta da mesma intenção.

Câmara Cascudo registra que há mais versões, com circulação em outras culturas e línguas: uma em alemão, outra em inglês, intitulada *Why the negro is black*, cuja tradução é o exato título do conto compilado por Câmara Cascudo, que menciona, ainda, a existência de outra versão brasileira, registrada por Medeiros e Albuquerque, segundo a qual todos os homens, inclusive Adão, eram pretos. Deus, contudo, fez aparecer um lago com águas claras e, quem mergulhasse nessas águas ficaria branco. A continuação já é conhecida: quem primeiro nelas se banhasse ficava branco; a água foi ficando suja e produziu homens nem totalmente pretos nem totalmente brancos; quando só restou um restinho de água, só foi possível molhar as palmas das mãos e as solas dos pés. Essa menção ao conto de Medeiros e Albuquerque é reforço à amplitude de circulação geográfica e cronológica desse material.

Observações em perspectiva descolonizadora

O narrador de Bernardo Honwana, em sua curiosidade, ouviu diversas explicações até conhecer a versão da sua mãe, que está em rota de polêmica com as anteriores. Isso pode ser percebido na perspectiva da colonização/descolonização: a visão dos de fora e a visão dos de dentro. Em outros termos, poderíamos situar nisso o grande desafio a que chegamos a partir da proposta do conto: o que os outros dizem dos pretos (mais precisamente dos pretos africanos) é resultado de construção discursivo-cultural, externa, que tem o efeito de desqualificá-lo, o que, na prática, explica e justifica a violência física e simbólica de que os pretos têm sido vítimas.

Não se pode negar que “muitos africanos compartilham a ideia colonizadora de que branco é bom e preto é mau/demonizado” (Ezeogu, 2012, p. 280). Essa observação pode se combinar bem com as versões apresentadas no conto, para explicar porque as mãos dos pretos são brancas.

Esses princípios podem ser enquadrados na moldura que relaciona linguagem e ideologia, que condiciona vítimas de determinada ordem social a reconhecer a realidade como arranjo justo, a ela se adaptando de forma resignada. Fiorin esclarece que a ideologia é representação da realidade (e não a realidade mesma), formulada pelo grupo social dominante, que procura “justificar e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que mantém com os outros homens” (FIORIN, 2002, p. 28). As variantes que procuram explicar porque a pele dos negros é preta têm apoio ideológico considerável, ao reforçar a inferioridade deles.

Esse condicionamento simbólico está a serviço de interesses econômicos que beneficiam ex-potências coloniais, na atual ordem econômica mundial: “a economia neoliberal conhecida como globalização é a luta de ex-potências coloniais, ao lado de poderes globais novos, para livre acesso a mercados globais e mão-de-obra barata, sem garantia de direitos para todos os países” (DUBE, 2012, p. 4).

Nessa perspectiva, é urgente haver iniciativas conscientes de descolonização, que é, por assim dizer, ênfase da obra de Bernardo Honwana em geral e

do conto “As mãos dos pretos”, em particular. A versão da mãe se apresenta a nós como dramática apresentação da sabedoria africana, a única que pode discorrer sobre si mesma a partir de dentro, com conhecimento de causa, sem a contaminação ideológica de ex-potências coloniais brancas, que veem a África como território de rapina e os negros como seres inferiores.

Os africanos, os de dentro, não precisam da explicação dos de fora, pois, como a própria mãe do narrador diz: “muitos não sabem”. O que muitos não sabem ou não querem saber é que os pretos não são inferiores, mas iguais. Essa é a sabedoria tradicional africana. As diferenças não nos tornam inferiores; elas nos tornam humanos¹².

Algumas considerações

A curiosidade motivou o narrador do conto africano a buscar respostas para suas inquietações. Com exceção de uma, as respostas foram insatisfatórias. As explicações se apoiaram, sobretudo, na religião e na ciência, sendo que algumas delas provocaram o riso. As diversas versões atestam a difusão do conteúdo em diferentes culturas, com ampla distribuição espacial e temporal dessa recorrência depreciativa do negro, o que denuncia a amplitude do preconceito e da violência. Câmara Cascudo atesta a presença de contos similares, com trânsito nas camadas populares e cultas, como testemunha a *Gazeta de Piracicaba*, que veicula preconceito em forma de ataque perverso com apoio religioso com características míticas que se situam no princípio dos tempos, o que projeta ao conjunto persuasivo efeito de verdade.

Foi observado que há duas categorias de explicação em Honwana: as exógenas, que pintam o preto como impuro, animalizado, inferior, escravizado;

12 A mãe tem dimensão pedagógica, no conto; é a doadora de conhecimento, a detentora de sabedoria; além disso, como mãe, é depositária de inegável dimensão afetiva, que dirige o processo de conhecimento de mundo. Ocorre a convergência de dois elementos que dinamizam o processo educacional: vínculos afetivos e conhecimento

a endógena, assumida pela mãe, no conto moçambicano, pela qual pretos e brancos são iguais, irmanados pela cor das mãos.

Se a história é obra de mãos humanas, fica evidente o equívoco da petição de princípio que perpetua a violência contra negros; a explicação não deveria se reportar às diferenças que organizam o nosso mundo. Deveria, ao contrário, se perguntar: por que o mundo não poderia ser diferente do que é, já que são as mãos humanas que o fazem?

Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas, 2001.

BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade*. São Paulo: Cultrix/ Universidade de São Paulo, 1983.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

CARDOSO, Laís de Almeida. Literatura, Sociedade e Identidade Cultural: um diálogo entre “As mãos dos pretos”, de Luis Bernardo Honwana, “Por que o negro é preto”, de Câmara Cascudo, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade. In: Revista Crioula, n. 13 (2013). São Paulo, USP, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/64227/66916>. Acesso em 11 ago. 2015.

COSTA, Emília Viottida. *A abolição*. 9ª. Ed. São Paulo: / Unesp, 2010.

DUBE, Musa W. The Scramble for Africa as the Biblical Scramble for Africa: Postcolonial Perspectives. In DUBE, Musa W. et al. (edit.). In: *Postcolonial Perspectives in African Biblical Interpretations*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2012.

EZEUGU, Ernest M. The African origin of Jesus: An Afrocentric Reading of Mathew’s Infancy Narrative (Matthew 1-2). In: *Postcolonial Perspectives in African Biblical Interpretations*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2012.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 2002.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago [edição eletrônica], s/d.

LOIOLA, José Roberto Alves. *Protestantismo, escravidão e os negros no Brasil*. São Paulo: Fonte Editorial, 2013.

LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra e ideologia do recalque*. Salvador; Rio de Janeiro: Edufba; Pallas, 2011.

POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

PROENÇA, Paulo Sérgio de. *Piadas contra negros: violência em forma de humor*. *Anais do SIALA*. Volume 5, Número 5. Salvador: UNEB, 2014. Disponível em: www.siala.uneb.br/pdfs/V5SIALA/paulo_sergio_de_proenca.pdf. Acesso em 13 ago. 2015.

SODRÉ, Jaime. *Da diabolização à divinização: a criação do senso comum*. Salvador: Edufba, 2011.

A TEMÁTICA INDÍGENA NA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL – UM PERCURSO

THE INDIGENOUS SUBJECT IN CHILDREN'S LITERATURE – A ROUTE

LAS CUESTIONES INDÍGENAS EN LA LITERATURA INFANTIL – UNA RUTA

Andrea Castelaci Martins¹

RESUMO: Este artigo traça um breve percurso histórico da literatura infantil de temática indígena no Brasil, tendo como base os princípios educacionais vigentes em cada época até o advento da Lei 11645/2008, assim como nos princípios sócio/políticos que notearam tal produção. Partimos das primeiras manifestações da literatura de influência oral, recontadas por folcloristas, até as principais obras da atualidade produzidas por escritores de origem indígena.

ABSTRACT: This article presents a brief historical background of the Children's and Juvenile's Literature especially focused on the Brazilian indigenous subject. This is based on the educational policies according to each historical period up to the enactment of Law 11654/2008, as well as the principle of the sociopolitical issues that drove such literary production. Thus, we start by mentioning the first manifestations of the first oral influence literature retold by folklorists, and followed by the main current works written by authors of indigenous background.

RESUMEN: Este artículo ofrece un resumen histórico de la literatura infantil de las cuestiones indígenas en Brasil, basado en los principios educativos vigentes en cada momento, hasta la promulgación de la Ley 11645/2008, así como en los principios sociopolíticos que nortearon dicha producción.

1 Mestra em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP – andreacmartins@uol.com.br

Partimos de las primeras manifestaciones de la literatura de influencia por vía oral, su recuento por folcloristas, hasta los principales trabajos de la corriente producida por los escritores de origen indígena.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infantil e juvenil; temática indígena; lei 11645.

KEYWORDS: Children's and juvenile literature; indigenous theme; law 11645/2008.

PALABRAS CLAVE: Literatura infantil; cuestiones indígenas; lei 11645.

É notório que a temática indígena percorre a literatura brasileira desde as suas primeiras manifestações. No período colonial, as descrições iniciais figuravam o índio como bárbaro, primitivo, exótico ou puro, dependendo dos interesses que estivessem em voga: exploratórios, religiosos ou políticos. No século XIX, durante o período romântico, com a necessidade da formação de uma identidade nacional, o indígena adquiriu o status na literatura de “bom selvagem”, segundo a concepção de Rousseau. Foi dessa forma, idealizado e caracterizado como portador das particularidades pertencentes aos cavaleiros medievais como a bondade, a coragem, a honra e a nobreza. Já no modernismo, serviu como símbolo da concretização de uma identidade nacional, ganhou voz e corporificou a brasilidade através da valorização da linguagem e da identidade cultural.

Dessa forma, no âmbito da tradição literária brasileira, este artigo objetiva a apresentação de um panorama da construção da representação da temática indígena presente nas produções literárias destinadas às crianças, considerando, principalmente, as relações da natureza dessa representação com as questões ideológicas, políticas e educacionais. Para lidar especificamente com a literatura infantil nesta temática, tomaremos por base os pressupostos de Coelho (2000). A autora salienta que a produção de literatura para crianças, no Brasil, foi referenciada pela obra de Monteiro Lobato, devido ao seu teor criativo e aspectos diretamente relacionados à cultura nacional. Dessa forma, Nelly considera a existência de um período denominado Pré-

Lobatiano (1808 a 1919), uma era Moderna, denominada Período Lobatiano (1920 a 1970) e uma época Pós-Moderna, ou Período pós-lobatiano (1970 até atualidade). Além disso, serão consideradas as contribuições elaboradas por Zilberman e Lajolo (1986) que entendem o primeiro período até 1920 como de formação da literatura infantil brasileira; em seguida, partem para dois momentos que correspondem ao período lobatiano (1920 – 1945) e (1945 – 1965), e por último consideram (1965 – 1980), pois trabalharam até a década de 80. Outras referências consultadas para a construção deste panorama foram três publicações que abordam especificamente a temática indígena através de resenhas: *A imagem do índio na literatura infantil e juvenil: Bibliografia* (1992); *O índio na literatura infanto-juvenil no Brasil* (2003), *Pequeno catálogo literário de obras e autores indígenas* (2009).

Considera-se a produção literária de temática indígena resultante de movimentos políticos, sociais e educacionais que serão responsáveis pela criação de uma literatura que a cada período, como se verá, é reflexo de uma sociedade que, assim como essa arte, também estava em formação com relação à produção literária infantil.

No período Pré-lobatiano a produção literária infantil foi marcada por traduções e adaptações de livros estrangeiros e de fundo moralizante. Com as reformas políticas e econômicas, a elite intelectual clamou pela criação de uma literatura dotada de características específicas e que buscasse uma valorização da nossa identidade nacional. Tal efervescência favoreceu as reformas educacionais e literárias. Segundo, Arroyo (1988), neste período havia:

(...) o predomínio da literatura oral, não só como consequência de um fenômeno social, o privilégio da leitura circunscrito a uma classe distinta, como também devido à falta propriamente de uma literatura infantil, claramente vinculada àquela situação. Os leitores se limitavam aos livros religiosos e, quanto ao plano profano, à literatura oral, que veio naturalmente com os primeiros marinheiros portugueses e, aqui, foi acrescida da mitologia e das tradições indígenas; mais tarde, ambas as correntes enriquecidas pela contribuição africana. (ARROYO, 1988, p.45)

Segundo Carvalho (s/a), o folclore se generalizou nos países latinos, e no Brasil, Couto de Magalhães, em 1873, foi o precursor deste tipo de estudo, com o livro *O selvagem*, no qual fez um levantamento consistente das histórias dos índios brasileiros, além de contribuir para o estudo do idioma, costumes, mitos, e tradições indígenas. Silvio Romero escreveu, em 1883, *Poesia popular brasileira* e *Contos populares do Brasil*, em 1885.

A literatura oral brasileira foi construída através de elementos de três culturas distintas: indígena, portuguesa e africana, as quais estão presentes nos textos folclóricos. Tidas como populares, essas criações persistiram na memória coletiva por muito tempo, inclusive na atualidade, o imaginário infantil é povoado por personagens provenientes desses relatos: Iara, Saci, Caipora, são apenas alguns exemplos.

Cascudo (1984) comenta como nos contos de origem oral há a inclusão de elementos locais no enredo principal, mas salienta que a intenção não é divertir as crianças, mas doutriná-las. Esse propósito esteve presente nas obras infantis por muito tempo, principalmente se considerarmos as concepções educacionais de cada época, como veremos.

Durante o século XIX, pouco se explorou a temática indígena como literatura infantil. Nota-se que a abordagem era feita com intuito pedagógico nos manuais de literatura e gramática, conforme Razzini (2000) destaca com relação aos textos de Basílio da Gama (*O Uruguai*) e Santa Rita Durão (*Caramuru*) que constavam nos livros didáticos como forma de evidenciar o momento nacionalista pós Proclamação da República.

Cabe ressaltar, que entre os escritores mais representativos, há, em 1894, um livro de contos de Olavo Bilac e Coelho Neto, intitulado *Contos Pátrios*, com 23 contos de temáticas variadas, sempre com fundo moral e textos que remetem à história do Brasil em suas várias etapas. Alguns desses contos fazem referência à cultura indígena, em trechos específicos como: O Bandeirante, A pátria, A civilização. Por outro lado, o conto *Sumé* (lenda dos tamoiós) trata especificamente da temática indígena. Nele conta-se a história de uma espécie de santo, um velho, que vive entre os índios Tamoios, após uma guerra entre tribos inimigas, que os ensina sobre a agricultura

e torna-se conselheiro desses. As características físicas e atos deste personagem remetem à imagem de um santo católico. Ao final da história os índios se revoltam e matam-no deixando seu corpo cravado de flechas, situação que faz alusão a um martírio cristão, provavelmente de São Sebastião. Dessa forma, alimenta-se a religiosidade atrelada aos padrões morais predominante na literatura do período.

Em 1907, em um livro escrito por Júlia Lopes de Almeida, intitulado *Histórias da nossa terra*, há uma história em que algumas crianças estão estudando sobre os indígenas e elas assimilam uma visão absolutamente negativa sobre estes, posto que em todo o texto constrói-se esse tipo de imagem com relação aos silvícolas. Como se observa em Almeida:

Que eram os selvagens, ou os índios, como impropriamente chamamos? Homens impetuosos, guerreiros com instintos de animal feroz. [...] Sem cuidar da terra e sem amor ao lar, abandonavam as suas aldeias [...] O índio vivia para a morte; era antropófago, não por gula, mas por vingança. Desafiava o perigo, embriagava-se com sangue e desconhecia a caridade (Almeida, 1925 apud Lajolo; Zilberman, 1986, p. 36).

Dentro dos padrões de produção infantil do momento, as histórias pregam a caridade, a dedicação à família, a exemplaridade. Dessa forma, o conto supracitado, chamado *A pobre cega*, acompanha a ideologia conservadora do final do século XIX.

Observando essas especificidades da literatura retomamos a classificação de Coelho (2006) sobre a existência de uma literatura realmente voltada para as necessidades da criança a partir do período lobatiano, iniciado na década de 20. Ainda segundo a autora (2006, p. 48) tanto na literatura infantil quanto na geral, cujo momento era o do modernismo, o intuito nacionalista ainda permanecia em ambas. Mas nesse período há uma efervescência na área educacional. Os educadores, movidos pela intervenção de métodos pedagógicos europeus e norteamericanos, promoviam debates sobre refor-

mas educacionais pautadas em:[...] novas bases sociológicas, psicológicas, biológicas e ativistas [...] Sem dúvida, o fortalecimento desse movimento renovador na área educacional influenciou na determinação dos novos rumos da literatura infantil entre nós.

Cabe lembrar que este momento histórico brasileiro foi marcado pelos conflitos entre índios e sertanistas que adentravam pelo interior do país, as contendas eram tão marcantes que, em 1908, o Brasil foi acusado de massacrar seus índios, no XVI Congresso dos Americanistas de Viena. Este mal estar provocou a criação, em 1910, do Serviço de Proteção aos Índios, que pretendia a integração e proteção destes, mais tarde, esse órgão transformou-se na FUNAI. Tais lutas entre brancos e índios irão figurar na literatura, com uma consistente perda para os indígenas, que por muito tempo serão retratados como bárbaros e selvagens.

O único autor que conseguiu romper com as convenções literárias desse momento foi Monteiro Lobato, o qual obteve uma empatia com seu público infantil, porque deu voz à criança provocando uma identificação desta com os fatos narrados, usando uma mescla de maravilhoso, mágico, a coloquialidade de sua linguagem original e o humor através de personagens que extravasam alegria e imaginação. Com todas essas características, Lobato também soube abordar a temática indígena a seu modo, através da adaptação da crônica de Hans Staden, em 1927.

Assim, ao tratar da figura do índio, Monteiro Lobato legitima em seu texto a importância do reconhecimento do outro, através de sua cultura. Esse outro que por muitos séculos foi (e é) tido pelos Ocidentais como exótico, bárbaro, atrasado ou selvagem. Tal concepção de realidade cultural remete ao que Said (2007, p. 27-28) afirma sobre o fato de o Oriente ser uma invenção do Ocidente, para ele: O Oriente não é apenas adjacente à Europa; é também o lugar das maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, a fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro.

Alguns autores deste período trabalham com a história do Brasil e consequentemente abordam a temática indígena. Entre esses, Viriato Corrêa,

com as obras *Contos da história do Brasil* (1928), *História do Brasil para crianças* (1934), *Meu torrão* (1935), *A descoberta do Brasil* (1940), *Histórias da história brasileira* (1942), *A bandeira das esmeraldas* (1945) e *As belas histórias da história do Brasil* (1948), entre outras.

Conforme afirma Coelho (2006), esse autor escreve de uma forma divertida com o intuito de ensinar. Como traço distintivo Viriato Correa utiliza a figura do contador de histórias dentro dos seus livros, representado por um homem tratado como avô das crianças ouvintes. Recurso já utilizado por Lobato. Nota-se assim um diálogo entre esses autores nos aspetos: elaboração do enredo, composição de personagens, espaço e diálogos com outras obras literárias homônimas em seus textos.

Com relação à imagem do índio, ela surge não muito diferente do que já foi observado em outras obras. Há o destaque para os costumes, tradições, descrições físicas, religião, fauna e flora locais. Nota-se um tom infantilizado e didático nas vozes dos personagens, que não são tão críticos como os de Lobato. Outro aspecto notório é a forma do indígena ser apresentado - um selvagem - tal como em outras narrativas da época - disseminando assim uma visão eurocêntrica do outro, como se nota Correa (1983), registra-se também a referência à imagem de bom-selvagem.

Os povos da Pindorama eram selvagens e os selvagens não sabem o que é instrução. [...] Não nos envergonhemos dos nossos antepassados indígenas. Eles não tinham culpa do estado selvagem em que viviam. E, apesar de selvagens, possuíam virtudes que nós hoje, com a nossa civilização, não possuímos (CORREA, 1983, pp. 29,37)

Outro escritor consagrado nesse período e que aborda a temática indígena é Érico Veríssimo, gaúcho que produziu *As aventuras de Tibicuera* em 1937. Utilizando-se de uma linguagem simples e clara, esse autor produz uma narrativa na qual temos como narrador um índio tupinambá que atravessa 400 anos da história do Brasil (Brasil pré-cabralino até revolução de 30)

vivenciando fatos marcantes de nosso país como personagem ativo e aventureiro, pois na sua infância recebe do pajé de sua tribo o segredo da eterna mocidade.

Pela primeira vez, nota-se um personagem indígena que tem voz ativa e é a figura principal e não apenas um personagem secundário, passivo. No entanto há uma especificidade, o narrador não se coloca mais como um dos “seus”, aparenta um narrador observador em alguns momentos, como destacamos: “À noite eu via as danças dos *índios* ao redor de uma grande fogueira. Os tupinambás pulavam, faziam roda, reboavam as ancas, erguiam os braços, batiam com os pés no chão” (grifo nosso)

Há em vários momentos do texto a intencionalidade cívica, representada pelas lutas de que Tibicuera participa. Destaca-se a importância da leitura, a aquisição de cultura ou do saber através do estudo, já que Tibicuera marca em várias passagens suas leituras da literatura da época, destacando autores e títulos de uma forma marcadamente didática.

Todas essas características representam a visão ufanista condizente às políticas educacionais do Estado Novo. A inventividade de um índio que tem voz é contrastada pela intencionalidade didático pedagógica vigente. Como salientam Zilberman e Lajolo (2004, p. 79):

A criação de Érico é menos ufanista que as de Viriato, assumindo, com tudo, os mesmos juízos legados pela visão portuguesa da história brasileira. Ainda que narrada por um índio, este endossa seguidamente os preconceitos relativos à caracterização de seu povo; e não se constrange em justificar procedimentos desumanos, a escravidão negra e guerras como a do Paraguai, a serviço do imperialismo inglês.

Frente às diferenças entre Viriato e Érico, passa-se a valorizar o cientificismo e os avanços tecnológicos. Há um deslocamento de espaço, ou seja, o espaço rural torna-se um local de lazer. Os personagens principais passam a ser adultos percorrendo o Brasil e têm contato com os indígenas que adquirem uma imagem positiva à medida que se civilizam.

Segundo Coelho (2006, p. 51), a produção literária da década de 50 continua mantendo o realismo de momentos anteriores. Pretende-se destacar dessa época apenas alguns escritores que tiveram trabalhos relevantes com a temática indígena. Vale lembrar que Zilberman e Lajolo (1986) apontam o período em que esses autores surgiram na literatura infantil, no entanto, alguns continuam produzindo até a atualidade.

Francisco Marins iniciou sua carreira como autor de literatura infantil em 1945, com seu livro *Nas terras do Rei Café*, que teve tanto sucesso a ponto de promover a Série Taquara Póca, que tinha a intenção de divulgar a realidade brasileira de uma forma “documental e informativa”² Muitos outros dos seus livros abordam a temática indígena: *Verde era o Coração da Montanha* (1951), *Expedição aos Martírios* (1952), *Viagem ao mundo desconhecido* (1951).

Zilberman e Lajolo (1986) destacam que nesse período o espaço rural adquire outros contornos, ou seja, há um destaque ao período pré-colonização, quando havia um intuito de exploração das riquezas da terra e dominação dos povos nativos.

Outro autor deste período que teve o mérito de ser o primeiro escritor de ficção científica brasileiro foi Jerônimo Monteiro, que em 1956 escreveu *Curumi, o Menino Selvagem*. O valor dessa obra reside na apropriação da realidade do indígena brasileiro, que perde suas terras para o branco, e tem essa situação transformada em uma novela de cunho histórico. Vale lembrar que o autor fez em 1951 uma viagem à região amazônica, mais especificamente na região de Altamira, para cobrir um conflito entre os caiapós e os seringueiros locais. Na narrativa há como personagem principal um garoto branco que foi criado por índios caiapós após ser capturado por eles. O pai do menino deixa-lhe uma carta contando a situação, e principalmente o porquê de tê-lo abandonado aos nove anos sozinho com os índios.

Jerônimo Monteiro aponta nessa obra a ambição do homem civilizado, capaz de passar por cima do amor paternal para ir atrás da riqueza dos indí-

2 Coelho, N.N. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006. p. 272.

genas. Destaca também a bondade dos indígenas por adotarem o menino. Assim a imagem do índio neste texto corresponde muito mais à realidade de um encontro entre povos diferentes do que a imagem do bom-selvagem que se tinha até então. A situação apontada é bem atual, no que se refere ao conflito entre branco e índios, pois essas lutas persistem em várias partes do Brasil, com uma perda considerável para os indígenas que têm suas terras usurpadas por fazendeiros e até mesmo instituições governamentais, em prol do desenvolvimento. Basta lermos os jornais diariamente.

No ano de 1951, há Hernani Donato, grande escritor de folclore brasileiro de origem indígena, entre suas obras com essa temática estão: *Histórias da floresta* (1948), *História dos meninos índios* (1951), *Proezas e Vitórias do Menino Caná* (1984), *Os índios do Brasil* (1995), *As noivas da estrela* (2003), *Por que o sol anda devagar* (2003), entre outros. O formato que ele apresenta nas obras as quais abordam mitos e lendas é bastante atual no que se refere ao destaque das nações indígenas envolvidas nas narrativas e suas cosmogonias. Entretanto, o trabalho com mitos e lendas indígenas já é remanescente dos primeiros momentos da literatura infantil com essa temática.

Ofélia e Narbal Pontes se destacaram neste período com uma intensa produção de temática indígena. A dupla surgiu na década de 20 e obteve sucesso, ao observarmos o número de reedições de suas obras. Os seus livros de temática indígena foram editados pela primeira vez na década de 30, são: *Pindorama – terra das palmeiras* (1932), *No reino do Pau-Brasil* (1933), *O gigante de botas* (1941), *O espírito do sol* (1946), *Coração de onça* (1951), *Cem noites tapuias* (1972).

Segundo Coelho (2006), o mérito desses escritores se encontra em dois aspectos, primeiro, por utilizarem uma linguagem mais coloquial que facilitava a leitura, criavam cenas bem humoradas e cheias de aventuras. Em segundo lugar, o sucesso se deve ao fato de suas obras se adequarem aos padrões didáticos vigentes nos anos 30 até 50, quando o texto tinha que “informar divertindo”. Em *Cem noites tapuias*, há o conflito de um menino, filho de um garimpeiro, que mora à beira da mata, que em determinada ocasião é capturado por Xavantes, junto com uma professora de origem Bororo. Não há no

texto muito destaque para as tradições indígenas, ou sua cultura material; nota-se uma generalização a esse respeito. Mas a trama é interessante, pois apresenta como heroína uma índia bororo, que cuida do garoto o tempo todo, e a tensão vivida pelos dois no cativeiro prende a atenção do leitor. Nas outras obras os autores tratam dos bandeirantes e seus contatos com os indígenas ao circularem pelo interior do Brasil.

Ao interpretarem o fenômeno da transposição da figura do Bandeirante que será recorrente na literatura das décadas de 40 e 50 através de vários autores, Lajolo e Zilberman (2004), constatam que esse personagem contribuía para divulgar a ideia de alargamento do território nacional, demonstrar as riquezas naturais e minerais do Brasil, assim como difundir os “mitos”, do heroísmo desses personagens históricos, do eldorado cheio de riquezas e mostrar que o país precisava marchar para o oeste em busca de maior expansão territorial.

A respeito da literatura infantil com esta temática nesse período, Zilberman e Lajolo (1986) comentam que a presença do indígena na literatura dessa época era marcada pela presença de heróis brancos, acompanhados de amigos indígenas subalternos, os quais ficavam do lado errado enquanto não se civilizavam através do cristianismo e união com os brancos.

Além desse aspecto as autoras salientam que há uma ênfase na divulgação das diferenças étnicas através da oposição entre brancos e índios, firmando assim os preconceitos das camadas dominantes da sociedade, já tão acentuadas naquele momento.

Conforme foi observado, a representação do indígena neste período é oscilante, pois este alterna-se entre antagonista e personagem secundário agindo como ajudante dos protagonistas, e neste caso, é amigável, somente após ser catequizado.

No período que comporta os anos de 1965 até 1980, seguindo a perspectiva temporal literária de Lajolo e Zilberman (1986), cabe um aporte sobre a situação política, social e educacional do período para uma melhor contextualização das obras. Na década de 60, dois fatos políticos marcaram

a vida dos povos indígenas: em 1961 os irmãos Villas Boas, no governo de Janio Quadros, idealizaram o parque do Xingu, além disso, surge a FUNAI em 1967. A LDB, Lei de Diretrizes e Bases, que foi reformulada em 1971, apesar da falta de eficiência, valoriza a leitura no 1º e 2º graus, como apoio da disciplina de Língua Portuguesa.

Em vista dessas alterações, a produção literária para a infância também apresentará alguns avanços, Lajolo e Zilberman (2004, p. 123) comentam que na década de 60 surgiram vários órgãos que visavam o estímulo da leitura, como:

[...] a Fundação do Livro Escolar (1966), a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968), o Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (1973), as várias Associações de Professores de Língua e Literatura, além da Academia de Literatura Infantil e Juvenil (1979).

Todo esse incentivo estatal voltado para a área de literatura infantil também estimulou a iniciativa privada nos investimentos, tanto da divulgação dos trabalhos quanto no aumento de lançamento de novos títulos. O que se viu, e se vê ainda hoje é, muitas vezes, uma produção voltada para suprir as necessidades mercadológicas quantitativas, nem sempre preocupada com uma qualidade literária ou artística.

Na literatura o reflexo deste período ocorre na mudança de cenário de rural para urbano com a reprodução dos valores da classe média do período. O realismo persiste e traz consigo os problemas do Brasil no período, como por exemplo, a construção da Transamazônica ou a usina de Itaipu, que passavam por cima dos povos que viviam naquelas regiões, como se nota nas produções de Odette de Barros Mott, que em 1971, escreve *Marco e os índios do Araguaia*, cuja apresentação escrita por Luiz Roberto de Barros Mott, mestre em antropologia, que contextualiza essa situação política e econômica do período.

O enredo dessa obra explora a viagem de um garoto pela região do Araguaia, mas os problemas apresentados na narrativa pertencem à realidade dos indígenas dessa região e das populações marginalizadas, que cruzarão com

o herói durante seu percurso. Vale destacar que a autora experienciou pessoalmente a cultura indígena

Na obra, o índio surge como símbolo de pobreza e miséria. Convive com os brancos, porém, sempre passa por dificuldades, doenças, necessidades de todo o tipo. Nota-se assim uma apresentação das fragilidades dos povos indígenas e do descaso das instituições com relação a isso. Marco, o personagem principal, faz algumas ponderações no final do livro, valendo-se de uma consciência crítica e de cunho social ao perceber seu amadurecimento psicológico após o contato com os indígenas de várias tribos da região do Araguaia e comparar o modo de vida deles ao seu, ou seja, os benefícios que ele possui por ser um garoto da cidade e o sofrimento e carências dos indígenas.

Cabe destacar que há outros livros dessa autora que abordam a temática indígena, mais especificamente na década de 80: *Nas margens do Araguaia* (1986), *O segredo da muiiraquitã* (1987), *O chamado do meu povo* (1989). Nessas obras nota-se uma preocupação em apresentar algumas culturas indígenas específicas: Carajás, korubo, e também suas lendas e mitos. A obra de 1989, relata o choque cultural entre brancos e índios.

Outra escritora muito relevante que abordou a temática indígena neste momento foi Ana Maria Machado, dela destacamos duas obras, a primeira de 1979 – intitulada *Menino Poti*, na qual destaca os hábitos indígenas sem considerar nenhuma etnia, ou melhor, Poti é um representante genérico dos indígenas brasileiros. Mas a obra é destinada a crianças em período de alfabetização, por isso, a linguagem é trabalhada poeticamente, valendo-se de rimas internas e repetições, demonstrando assim uma valorização da sonoridade. Outro recurso utilizado pela autora é o excesso de orações coordenadas que remetem à linguagem indígena, mais simples, coloquial. O livro *Uma arara e sete papagaios*, da mesma coleção e ano, continua a história do Poti e segue a mesma linha narrativa.

Sem dúvida o grande mérito de Ana Maria Machado dentro da produção desse tipo de literatura foi *De olho nas penas* (1981), ganhador de vários prêmios neste mesmo ano. O enredo trata do contato entre culturas e a descoberta

da identidade por parte do personagem principal, Miguel. O garoto viveu em vários países, pois os pais eram militantes de esquerda e no momento da trama vivem no Brasil, no momento da anistia política (1979). Em um determinado momento da história o menino vive uma aventura em forma de sonho em que, junto com um amigo misterioso chamado Quivira, conhece os povos da América Espanhola, América Portuguesa e dos povos africanos e seus sofrimentos, ou como ele chama: “as penas do mundo”. Como não há a intervenção de um adulto na história, o personagem deve tirar suas próprias conclusões. Não é feita alusão direta aos nomes dos povos, dessa forma o leitor precisa de um conhecimento prévio para que perceba as interlocuções e reflita sobre o que lê de uma forma crítica. É nesse momento que se percebe que não há uma intencionalidade didática e sim um trabalho literário.

Ainda nesta época, Maria Cecília Fittipaldi Vessani (Ciça Fittipaldi), que é ilustradora de livros para crianças desde 1973 e, nas décadas de 80, 90 e início dos anos 2000 atuou mais intensamente como escritora. Dentro de sua produção literária de temática indígena destacam-se: *A linguagem da Mata*, (2003); *Tucanuçu do Cerrado e os parentes do outro lado* (1994); *Pequena História de gente e bicho* (1992); *Quem pintou a onça pintada?* (1992); *Tamanduá, que bandeira!* (1992), *Coleção Morená* (8 Volumes)1986-1988.

A série Morená, escrita entre 1986 e 1988, foi bastante premiada e merece um destaque em nossos comentários por sua relevância artística. Neste ano (86) foi considerada como “altamente recomendável para crianças” pelo FNLIJ – Fundação Nacional do Livro de Literatura Infantil e Juvenil, e recebeu o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) como Destaque Especial em Literatura Infantil no mesmo ano. Em 2003, foi incluída no catálogo do PNBE – Programa Nacional Biblioteca na Escola, com uma nova configuração.

A coleção é composta por oito livros que abordam mitos e lendas de vários povos indígenas do Brasil, sendo eles: *A lenda do guaraná*, *O menino e a flauta*, *Bacurau dorme no chão*, *A linguagem dos pássaros*, *Tainá, estrela amante*, *Subida pro céu*, *Naro o Gambá*, *Macunaíma*; cada um representando uma cultura indígena distinta.

Em todos a linguagem utilizada é simples e coloquial, em alguns momentos poética remetendo assim à *performance* do contador de histórias. As orações são em geral coordenadas, com frases que remetem à oralidade. Agrega-se a essas especificidades ilustrações que dialogam com o texto. As páginas pares apresentam ilustrações em preto, baseadas em grafismos indígenas da nação retratada. Já as páginas ímpares são coloridas seguindo o mesmo padrão iconográfico.

Em 2003, a coleção foi compilada em transformou-se no título: *A linguagem da Mata*, e passou a fazer parte do PNBE, que desde 1997 responsabiliza-se por promover a leitura e a cultura nas escolas públicas através de um acervo distribuído para alunos, contendo livros de vários gêneros diferentes: contos, crônicas, poesia, novela, memórias, biografia, teatro.

Joel Rufino dos Santos começou a produzir nos anos 70, grande pesquisador da história brasileira e que, segundo Coelho, (2006) reinventa a história do Brasil sob uma perspectiva altruísta, considerando o olhar dos povos explorados (índios e negros), que ajudaram a construir o país, mas que foram calados pela história oficial. Sua produção de temática indígena concentra-se na década de 80: *Cururu virou pajé* (1984), *Ipupiara* (1986), *O curumim que virou gigante* (1988), *O saci e o curupira* (1998). O livro mais relevante deste autor é *O curumim que virou gigante*, narrativa metafórica que trata da história de um garoto indígena que sonha em ter uma irmã, e que após mentir inúmeras vezes para os amigos foge da aldeia, envergonhado. Deita-se na areia da praia e transforma-se em montanhas, no corcovado. Um destaque interessante nessa obra é sobre o uso da oralidade que se aproxima bastante de uma linguagem mais primitiva, como que imitando o falar indígena, o uso de coordenadas demonstra essa simplificação da fala.

Como muitas obras com a temática em questão se encontram nas décadas de 80 e 90 até a atualidade, cabe-nos destacar alguns fatos políticos, culturais e educacionais deste período que possam ter influenciado tal produção.

Sabe-se que a ditadura enfraqueceu na década de 80. Em 1985, o Ministério da Educação promulga a Lei 91.542, criando o PNLD (Programa Nacional do Livro Didático), com o propósito de fornecer obras didáticas ou complemen-

tares ao currículo escolar para as instituições de ensino brasileiras como subsídio ao processo de ensino aprendizagem.

Em 1988 surgiu uma nova Constituição. Ocorreram várias alterações da LDB, Lei de diretrizes e bases, seus artigos 78 e 79 abordavam as culturas indígenas previam a recuperação de memórias históricas, reafirmação de identidades étnicas e valorização desses povos. Daí o surgimento de escolas indígenas e uma educação escolar bilíngue nas tribos. Além disso, a Lei 9394 de 96, dispõe sobre ensino da História do Brasil, e orienta o estudo das diferentes culturas e etnias na formação do povo brasileiro. Posteriormente foi modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que alterou a Lei de Diretrizes e Bases de 1996 e tornou obrigatório o ensino da História e Cultura Afro-Brasileira no ensino fundamental e médio. Em 2008 transformou-se na lei 11645, na qual se incluiu o estudo da cultura afro-brasileira e indígena em todo o currículo escolar, especificamente nas disciplinas de História, Artes e Literatura.

A proteção à ecologia, e recursos naturais foi vislumbrada pela Lei 6938/81, que instituía a Política Nacional do Meio Ambiente. A Constituição de 1988, no Capítulo VI, artigo 225 também criou jurisprudência sobre a proteção do meio ambiente. Como se nota, nossa Lei Magna abordou a problemática ambiental. Essa questão foi tão discutida e disseminada no período que as Nações Unidas fizeram uma conferência internacional sobre o tema, nomeada de Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, mais conhecida como ECO 92, a qual ocorreu no Rio de Janeiro em 1992, cuja intencionalidade estava pautada na conscientização da população com relação ao desenvolvimento sustentável e questões ligadas à natureza. A literatura infantil também terá seu momento “ecológico”, como resposta a esses eventos.

Também na década de 80, mais especificamente de 1983 até 1987, Juruna, um índio Xavante, foi o primeiro deputado federal indígena. Neste mesmo período, um caiapó, Raoni, transformou-se no embaixador do combate pela proteção da floresta amazônica e dos povos indígenas, viajou pelo mundo, teve contato com reis, presidentes de vários países e cantores de

Rock internacionais, ou seja, teve e tem uma atuação política bastante ativa.

Os elementos históricos e pedagógicos vigentes já destacados favoreceram a amplificação da produção de literatura infantil, as obras que exploram a temática indígena também se multiplicaram, principalmente a partir da década de 80. Levando em conta tal fato, faremos algumas considerações acerca de apenas alguns dos autores que possam ter contribuído de alguma forma para a construção de tal literatura.

Luiz Galdino foi um autor que teve duas obras de destaque, a primeira *Çarungaua* de 1982, que foi anteriormente premiada como conto em 1979, e em 2002 foi reeditado com o nome: *Um índio chamado esperança*. O enredo conta a história de um indiozinho que sai pela floresta em busca de seu nome. O autor trata de uma forma metafórica da busca de identidade de todo ser humano e vai além, afinal os índios brasileiros também são fruto de uma perda de identidade cultural promovida pela “civilização”. O personagem principal não apresenta uma etnia distinta, e também não encontramos no livro nenhuma indicação informativa sobre a cultura indígena.

Em *Terra sem males*, escrita em 1985, e ganhadora do Prêmio Jabuti, o autor coloca como narrador um curumim, de uma terceira geração indígena, que usa de um tom de desencanto para apresentar o extermínio da cultura e dos povos indígenas por intervenção do “homem branco”. O autor recorre a uma linguagem simples e coloquial, que imita o falar indígena, e o faz de forma poética pelo recurso à musicalidade presente.

Antônio Hohlfeld, produz três obras de temática indígena: *Porã* (1980), *A primeira guerra de Porã* (1981), e *A aventura aventureira de Acaná contra a grande cobra sucuri na terra sem males* (1988). O livro de 1980 é resultante de uma experiência do autor com a realidade do indígena brasileiro.

Já no livro *A primeira guerra de Porã* há uma continuidade à história do personagem principal do livro anterior, sem o problema de foco narrativo resolvido pela espontaneidade da sua fala. O último livro, apresenta mitos indígenas de várias nações, num intuito de valorização da cultura desses povos e da riqueza de suas histórias, como ele mesmo destaca na primei-

ra página do livro, como um convite: Por que buscar a fantasia nos velhos contos europeus, se ela convive conosco em nossas florestas? O escritor utiliza-se de uma linguagem envolvente em uma narrativa que entrelaça todas as outras, através da jornada feita pelo herói que precisa salvar seus amigos da sucuri que os sequestrou.

Sonia de Almeida Demarquet também escreveu uma série de livros de temática indígena a partir de 1983. O primeiro deles: *Onde está a diferença?*, aponta as diferenças culturais entre índios e brancos. A mesma abordagem será feita posteriormente no livro *E por falar em índios* de 1986. No livro *O menino e os bugres*, de 1986, há a apresentação do conflito entre colonos alemães que viviam aterrorizados pelas terríveis histórias dos índios antropófagos e os índios Socré no sul do país. Neste caso, o garoto branco após ser salvo pelos índios e conviver com suas tradições é levado de volta ao seu povo e este promove a reconciliação entre todos.

Em *Pric, o pequeno Botocudo* (1986), também há a denúncia dos conflitos entre brancos e índios. Pric, após ter os seus parentes massacrados pelos brancos, é capturado por eles e vive como escravo, permanecendo com saudade de seu povo. Ajudado por uma mucama, foge e retorna ao seu habitat. Nota-se uma pesquisa feita pela autora com relação à cultura dos Botocudos e que está evidenciada na obra.

Na busca por uma preservação dos valores culturais indígenas, os irmãos Cláudio e Orlando Villas Boas, sertanistas e indigenistas responsáveis pela fundação do Parque Nacional do Xingu, e criadores de políticas indigenistas que respeitavam os valores culturais dos povos que assistiam, a fim de que não fossem marginalizados; escreveram na década de 80 uma série composta de livros infantis de temática indígena apresentando suas experiências entre os diversos povos indígenas. São eles: Coleção Xingu (1984), composta pelos livros: *Xingu - Os contos do Tamoin*, *Xingu - Os índios, seus mitos*, *Xingu - O velho káia*; Coleção Pacháchá (1986): *Coeviaçã: o índio incendiário*, *Kanassa - o grande pajé*, *Morená a praia sagrada*, *Pacháchá e o peixinho*, *O rei e o menino índio*, *Tamacavi: o gigante*, *A conquista do fogo*, *O Tamoin e a onça*, *O menino e o jacaré*, em 1988 - *Os naufragos do Rio das mortes* e outras

histórias (1988); em 1990: *Lendas e Mitos dos índios brasileiros*, entre outras.

Nessas obras os autores utilizando-se de uma literatura documental, recontam mitos e lendas de origem indígena, resultantes de mais de 40 anos em convívio com dezesseis povos diferentes. Além desse traço da literatura oral, os irmãos exploram ritos, crenças, costumes e tradições de diversos povos. Há nas narrativas uma valorização da palavra do mais velho, tão presente na voz dos contadores indígenas. O texto utiliza uma linguagem marcada pela oralidade, com diálogos simples.

Dentre os escritores canônicos há Clarice Lispector, que em 1987, teve uma obra publicada com o título: *Como nasceram as estrelas – doze lendas brasileiras*, onde reconta a sua maneira alguns mitos de criação e lendas já bastante conhecidas do público infantil, uma para cada mês do ano, como: Como nasceram as estrelas, Alvorço de festa no céu, etc. Nota-se pelo tom utilizado pela autora, um ritmo novo adquirido através da concisão narrativa que lhe é própria, pois alguns detalhes são omitidos de forma que tornam o texto mais enxuto, além disso, algumas narrativas não pertencem à tradição indígena.

José Arrabal, é um escritor bastante conceituado quando se trata do relato de lendas indígenas. Entre sua produção há um livro indicado pelo PNBE, Programa Nacional Biblioteca na Escola, de 2009, *Lendas brasileiras do Centro Oeste e Sul* (vo2), obra editada pela primeira vez em 2001 junto com *Lendas Brasileiras – Norte, Nordeste e Sudeste* (v.1), ambas retratando lendas do folclore brasileiro. Outras produções similares são: *O livro das origens* (2004), prosa poética sobre mitos de origem de vários povos do mundo; *A ira do Curupira* (2000), narrativa em que o personagem *Cairi, um curumim*, vive o conflito entre crescer e manter-se criança; e finalmente *Cacuí, o curumim encantado* (2006), que na verdade é uma reedição de *O curumim dourado* (1988), que conta a lenda do menino Cacuí, que é fruto do amor da índia Matiminá com o deus Rudá. O menino é criado para ser um guerreiro, mas vítima da inveja do cacique Tabirana é morto despertando a ira dos deuses. Para solucionar o conflito, cabe às mulheres da tribo fazerem um feitiço, orientadas por Sumé, o pajé, para salvarem seu povo.

Marilda Castanha, escreve *Pindorama terra das palmeiras* em que conta a História do Brasil antes do descobrimento, retratando o cotidiano e as tradições indígenas, sempre topicalizando em forma de capítulos cada item explorado: Conhecimento, sabedoria; Mitos, mistérios; Aldeia, morada; Caça, pesca, coleta, etc. Marilda coloca ao final do livro um texto esclarecendo detalhes da história do Brasil. Há também uma recuperação de vocábulos que fazem parte do nosso cotidiano. O livro faz parte do acervo do PNBE de 2009, e recebeu vários prêmios. No texto verbal, há uma preocupação da autora em informar, nesse quesito o livro possui uma linguagem bastante pedagógica. Em alguns trechos, o texto verbal é trabalhado com poesia, como se observa na apresentação do livro³: Dos milhões de índios que vivem no extenso território brasileiro estão apenas alguns mil. Matemática estranha, que em quinhentos anos não multiplicou o número dos índios: subtraiu.

Zélio, cartunista mineiro, apesar de ter escrito apenas um livro com essa temática, contribuiu brilhantemente para a produção de temática indígena. Em 1992, escreveu *O navegador e o príncipe*, obra em forma de poesia que relata as aventuras de Cristovão Colombo e um príncipe asteca, ambos navegadores, mas com uma troca de papéis, afinal quem termina a jornada para chegar a um novo mundo é o príncipe. A grande riqueza dessa história está na troca de papéis, que deixa transparecer a visão do colonizado, como se fosse um colonizador. Afinal, são as embarcações do Príncipe que têm sucesso na viagem. No entanto, a conquista às avessas se faz de forma respeitosa por parte do Príncipe, que preserva o nome da terra descoberta, Cornwall, e que na língua nahuatl seria chamada de Terra do sol nascente. O texto apresenta-se em forma de poema narrativo, e os fatos surgem de forma bastante lírica.

Luis Donizete Benzi Grupioni, antropólogo, seguiu a mesma linha dos irmãos Villas Boas, produzindo uma literatura mais informativa, após a LDB de 1996, que institui o ensino de cultura indígena nas escolas. O autor produziu dois livros pertencentes à coleção Pawana, ambos retratando costu-

3 CASTANHA, M. *Pindorama, terra das palmeiras*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 6.

mes, lendas, mitos de vários povos indígenas: kamayurá, zoé, tiriyo, waiãpi, bororo, xikrin, xavante, nambikwara, kadiwéu. São eles: Juntos na aldeia e Viagem ao mundo indígena.

Ao final de cada narrativa é incluído um texto informativo com detalhes sobre o povo retratado, com mapa de sua localização, dados sobre a língua que falam, número de indivíduos e fontes bibliográficas para futuras pesquisas, deixando clara uma intenção pedagógica/didática. Na obra *Juntos na aldeia* (1997), as histórias contam o cotidiano dos grupos que vivem no Xingu, geralmente destacando os rituais vividos por eles. Nota-se, no entanto, que o exotismo é destaque nos relatos, afinal são os rituais que marcam toda a narrativa desta coleção.

Em 2002, Raquel de Queiroz produz *Xerimbabo*. São várias narrativas que discorrem sobre animais domésticos ou selvagens, que na língua indígena são chamados de xerimbabo. O primeiro conto tem um foco narrativo que remete a uma criança falando, justamente explicando o significado de Xerimbabo. As outras histórias discorrem sobre vários animais, sem uma interligação com a cultura indígena. Dessa maneira, a palavra de origem indígena será apenas um mote para o desenvolvimento das demais narrativas. Nota-se um tom mais voltado para a preservação da natureza (ecológico) e um chamado para a responsabilidade de se ter animais domésticos.

Ruth Rocha, na década de 90 escreveu o livro *Faz muito tempo*, no qual conta a história da descoberta do Brasil, com um narrador em terceira pessoa e tendo como personagem principal Pedrinho, um garoto português que junto com um tio descobre o Brasil. O garoto fica amigo dos indígenas e convive por um tempo nessa relação de amizade, ao passo que são mostradas as marcas de dominação do colonizador: imposição da língua, religião. A linguagem utilizada é simples e coloquial com o predomínio de frases curtas que dão vivacidade à narrativa. Um dos traços estilísticos da autora é a recuperação do passado através da narração de histórias antigas, e essa obra mantém essa tendência, porém a consciência social e política não se faz presente, já que há uma visão do contato entre colonizador/colonizado bastante amistosa.

Dentro da literatura infantil contemporânea, desde a década de 90, vêm surgindo obras de temática indígena oriundas de escritores índios, que vivem nas cidades, alguns deles adquiriram uma educação em escola não indígena, outros foram frutos de uma educação escolar indígena bilíngue, prevista pela Constituição de 1988, conseqüentemente, em ambos casos dominam a língua portuguesa. Tal produção é denominada *indígena*, pois é construída pelos índios tendo como destinatários os não índios ou outros indígenas que possam desfrutá-la dentro do contexto da educação escolar indígena.

Sobre esses escritores, lembramos o que Peter Burke (2003) comenta sobre a hibridização cultural em suas várias formas, segundo ele, há povos híbridos, ou seja, pessoas que por alguma razão mudam de uma cultura para outra, o que Stuart Hall chama de Diáspora. Ao mudarem para as cidades, zonas de troca cultural, podem criar algo novo, híbrido, na música, artes, literatura, e outras formas de expressão; como veremos nestas produções indígenas.

Dentro deste número considerável de produções de temática indígena com autores pertencentes a várias etnias na atualidade. Há uma presença maior de Daniel Munduruku, com mais de trinta livros, cabe ressaltar que alguns deles fazem parte do acervo do PNBE (entre 2006 e 2011), como *Crônicas de São Paulo, Um estranho sonho de futuro, Catando piolhos e contando histórias, Histórias que eu vivi e gosto de contar*, cujas especificidades serão tratadas no capítulo seguinte. Outra presença constante é de Kaká Werá Jecupé, de origem Tapuia, com quatro livros: *Oré Ama – todas as vezes que dissemos adeus* (1995), *A terra dos mil povos* (1998)- compõe acervo da PNLD 1999 e 2001, *Tupã Tenondé* (2007), *As fabulosas fábulas de Iauaretê* (2007).

Em seu primeiro livro, o autor narra suas viagens por povos Tapuia e Guarani onde participa de rituais espirituais e faz também observações sobre o crescimento de São Paulo e sua influência para os povos que vivem próximos. Em *A terra dos mil povos*, apresenta informações de cunho histórico-etnográfico, contando a história do Brasil sob a perspectiva de um índio, inicia a narrativa se apresentando, como o faz em outras obras: “Kaká é um apelido, um escudo. De acordo com a nossa tradição um palavra pode proteger ou

destruir uma pessoa[...]”⁴ Neste caso, abordará as tradições, histórias narradas pelos ancestrais, sempre usando um tom de oralidade próprio dos contadores de história.

Em *Tupã Tenondé*, fará uma cosmogonia dos índios Guarani, e novamente o ator se coloca: “Não nasci guarani, tornei-me. Minha família veio do clã tapuia de autoestima cultural destrozada e valores fragmentados [...]”⁵ Cabe ressaltar que muitos capítulos são escritos em português e guarani em forma de poema. Observa-se assim, uma alternância de gêneros dentro da obra: ora poesia, ora texto informativo, ora autobiografia, constituindo assim um hibridismo de gêneros. Além desse traço apresenta a consciência da dupla existência, do viver entre fronteiras. Em *As fabulosas fábulas de lauretê*, ele recontará as lendas que têm como personagem principal da onça que vira gente. As ilustrações são feitas por uma criança de 11 anos, a lápis e bastantes coloridas, distinto dos demais livros em que há a presença de grafismos indígenas nas capas e laterais das narrativas, conferindo um tom mais sóbrio.

O terceiro autor que mais se destaca pela produção é Olívio Jekupé, também de origem guarani. São suas obras: *Verá o contador de histórias* (1997), *Iarandu o cão falante* (2003), *Arandu Ymanguare – sabedoria antiga* (2003), *O saci verdadeiro* (2003), *Xerekó Arandu - a morte de Kretã* (2003), *Ajuda do saci* (2007). Nas obras de Jekupé há alternância de autobiografia e fantasia, como no caso de *Iarandu o cão falante*, em que um menino indígena em fase escolar, Popyguá, conversa com seu cão e ambos descobrem vários segredos das palavras através da leitura. Obra de cunho pedagógico, que visa estimular a leitura por parte das crianças.

Em *Verá, o contador de histórias*, há vários relatos de origem guarani, com ilustrações de crianças dessa nação. Verifica-se que a obra mantém o tom pedagógico, ao apresentar no final do livro alguns paratextos, ou seja, esclarecimentos relativos a elementos do corpo do livro, que informam o leitor

4 JECUPÉ, K.W. *A terra dos mil povos*. São Paulo: Peirópolis, 1998, p. 6.

5 JECUPÉ. K. W. *Tupã tenondé*. São Paulo: Peirópolis, 2007, p. 10.

sobre etnografia, localização (mapa) e um glossário com os vocábulos utilizados no texto. Em *O saci verdadeiro*, Jekupé explorará a origem indígena deste personagem que povoa o imaginário do povo brasileiro. Para tanto, utiliza-se de conhecimentos de Luis da Câmara Cascudo, estudioso do folclore brasileiro e antropólogo, que estudou os sacis do Brasil.

No prefácio do livro a antropóloga Beth Mindlin faz um comentário sobre o autor:⁶

Olívio escreve como o representante de uma sociedade de tradição oral, sem escrita. Vai bebendo, como iniciante desprezioso, nas fontes escondidas e caudalosas de narrativas transmitidas há séculos, de geração em geração, águas desconhecidas que podem nos inundar de azar e prazer.

Yaguarê Yamã, representante dos Sateré Mawé, se apresenta com os livros: *Puratig: o remo sagrado* (2001) – pertencente ao acervo do PNBE de 2005, *O Caçador de histórias* (2004), *Kurumi Guaré no coração da Amazônia* (2007), *Murugawa: mitos, contos e fábulas do Povo Maraguá* (2007), *Sehaypóri – O livro sagrado do povo Sateré Mawé* (2007), *As pegadas do Curupyra* (2009), *O totem do rio Kawera e outros contos fantásticos* (2011), *Wirapurus e Miurakitãs: histórias mágicas dos amuletos amazônicos* (2011), *Urutópiag, a religião dos pajés e dos espíritos da selva*, *A origem do beija-flor* (2012), *A árvore de carne e outros contos* (2012), *Contos da floresta* (2012).

Em várias de suas obras o autor tratará de mitos indígenas, contos folclóricos. Ele ressaltará a natureza local, as tradições de seu povo e o veio dos contadores de história indígenas. Em *Puratig*, a ilustração é feita por crianças Sateré Mawé, em *Murugawa* ele mesmo ilustra utilizando grafismos indígenas, assim como em *Sehaypóri*. O resgate da cultura dessa forma se faz através também do seu trabalho como ilustrador.

Em *Puratig*, será contada a lenda do guaraná, o livro apresenta um paratexto no final explicando quem é o povo sateré mawé, sua localização, há

6

também um mapa e um glossário. No livro Murugawa, há uma introdução que comenta sobre o povo Maraguá e todas as suas especificidades. Todos os outros livros também apresentarão paratextos, ora explicando sobre os gêneros discutidos nas obras, ora sobre o povo.

Renê Kithãulu, representante Nambikwara, publica em 2002, *Irakisu, o menino criador* o qual consta da lista do PNBE de 2006. Neste livro o autor conta o mito de criação do seu povo. As ilustrações são de crianças desse povo e no final do livro também há os paratextos sobre: localização, glossário, dados etnográficos dos Nambikwara.

Como se nota através dos autores comentados, há alguns traços comuns a todos eles. O primeiro que vamos destacar é a presença de grafismos indígenas e ilustrações feitas por crianças das nações correspondentes.

Janice Thiél (2012) comenta sobre a importância do estudo da produção indígena considerando-se algumas especificidades como: textura, texto e contexto de produção. Sobre a textura ela comenta que ela está “vinculada aos elementos linguísticos utilizados para construí-la, ao(s) idioma(s) e às estruturas originadas na tradição oral.” Dentro dessas modalidades estão as ilustrações, sobre as quais ela comenta:

A textura pode vir a incluir não só palavras, mas desenhos e cores, baseados em valores e tradições culturais. Imagens suscitam leitura e interpretação nos textos de literatura ocidental também, mas nas textualidades indígenas comportam significados ligados a essas culturas (THIÉL, 2012, p. 42).

No caso das ilustrações feitas por crianças das nações correspondentes ou pelos próprios autores como ocorre em muitos casos, pode-se notar um movimento de legitimação de identidade, fazendo com que a autoria seja coletiva e por isso conferindo mais autoridade ao enunciado, afinal as marcas de identidade dos diferentes povos indígenas e sua tradição ancestral podem ser notadas também em sua cultura material, neste caso, as ilustrações.

No caso de Munduruku, há ilustradores consagrados que colaboram para a construção de suas obras, como Rosinha Campos, Ciça Fittipaldi, Mauricio Negro, Marilda Castanha, Rogério Borges, entre outros. Como se trata de um escritor que está há mais tempo no mercado, com maior visualidade, e também de acordo com o que já foi por nós destacado sobre a questão do ethos discursivo e identidade híbrida, sua duplicidade de vozes (eu – nós) se manifesta muitas vezes no discurso verbal. Somente nos livros *As serpentes que roubaram a noite e outros mitos* (2001), ele agrega ilustrações de crianças Munduruku, por isso, ele doa parte da renda obtida com a venda dos exemplares para as associações Conselho Indígena Munduruku do Alto Tapajós e Associação Indígena Munduruku.

Todos os autores abordam mitos e lendas indígenas, algumas já conhecidas do folclore brasileiro, como forma de manutenção de tradições orais presentes em seu povo. Sabe-se que o mito é uma espécie de registro de tradições, dados históricos e ideologias de um grupo, que nas sociedades indígenas é repassado em forma de ritual pelos mais velhos. Na cultura ocidental, o reconto de mitos envolve uma alteração no discurso principalmente na questão das repetições que são próprias das narrativas míticas originais, na perda da performatividade e também na conotação religiosa.

No entanto, mantém-se nas obras a importância dada à função do contador de histórias representada em geral por um homem mais velho, também salientado por vários autores. Como se vê na obra *Irakisu – o menino criador* de Renê Kithãulu, na qual seu narrador aponta: “Com a fogueira acesa e as crianças sentadas ao redor, o velho começa a contar histórias enquanto vai fumando”. No livro de Yaguarê Yamã também observamos: [...] “o velho caminha para uma das casas cobertas de palha e senta-se numa das redes. Então, o pessoal da aldeia e as crianças se aproximam e sentam aos seus pés, sob as lamparinas acesas para ouvir suas histórias e aventuras de nosso povo⁷”. Trata-se de um resgate da tradição oral e também das comunidades indígenas que valorizam os mais velhos e seu conhecimento,

7 YAMÃ, Y. *Murugawa – mitos, contos e fábulas do povo Maraguá*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 9.

que sempre são respeitados. Posição bastante distinta de nossa sociedade, que desrespeita os idosos, precisando salvaguardar seus direitos inclusive através de leis, como o Estatuto do idoso de 2003. Nas narrativas também são destacados a relação do indígena com a natureza que o cerca, com os animais, plantas, alimentos, sempre marcando a harmonia entre o homem e seu habitat.

Em todas as obras há um narrador-autor, que utiliza um sobrenome que remete ao coletivo homônimo de sua nação como uma forma de confirmação identitária, seja através desse etnônimo que utiliza nos livros (Daniel *Munduruku*, Kaká Werá *Jekupé*, Olívio *Jekupé* etc. – grifos nossos) seja no próprio discurso verbal, no qual, como destaca Thiél (2012), reside um direito à diferença. Como ocorre com Yaguare Yamã em *Murugawa*⁸ quando afirma: “Meu nome tradicional é Yaguare Yamã, isto é, “tribo de onças pequenas”. Meu nome de registro civil é Ozias Gloria de Oliveira.”

No entanto, não se pode deixar de destacar que dentro do mercado editorial crescente, o nome que representa a coletividade produz uma maior visibilidade para o autor.

Todos esses traços em comum corroboram para o caráter didático das obras, principalmente se forem consideradas as circunstâncias de sua produção, pós-lei 11645, que procura atender às necessidades dos estudos culturais através da exploração de temas transversais por parte dos educandos. Além disso, alguns livros pertencem ao acervo do PNBE, que pretende promover a leitura entre alunos, professores e comunidade escolar, caracterizando-se assim como uma política pública de leitura do MEC. Vale lembrar que esse intuito pedagógico também existe em várias obras de escritores não indígenas.

Dentro de uma perspectiva histórico-político e cultural observou-se que a literatura infantil seguiu os mesmos parâmetros da literatura adulta de temática indígena, agregando-se a ela as perspectivas educacionais de cada

8 YAMÃ, Y. *Murugawa – mitos, contos e fábulas do povo Maraguá*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 6.

período. Assim, como se notou a produção resultante agregava valores não apenas ideológicos de cada momento, mas também os aspectos pedagógicos que eram reflexos destes. Sobre isso, Leonardo Brant (2009), ao abordar as relações entre o Estado e a Cultura comenta:

No Brasil, a relação entre Estado e Cultura pode ser identificada a partir de diversas intervenções elaboradas por órgãos governamentais em diferentes contextos sociais, políticos e econômicos. Mesmo sem uma intenção propriamente voltada para a construção e o exercício de uma cultura complexa e diversa, utilizam-se historicamente mecanismos “oficiais e oficiosos” como forma de estabelecer ou impor uma dinâmica cultural para a sociedade. (BRANT, 2009, p. 47)

Cabe-nos destacar que a literatura indígena nascente tenta dar voz às minorias, no caso, os índios, que por muito tempo foram retratados pelo outro, agora há um novo imaginário que se forma à medida em que o indígena emerge como enunciador e passa a fazer parte dos temas transversais que atendem às demandas étnico-raciais propostas pelas leis.

Referências

- ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1990.
- ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: UNESP, 2011.
- BRANT, Leonardo. *O poder da cultura*. São Paulo: Peirópolis, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Vol. I – II. São Paulo: EDUSP, 1975.

CARVALHO, Barbara Vasconcelos. *Compêndio de Literatura Infantil*. São Paulo: IBEP, s/a.

CARVALHO, Barbara Vasconcelos. *Literatura Infantil*. São Paulo: Lotus, s/a.

CASCUDO, Luis Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

COELHO, Nely Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil / juvenil*. São Paulo: Quíron, 1985.

COELHO, Nely Novaes . *A Literatura Infantil*. São Paulo: Global, 1982.

COELHO, Nely Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

COELHO, Nely Novaes. *Literatura Infantil- teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

GRUPIONI, Luis Donisete B. (Org.). DONISETE, L. *Índios no Brasil*. São Paulo: Global, 2000.

HALL, Stuart. *Da diáspora – identidades e mediações culturais*. SOVIK, Liv. (org). Belo Horizonte: UFMG; 2009.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN Regina. *A literatura Infantil na Escola*. São Paulo: Global, 2003.

LAJOLO, Marisa. e ZILBERMAN Regina. *Literatura Infantil Brasileira – História & Histórias*. São Paulo: Ática, 2004.

NEARIN/INBRAPI. *Pequeno catálogo literário de obras de autores indígenas*. São Paulo, SP, 2009.

ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira*. Vol. I –II.. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1943.

SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Bibliotecas Infanto Juvenis. *A imagem do índio na literatura infantil e juvenil: bibliografia*. São Paulo, 1992.

THIÉL, Janice. *Pele silenciosa, pele sonora*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ZILBERMAN, Regina.; LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças – Para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. São Paulo: Universitária, 1986.

ZILBERMAN, Regina.; LAJOLO, Marisa. *Literatura Infantil Brasileira – História & histórias*. São Paulo: Ática, 2004.

ZILBERMAN, Regina. *A terra em que nasceste – imagens do Brasil na literatura*. Porto Alegre: UFRGS, 1994.

DONA FILÓ: REDE DE APANHAR KIANDAS E SEREIAS
DONA FILÓ: NET CATCHING KIANDAS AND MERMAIDS
DONA FILÓ: RED PARA ATRAPAR KIANDAS Y SIRENAS

Regina Chamlian¹

RESUMO: Este artigo focaliza Dona Filó, quimbanda famosa na Ilha de Luanda, personagem de *Jaime Bunda, agente secreto*, romance do autor angolano Pepetela, com a finalidade de entender como se tece o conhecimento desta personagem, uma interlocutora dos espíritos das águas, que parece conhecer não só o presente, como também o passado e o futuro. Isso faz dela a grande detetive desse romance e, por extensão, associa Catarina Kiela, a menina assassinada, à própria Kianda.

ABSTRACT: This article focuses on Dona Filó, a famous kimbanda in Luanda Island, a character from *Jaime Bunda, agente secreto*, a novel by Angolan author Pepetela, in order to understand how the knowledge is woven in this character, an interlocutor of the spirits of the water, who seems to know not only the present but also the past and the future. This makes it the great detective in this novel and, by extension, associates Catarina Kiela, the murdered girl, with the Kianda itself.

RESUMEN: Este artículo se centra en Doña Filó, kimbanda famosa en la isla de Luanda, un personaje de la novela *Jaime Bunda, agente secreto*, del escritor angoleño Pepetela, con el fin de entender cómo se teje el conocimiento en este personaje, un interlocutor de los espíritus del agua, que parece conocer el presente, el pasado y el futuro. Esto hace que Dona Filó sea el gran detective en la trama y, por extensión, asocia a Catarina Kiela, la niña asesinada, con la Kianda.

1 Formada em cinema pela ECA-USP. Doutora em Letras pela FFLCH-USP e pesquisadora. Regina é escritora de literatura para crianças e jovens.

PALAVRAS-CHAVE: Dona Filó; conhecimento; Kianda; utopias; justiça social.

KEYWORDS: Dona Filó; knowledge; Kianda; utopias; social justice.

PALABRAS CLAVE: Dona Filó; conocimiento; Kianda, utopías; justicia social.

Dona Filó tem as mãos estriadas e de veias salientes, a cara “toda enrugada, rugas sobre rugas, algumas parecendo cicatrizes profundas, marcas de muitos anos de sol e salitre” (PEPETELA, 2001, p.75). Ela representa o conhecimento feminino ancestral e não letrado que se desenvolve no campo da oratura², a experiência adquirida com a longevidade, o trabalho, a intuição, a espiritualidade, os saberes tradicionais, o pensamento mítico e os valores opostos ao racionalismo patriarcal do tipo ocidental.

Na Ilha de Luanda, Dona Filó é quimbanda famosa, interlocutora dos espíritos das águas, respeitada pela comunidade.



Foto: Juca Varella/ Fotos Públicas (22/07/2012)

2 Entendida aqui como o conjunto de manifestações culturais, artísticas e de outra natureza transmitidas oralmente, e que constituem, propriamente, um patrimônio de conhecimento.

Para os que não leram *Jaime Bunda, agente secreto*, do escritor angolano Pepetela, perdoem-me a revelação: Dona Filó é a verdadeira “detetive” desse romance. “Detetive do espiritual”, digamos assim. É ela quem de fato revela o assassino de Catarina e o leva à prisão pelo método de imposição das mãos no banco dos carros, que a equipe de Kinanga encontrara por descrição de testemunhas.

Dona Filó atua por meio de procedimentos não admitidos nas convenções do gênero policial, pois essas não aceitam a presença do fantástico ou maravilhoso como método de investigação.

É Dona Filó quem diz a Jaime que ele não conseguirá apanhar o assassino de Catarina e que tremerá quando vir tal assassino. Isso faz dela uma “vidente” em mais de um sentido, grande conhecedora também dos problemas de seu país, ao relacionar, de modo nebuloso, porém acertado, os dois crimes ocorridos na narrativa: um contra a menina Catarina, o outro contra a economia angolana.

Há outro quimbanda nessa história, do sexo masculino, mas ele não pertence a esse território da oratura. Presta “serviços” de aconselhamento e fechamento de corpo às altas e machas esferas do poder, como o senhor T, em troca de favores. Tal personagem é um rematado malandro relativamente culto, letrado, que fez mestrado em filosofia no Brasil (em instituição não mencionada no romance) e que, ao contrário de Dona Filó, usa a atividade religiosa e divinatória tão somente para se beneficiar.

Vamos iniciar nossa reflexão sobre esta personagem com base em seu nome: Filó. E em se tratando de Pepetela, convém rastrear as possibilidades relacionadas a tal denominação.

Como encontramos no dicionário, “filó” é o “tule de seda, algodão ou outro material (...) cuja urdidura forma uma espécie de rede”. E “rede”, no mesmo dicionário, é o “entrelaçado de fios, de espessura e materiais diversos, formando um tecido de malhas com espaçamentos regulares” com a qual se poderia “apanhar peixes, aves, insetos etc.” (HOUAISS, 2009).

É por esta rede sensória tão delicada que dona Filó apanha o vestígio da menina no banco do carro, conseguindo assim apanhar também o assassino.



Dona Filó tem “F” no nome e algo de aranha, de *femme fatale* (como convém às personagens femininas fortes no gênero policial), quando diz a Jaime que ele não conseguirá realizar o seu intento.

Em Dona Filó, entretanto, o lado *fatale* não se restringe ao que é “funesto” ou “mortal”, tem antes o sentido de “fado”, de “destino”, de “vaticínio”, conhecimentos que essa interlocutora das águas possui. Dona Filó, então, por meio de seu método não racional de investigação da realidade consegue apontar o autor do crime conseguindo, desse modo, praticamente solucionar o caso. Contudo, como dona Filó sabe o que sabe?

Em “Sinais – Raízes de um paradigma indiciário”, Carlo Ginzburg analisa um modelo epistemológico que chama de “paradigma indiciário”, surgido na esfera das ciências humanas por volta do final do século XIX, que se baseia na leitura e interpretação de indícios, marcas e sinais, com a finalidade de reconstruir um acontecimento. As origens desse paradigma se deveriam à atividade dos caçadores, *in illo tempore*, que necessitavam decifrar as marcas deixadas pela passagem dos animais. “O caçador teria sido o primeiro

a “narrar uma história” porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos” (GINZBURG, 1989, p. 152).

Para Ginzburg, portanto, não só o paradigma indiciário, de grande importância para as ciências humanas, como também a arte da narrativa, seriam legado deste grupo humano que possuía este saber da arte venatória. Este modelo de conhecimento do caçador, como se vê, dirige sua busca para o passado. Esse mesmo padrão de investigação do passado, utilizado pelo caçador, é seguido também pelo detetive e pelo historiador.

O olhar de quem indaga pode ser dirigido para as diversas categorias temporais, como argumenta este autor: “Em suma, pode-se falar de paradigma indiciário ou divinatório, dirigido, segundo as formas de saber, para o passado, o presente ou o futuro” (GINZBURG, 1989, p. 154). Quando uma investigação busca, por meio de indícios ou sinais, desvelar o futuro, tem-se o modelo da adivinhação.

Reiterando: o caçador, o detetive e o historiador leem os indícios para reconstruir o passado; já o adivinho intenta ler o futuro. Quais desses modelos de conhecimento ou padrões de investigação da realidade dona Filó emprega em seus vaticínios e descobertas?

A primeira aparição de dona Filó, “a quimbanda famosa na Ilha” é no velório da Catarina Kiela. Quando vê Jaime Bunda entrar, cospe no chão com desprezo, pois foi informada de que ele é da polícia e esses tais levaram dali o corpo da menina, antes de cumpridos os necessários rituais. Algum tempo depois, Jaime senta-se ao lado dela para comer a refeição que serviam no velório, conforme costume angolano, e dona Filó põe-se a conversar com ele, dizendo-lhe que atirou búzios e viu na areia as pegadas deixadas pelos caranguejos, e que estas lhe indicaram que Jaime Bunda não iria descobrir o assassino. Como sabemos, dona Filó acertou em cheio, pois Jaime não descobriu o assassino da menina: a quimbanda famosa na Ilha de fato adivinhou.

Para reforçar esse modelo sagrado da adivinhação, lembramos que a pró-

pria dona Filó diz a Jaime Bunda: “Meu nome é Filó, Filomena no papel, nome de santa, não esquece. Quando tiveres medo de te mijar pelas pernas, lembra de mim”. O narrador nos revela os pensamentos de nosso detetive: “Raio da velha, era feiticeira ou quê? Com nome de santa?” (PEPETELA, 2003, p. 75).

Sim, poderíamos responder a Jaime Bunda, feiticeira e santa, ou santa e mãe de santo, pois dona Filó/Filomena é depositária de duas tradições religiosas: a africana e a europeia.

Como sabemos, será a própria dona Filó que vai descobrir a identidade do assassino, pelo método de imposição das mãos sobre o banco do carro do filho do deputado que levou Catarina de carona para a morte. Contudo, diferentemente da cena inicial com Jaime Bunda onde a quimbanda busca ler o futuro, aqui dona Filó lê *o passado*: a menina esteve lá. Esse é o modelo de conhecimento do caçador, do detetive, do historiador. O modelo do caçador só está presente como padrão: dona Filó foi naquele momento *detetive*, porque apontou o autor do crime, e *historiadora*, porque pôde ler o passado, não só por meio dos indícios, mas porque foi investida simbolicamente nessa narrativa como pessoa que conhece a fundo a história de seu país.

Na construção do conhecimento de mundo, portanto, Dona Filó utiliza o modelo sagrado da adivinhação, dom que ela tem em comum com santos e feiticeiros (o que já está contido em seu nome, como ela mesma o diz), e os modelos do caçador, do detetive e do historiador, ao buscar entender o passado.

Outro aspecto de dona Filó que gostaríamos de investigar é sua ligação com a menina assassinada. A fonte da ligação de dona Filó, uma “quimbanda famosa na Ilha”, interlocutora dos espíritos das águas, com a menina Catarina Kiela, obriga-nos a pensar: quem é esta menina? Essa menina também aparece na Ilha, lugar onde vivem os Axiluandas, “gente de Luanda”, “filhos do mar”, pescadores, uma comunidade de pessoas relacionadas com o negócio do peixe e com o culto aos espíritos protetores das coisas da água, entre eles a Kianda. Escreve Pepetela em *Luandando*: “No caso dos Axiluanda, a *kyanda* é o espírito mais venerado e que implica ritos mais constantes, pois

a sua influência é grande na actividade dos pescadores, sempre relacionada com o mar” (1990, p.134).



Foto: Juca Varella/ Fotos Públicas (19/06/2012)

A Kianda, em Luanda, *cidade e literatura*, é a mais ilustre moradora e a guardiã dessa cidade:

A galeria de habitantes da Luanda da escrita não estaria completa sem a moradora mais ilustre da cidade: a Kianda. É a ela que são dedicadas as festas da Ilha, é a Kianda que guarda as águas da capital angolana (sejam as do mar ou as da “lagoa do Kinaxixe”, por exemplo) e a ela é dedicada à cidade de Luanda, conhecida como a “cidade da Kianda”. (MACÊDO 2008, p. 137)

Ainda na obra acima citada, sua autora se pergunta que aparência teria a “sereia” do Kinaxixi (a Kianda) e onde ela residiria atualmente, já que aterram sua lagoa? E responde em seguida: “Segundo o imaginário luandense, a Kianda, que tem uma aparência humana (não guardando qualquer semelhança à sereia europeia, figura híbrida peixe/mulher) continua a morar no Kinaxixi, de onde nunca se ausentou” (MACÊDO, 2008, p. 140). E é essa pesquisadora também que nos oferece à leitura o trecho do *Correio da sema-*

na assinado por José Luandino Veira e Arnaldo Santos e citado pelo antropólogo Virgílio Coelho, com uma descrição da Kianda que não deixa margem a dúvidas, pois é depoimento de “testemunhas luandenses privilegiadas”:

Qual sereia, qual areia! Sereias eram as tágides do zarelho Luís Vaz de Camões e as outras ditas que obrigaram Ulisses de lhe amarrarem num mastro, como cantou outro poeta cego, o grego Homero. (...) Quianda, quituta e outros belos nomes, é ser inteiro completo. Garanto por que lhe vi, na nossa lagoa do Kinaxixi. Se é homem, é inteiro, mulher inteirinha é. Nada de bipolarização. Que se escondem, por vezes, em pessoas penando no mundo, em disfarce de pequena deformidade física, coisinha de dar aviso a todos nós, os que não sabem ler mas sabem saber. (MACÊDO, 2008, p. 142)

Lemos também no texto de Ruy Duarte de Carvalho: “as “sereias” são como as pessoas, andam calçadas mesmo, podem até usar “quedes” (CARVALHO apud MACÊDO, 2008, p.141). Se a Kianda pode andar por aí, de chinelo ou quedes, na forma de homem ou de mulher, quem sabe até poderia tomar uma carona com um assassino (como fez Catarina Kiela) e sofrer o que os humanos sofrem, mesmo sendo um encantado do reino mágico ou maravilhoso?

Esse assassinato simbólico que estamos sugerindo aqui se reforçaria pela data em que o crime ocorreu, 11 de novembro, coincidindo com o feriado da Independência de Angola. A Kianda é associada à cidade de Luanda, e essa cidade não só se ofereceu como um lugar onde as diversas etnias de Angola se reuniram, podendo gestar assim um projeto de nação, como também abrigou os ideais do projeto da nação independente e suas utopias (irrealizadas). Para o benguelense Pepetela, foi nos musseques de Luanda que se forjou um projeto de nação:

[...] o musseque era (e tudo leva a crer que permanece) um espaço transétnico onde de facto nasceu a ideia de nação e onde ela se reforça constantemente pela integração dos elementos que vão chegando das zonas rurais. (PEPETELA, 1990, p. 108)

Como não associar as utopias sonhadas e irrealizadas ao assassinato simbólico da Kianda, a guardiã e moradora mais ilustre da capital de Angola?



Pôr do sol na praia da Ilha de Luanda. Luanda-Angola, 02/08/2012- Foto: Juca Varella/ Fotos Públicas (02/08/2012).

E há ainda outro elemento a fortalecer nossa hipótese: a festa da Kianda em Angola se comemora em novembro.

Se pudéssemos fazer semelhante associação, teríamos aqui um motivo adicional para que dona Filó, a interlocutora dos espíritos das águas, viesse a ser, no romance, a escolhida para “apanhar” (no banco do carro do filho do deputado) a passagem dessa personagem, vindo a ser a única a dialogar com uma presença-ausência, com um presente-passado, com uma perda, não só porque dona Filó é a interlocutora destes *ituta* (seres espirituais ligados à natureza), como também porque esta narrativa parece querer nos dizer que a Kianda só pode existir ligada a seu lugar de origem, à sua paisagem ancestral, e que esta vem sendo alterada velozmente nesses novos tempos.

Ainda resta dizer que, como vimos, a ação de dona Filó, ao descobrir a pre-

sença de Catarina Kiela no banco do carro do filho do deputado por imposição das mãos, é inexplicável de modo “racional”, trata-se de intervenção sobrenatural que podemos associar ao campo do mágico ou maravilhoso. Ainda que em tristes condições, o ato de dona Filó, a interlocutora dos espíritos das águas, naquele momento, reencanta o mundo, podendo ainda ministrar-lhe certa esperança de justiça.

Referências

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. CD-ROM.

MACÊDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: UNESP; Luanda (Angola): Nzila, 2008.

PEPETELA. Jaime Bunda, *agente secreto*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

PEPETELA. *Luandando*. Luanda: Elf Aquitaine Angola, 1990.

**O DIÁLOGO COM O INDIANISMO LITERÁRIO EM UMA
FANTASIA HEROICA BRASILEIRA: *A SOMBRA DOS
HOMENS, DE ROBERTO DE SOUSA CAUSO***

**THE DIALOGUE WITH LITERARY INDIANISM ON
A BRAZILIAN HEROIC FANTASY: *A SOMBRA DOS
HOMENS, BY ROBERTO DE SOUSA CAUSO***

**EL DIÁLOGO CON EL INDIANISMO LITERARIO EN UNA
FANTASÍA HEROICA BRASILEÑA: *A SOMBRA DOS
HOMENS, DE ROBERTO DE SOUSA CAUSO***

Álvaro Guedes Castilho Júnior¹

RESUMO: Neste estudo, coloca-se em questão o hiato entre “alta literatura” e “literatura de massa”, a partir da análise de alguns elementos das narrativas do “A sombra dos homens” e “A bênção das águas”, os dois primeiros episódios do livro *A sombra dos homens: a saga de Tajarê*, do brasileiro Roberto de Sousa Causo. Trata-se, especificamente, de identificar e discutir as fontes indianistas de tais narrativas, que fazem parte do primeiro volume de um projeto encampado pelo autor no sentido de construir uma fantasia heroica nacional.

ABSTRACT: This study calls into question whether the gap between “high literature” and “mass literature”, from the analysis of some elements of the stories “A sombra dos homens” and “A bênção das águas”, the two first episodes of the book *A sombra dos homens: a saga de Tajaré*, by the brazilian author Roberto de Sousa Causo. It is, specifically, to identify and discuss the

1 Programa de Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Graduado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais. patricarte@gmail.com

indianists sources of such narratives, which are parts of the first volume of a project taken over by the author to construct a national heroic fantasy.

RESUMEN: En este estudio, se pone en tela de juicio la brecha entre “alta literatura” y “literatura de masas”, a partir del análisis de algunos elementos de la narrativa de “A sombra dos homens” y “A bênção das águas”, los dos primeros episodios del libro A sombra dos homens: a saga de Tajarê, del brasileño Roberto de Sousa Causo. El principal objetivo de este trabajo es identificar y discutir las fuentes indianistas de esas narrativas, que forman parte del primer volumen de un proyecto asumido por el autor con el fin de construir una fantasía heroica nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Indianismo; Fantasia Heroica; Roberto de Sousa Causo.

KEYWORDS: Brazilian Indianism; Heroic Fantasy; Roberto de Sousa Causo.

PALABRAS CLAVE: Indianismo; Fantasia Heroica; Roberto de Sousa Causo.

“Borduna e feitiçaria”: uma fantasia heroica brasileira

A fantasia heroica, gênero inscrito como de “literatura de massa”, centra-se nas peripécias e feitos extraordinários de um protagonista (o herói) em uma ambientação que, em relação ao real cotidiano do leitor, se encontra deslocada, seja no tempo (passado, futuro), seja no discurso sobre esse tempo (passado histórico ou mítico) ou por outros elementos de sua constituição, dos quais, o mais significativo é a atuação do sobrenatural, do mágico, do maravilhoso. O herói se constitui em sujeito de ações sobre esse mundo (ambiente), por vezes a favor, ou contrário, às forças do sobrenatural.

É interessante notar como este gênero, cujos autores mais representativos são de língua inglesa (Robert E. Howard, J. R. R. Tolkien, L. Sprague de Camp, Michael Moorcock, Fritz Lieber), mantém uma ampla relação com o arcabouço cultural de narrativas e de gêneros considerados “altos”, tais como os poemas épicos e os mitos, em especial, os do “herói cultural”. Tal relação se manifesta, em um nível, como atualização, ou melhor, como manifestação contemporânea dos elementos constitutivos das narrativas do

épico e do mítico dentro do discurso da ficção. Em outro nível, as narrativas de fantasia heroica incorporam os referentes de outros gêneros (dramático, lírico), enquanto bases ou elementos imagéticos para a construção e a significação das peripécias das personagens, dentro daquele universo ficcional.

A representação do herói apresentada em *A sombra dos homens: A saga de Tajarê – Livro I*, de Roberto de Sousa Causo, comunga com a noção do *reluctant hero*, isto é, do protagonista que, a princípio, tenta se esquivar do cumprimento de sua missão, mas que, no decorrer da narrativa, se vê partícipe e agente dos eventos, levado por forças maiores ou por mudança de perspectiva diante dos eventos. Esse modelo de herói é bastante cultivado em histórias de aventuras, a partir das narrativas de ação dos contos de *pulp fiction*, espécie literária muito prolífera no século XX.

O presente trabalho tem como objetivo, portanto, examinar esse produto da literatura dita “de massa”: a fantasia heroica de aventuras. Coloca-se entre aspas a expressão “de massa” em função do entendimento antecipado do quão espinhoso é o seu conteúdo, pois trata-se de reconhecer fronteiras entre narrativas consagradas como literatura e outras relegadas a uma margem cultural, como se isso fosse um demérito. Tal entendimento nos parece inadequado. Afinal, por que certas narrativas podem ser “diferenciadas” em termos de “alta literatura” e de “literatura de massa”, de forma tão estanque, como se não houvesse espaços de diálogo entre elas?

Ora, para tal questão, não encontramos melhor reflexão que a de Umberto Eco (1998), sobre a possibilidade de trânsito de uma obra literária entre esses níveis aparentes:

Creio que possa existir um romance entendido como obra de entretenimento (bem de consumo), dotado de validade estética e capaz de veicular valores originais (não imitações de valores já realizados), e que, todavia, tome como base comunicativa, uma koiné estilística criada por outros experimentos literários, os quais tiveram funções de proposta (talvez mesmo sem realizar valores estéticos perfeitos, mas só esboços de uma forma possível) (ECO, 1998, pp. 56-57).

Compreende-se, então, a partir desse posicionamento, que mesmo as narrativas aventurescas, como é o caso de *A sombra dos homens: a saga de Tajarê – Livro I*, embora criticamente colocadas como produto para fruição, em uma chave de “leitura descomprometida” com qualquer coisa que não as peripécias de seus heróis, dialogam em tributo com os referentes de uma chave consagrada como “de leitura elevada”. Assim, examina-se, nesse diálogo, a possibilidade de uma proposta de gênero.

Um dos objetivos específicos deste estudo consistem em investigar o diálogo da obra em questão com a comunidade (*koiné*) estilística do indianismo literário, com vistas a verificar, em determinados elementos das narrativas, uma possível (e plausível) relação referencial. Além disso, pretende-se demonstrar em que medida tal diálogo pode originar uma obra que busca atender a uma proposta no sentido de estabelecer uma originalidade brasileira para o gênero fantasia heroica aventureasca.

Tal análise se dará por meio de uma investigação das duas primeiras narrativas que compõem o volume: “A sombra dos homens” e “A bênção das águas”, que, no livro, são ainda acompanhadas dos capítulos “Sangue no Grande Rio” e “Olhos de fogo”. Buscar-se-á construir uma chave de leitura produtiva no sentido de observar as relações referenciais entre essas narrativas e duas das principais obras representativas do Romantismo indianista: o poema “Canto do Piaga”, de Gonçalves Dias, e o romance *Iracema*, de José de Alencar, respectivamente. Nesse sentido, procura-se explicitar alguns aspectos que fazem com que uma organicidade estilística voltada para o entretenimento possa ser permeada pelos elementos originais e originários de uma comunidade reconhecida como “literária” ou “canônica”.

“A sombra dos homens”: o herói, a terra e vikings

Tajarê, habitante da Aldeia no Coração da Terra, uma mítica comunidade da Amazônia, em um passado pré-cabralino, toma consciência de sua missão como protetor das forças mágicas, ameaçadas pela vinda de uma feitiçaria hostil de além de “tantas águas” (o mar). Auxiliado pelo Anhangá, o veado branco, o relutante guerreiro contempla a chegada de barcos “estranhos

que parecem cobras mboi” que trazem homens “cheios de pelos na cara e brancos como Anhangá”. São guerreiros de uma expedição viking, comandados por uma bela sacerdotisa do deus trapaceiro Loki: Sjala. Tais guerreiros, guiados pelas visões de Sjala, viajaram até ao Amazonas para libertar sua divindade, “aprimorada” pela mágica da Floresta, visto que tal prisão resultaria no fim do mundo.

Tajarê entra em confronto com os estranhos inimigos e, com a ajuda dos feitiços de Anhangá, consegue vencer os guerreiros estrangeiros (não sem ferimentos) e capturar Sjala. Esta tenta utilizar sua própria feitiçaria para se livrar do “homem demônio”, mas descobre que seus poderes não funcionam contra o herói. Sjala compreende que há uma força mística, de igual potência à sua, auxiliando Tajarê e decide se submeter até aprender mais. Ao fim, os espíritos da Floresta Mágica revelam que desejam não matar a sacerdotisa, mas combinarem a mágica estrangeira aos poderes nativos, através de uma união amorosa entre Tajarê e Sjala.

O Brasil mágico antes de Cabral

A constituição de uma narrativa de fantasia heroica baseia-se, como dissemos anteriormente, na construção de uma ambientação (um lugar ou lugares onde os personagens desenvolverão suas ações e relações) deslocada do cotidiano conhecido pelos leitores. Esse deslocamento se estabelece ora no espaço (países distantes, locais diferentes daqueles do conhecimento geral dos leitores, outras dimensões, outros planetas etc.), ora no tempo (passado histórico ou mítico, futuro próximo, futuro distante ou especulativo), ora numa combinação dos dois (futuro em outros planetas, por exemplo). Tais elementos constitutivos da ficção, implicam, na chave da fantasia, o estabelecimento de um conjunto de características bastante particulares que definem o universo onde se desenrolam esse tipo de narrativa. Na ampliação do cenário de um passado distante, pode-se inserir o elemento do mágico e do sobrenatural, como ocorre em *A sombra dos homens*, uma narrativa de um Brasil pré-colonial e mítico.

Também se insere o elemento marcado por uma identidade cultural nativa em conflito com uma cultura invasora que, invariavelmente, se mesclam na constituição, na criação de uma narrativa literária cujo tema é o de formação de uma protoidentidade brasileira, antes mesmo do nome do ambiente representado ser Brasil:

É o herói escolhido pelas forças mágicas da própria Terra para defendê-la contra a invasão de uma magia alienígena, representada pela sacerdotisa Sjala (...). Tajarê vive na América do Sul em cerca de 1020, um continente então habitado por várias espécies animais mágicas – como o povo Uaiara, constituído de botos que podem se transformar em homens e mulheres; o Anhangá, o mensageiro dos espíritos; ou os antigos Guaraguás, que os europeus mais tarde chamariam de peixes-boi. E também viveram na terra mágica sul-americana seres semi-humanos, como os Caaporas e as laras. Mas dizem que nessa terra pré-cabralina e pré-colombiana chegaram antes dos portugueses, para travar contato com os seres mágicos, os destemidos navegadores vikings... (CAUSO, 2004, p. 9).

Como demonstra a nota do autor, o cenário onde se desenvolvem as peripécias de Tajarê atende ao distanciamento da ficção fantástica e, ao mesmo tempo, Causo utiliza de um expediente observável, por exemplo, em Iracema, romance de formação de uma identidade brasileira, ou melhor, cearense, que possui um prólogo no qual se estabelece um pano de fundo para as ações dos protagonistas:

Este é o argumento histórico da lenda; em notas especiais se indicarão alguns outros subsídios recebidos dos cronistas do tempo. (...) Entretanto farei sempre uma observação.

Em primeiro lugar, a tradição oral é uma fonte importante da história, e às vezes a mais pura e verdadeira (ALENCAR, 1993, p. 19).

Contrastando os dois tipos narrativos, observa-se que as bases de fundamentação dos cenários respectivos mantêm, ao menos, o elemento comum de um certo distanciamento histórico em relação ao período da apreciação do leitor. No entanto, para atender às convenções do romance romântico, Alencar constitui o cenário como pano de fundo para o desenvolvimento temático de *Iracema*, sob o aspecto do diacronismo histórico, em que, para o entendimento do tema da formação nacional, convergem necessariamente a idealização nobre das perspectivas do nativo e do colonizador em relação ao cenário. Ou, no caso de outra obra de Alencar, *O guarani*, temos uma lírica e expressiva descrição do cenário de fundo, logo no capítulo inicial:

Aí o *Paquequer* lança-se rápido sobre seu leito, e atravessa as florestas como o tapir, espumando, deixando o pelo esparsos pelas pontas do rochedo, e enchendo a solidão com o estampido de sua carreira. De repente falta-lhe o espaço, foge-lhe a terra; o soberbo rio recua um momento para concentrar as suas forças, e precipita-se de um só arremesso como o tigre sobre a presa.

Depois, fatigado do esforço supremo, se estende sobre a terra, e adormece numa linda bacia que a natureza formou, e onde o recebe como em um leito de noiva, sob as cortinas de trepadeiras e de flores agrestes. (...)

Tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa (ALENCAR, 1998, p. 11).

Em “*A sombra dos homens*”, o cenário selvático e mítico de um proto-Brasil é estabelecido pela sensação de urgência, de algo estranho (estrangeiro) e hostil que afeta negativamente o panorama contemplado pelo olhar do herói indígena. Este cenário tem a função clara de mover o protagonista à ação. Note-se a objetividade no discurso descritivo deste panorama, em contraste com a descrição lírica alencariana:

Do alto do morro, Tajarê olhou e viu a Floresta Mágica lá embaixo. Era como o pajé Sotowái tinha dito – a floresta parecia seca, doente, as árvores sem folhas e desabitadas de pássaros. Sotowái tinha explicado a Tajarê que a Floresta Mágica ficava moribunda sempre que uma grande ameaça à Terra surgia – o que não acontecia sempre, tinha dito Sotowái. (...) Foi para a mata e viu que a Floresta Mágica estava mais morta do que parecia de fora. Tajarê viu isso porque não via bichos que viviam de comer coisas vivas. Tajarê só via bichos que viviam de comer coisas mortas, rastejando no chão da floresta, por baixo de folhas e paus já apodrecidos (CAUSO, 2004, p. 21).

O Brasil retratado aqui, ao contrário da paisagem exuberante da prosa romântica, se mostra em uma dinâmica já de conflito. Não é um cenário de um encontro harmônico de elementos – harmonização esta que, nos romances de Alencar, se amplia nas relações entre os elementos humanos do nacional e do estrangeiro – mas, sim, de devastação ocasionada pela iminência da vinda de um elemento estranho de lugares além-mar (“tantas-águas”).

O herói, Tajarê, é partícipe dos “dramas majestosos dos elementos” aqui, mas não como “simples comparsa”. É como servidor perceptivo do estado em que se encontra o universo em que se move que Tajarê tentará realizar “sua primeira tarefa de herói”, nesta floresta pré-cabralina e atemporal cujos elementos constitutivos recebem, não nomes, mas denominações perifrásticas: “Floresta Mágica”, “Tantas-Águas”, “Grande Rio”. O que, no decorrer das narrativas, causa no leitor a sensação de deslocamento cognitivo, tão caro ao texto ficcional de fantasia, e promove uma identificação maior com a personagem protagonista.

“O canto do Piaga” e “A sombra dos homens”: visões do “outro”

Falando em relações entre os elementos humanos, é típico das narrativas de fantasia heroica, e parece ser também comum à literatura indianista, o choque entre perspectivas diversas de mundo, em que se deve observar uma situação de prevalência de uma perspectiva (geralmente a do protago-

nista) sobre as demais. Ou ainda, o conflito de perspectivas ou de interesses, com a concomitante tentativa de racionalização das diferenças entre os partidários de tais interesses. Que queremos dizer com isso? Que, dentro dos conflitos inerentes a esses tipos de textos, temos um jogo de construção imagética das personagens, pelo olhar, ou entendimento, de umas sobre as outras. Tal olhar é exposto de acordo com o que melhor funciona para a ocasião narrativa, seja uma “visão” deslocada de algum modo que ultrapassa o entendimento imediato da personagem (como ocorre em “O canto do Piaga”, de Gonçalves Dias), seja uma experimentação *in loco*, por parte da personagem, da figura do “outro” (como é o caso de “A sombra dos homens”), conforme revelam os seguintes trechos:

Pelas ondas do mar sem limites
Basta selva, sem folhas, i vem;
Hartos troncos, robustos, gigantes;
Vossas matas tais monstros contêm.

Traz embira dos cimos pendente
– Brenha espessa de vários cipó. –
Dessas brenhas contêm vossas matas,
Tais e quais, mas com folhas; é só!

Negro monstro os sustenta por baixo,
Branças asas abrindo ao tufão,
Como um bando de cândidas garças,
Que nos ares pairando – lá vão.

Oh! quem foi das entranhas das águas,
O marinho arcabouço arrancar?

Nossas terras demanda, fareja...

Esse monstro... – o que vem cá buscar?

(DIAS, 1985, p. 59-60).

Tajarê viu que de tantas-águas surgiram grandes monstros maiores que o jacaré-açu ou que a jibóia-gigante e que só podiam ser as cobras-mboi que eram contadas nas lendas. Tajarê sentiu medo, porque tinha pensado que não mais habitava as feituas mágicas.

As cobras-mboi foram chegando mais perto e rastejaram com muitas pernas pra areia e então Tajarê entendeu que esses não podiam ser bichos-vivos. Quando homens esquisitos saíram da barriga das cobras-mboi, Tajarê de igual entendeu que esses eram na verdade canoas muito grandes cheias de remos e com uma cara feia como devia ser a de uma cobra-mboi entalhada no alto de um pau bem na frente. (...) E os homens de igual tinham pelos no corpo e uma coisa esquisita que brilhava feito couro de tatu. De mais de perto Tajarê entendeu que os homens na verdade vestiam o pelo dos bichos que mataram, mas Tajarê não conhecia aquele tipo de tatu.

(CAUSO, 2004, pp. 22-23).

Os versos de Dias apresentam uma visão alegórica da chegada dos colonizadores portugueses, causada pelo ritual a que o Piaga se submete no poema. O estrangeiro é antevisto por meio da construção metonímica da imagem de um “monstro” cujos fragmentos são particularizados em alegorias próprias: “basta selva sem folhas” (mastros), “brenha espessa de vário cipó” (cordames), “negro monstro os sustenta por baixo” (casco do navio), “brancas asas abrindo ao tufão” (velas). Tais alegorias são compostas pelo conhecimento de mundo do Piaga, que experimenta a visão, mas que não domina o significado referencial do que vê. No entanto, embora o Piaga não saiba o que é uma caravela, o leitor o sabe. Assim, o efeito imagético do poema é evidente, ao compor um duplo quadro mental no entendimento do leitor. O Piaga tem uma monstruosa visão do futuro, do qual apreende o sentido de urgência, graças ao medo infligido pela imagem, e o leitor compreende alegoricamente este sentido: o “monstro do futuro” é a colonização portuguesa.

O estrangeiro também promove a perplexidade e a apreensão do nativo no texto de Causo, mas a construção imagética é feita sob outra perspectiva de olhar nesta narrativa. Aqui, não há uma antecipação de uma situação do porvir, mas sim uma experimentação, no tempo presente da narrativa, da situação do “outro”. Há o primeiro contato com o diverso, na figura dos guerreiros *vikings*, que causam em Tajarê um estranhamento imediato.

Como a narrativa promove esse efeito no leitor? Através do expediente de “mudança de foco”, isto é, conforme os elementos estranhos se aproximam do olhar do protagonista, ele busca racionalizá-los com maior precisão. Mas tal racionalização se constrói também com comparações com elementos que fazem parte do conhecimento de mundo do herói indígena. Se, em um primeiro momento, Tajarê vê os barcos dos *vikings* como monstros lendários e mágicos – “cobras mboi” – , olhando mais de perto, entende que “não são bichos-vivos”, e “quando homens esquisitos saíram da barriga das cobras-mboi”, Tajarê compreende que está diante de uma espécie de canoa muito grande “cheia de remos e com uma cara feia (...) entalhada no alto de um pau bem na frente”.

É ainda mais evidente esta forma de constituir a imagem do outro, por meio de elementos nativos, na percepção de Tajarê, acerca dos homens que chegam. Para o índio, suas vestimentas eram “pelos do corpo”, em um momento. Vendo mais de perto, o herói entende que os homens vestiam “pelos de bichos que mataram”. Mas há espaço para que a racionalização não consiga resolver bem certos elementos do estranho. Tajarê não consegue entender o que é aquela “coisa esquisita que brilhava feito couro de tatu”, mas a aproximação com o “couro de tatu” demonstra que a perspectiva comparativa entre o elemento estranho e o conhecido não é, de modo algum, algo que apazigua o estranhamento.

O leitor, no texto de Causo, acompanha a perplexidade do protagonista e, como é por meio do olhar deste último que se dá o conhecimento da situação da narrativa, complementa, com seu entendimento da cena, as imprecisões do olhar nativo. É de se supor que o conhecimento de mundo do leitor seja mais amplo que o de Tajarê, que aquele possa compreender que

a “coisa esquisita que brilhava feito couro de tatu” seja uma armadura metálica. Mas em benefício do pacto ficcional, o leitor compreende a situação de perplexidade causada pelo choque e compreende que as comparações demonstram mais a estranheza da situação em que Tajarê se encontra que a sua ignorância acerca de elementos de um universo mais amplo que o conhecido.

Em verdade, na constituição da imagem do “outro”, do “estrangeiro”, tanto o texto de extrato poético indianista quanto o texto de viés fantástico-heroico tratam dos efeitos da perplexidade e do estranhamento causados ora pela “visão” metafórica deslocada no tempo, mas antevista e compreendida pelo artifício do “ritual”, ora pela experimentação da realidade (na narrativa) do “outro”, através do olhar que se aproxima de detalhes do estrangeiro e tenta racionalizar, comparando estes elementos com os de seu próprio conhecimento de mundo. Tal nos parece um aspecto que aproxima a abordagem das relações entre o “nativo” e o “estranho” nos dois extratos literários.

“A bênção das águas”

Algum tempo se passou. Encontramos Sjala, grávida de Tajarê, tomando banho no Grande Rio. A sacerdotisa de Loki descobre mais sobre a magia que permeia a Floresta Mágica e que flui pelas águas do rio. O fluir do Grande Rio “trazia com ele visões de outras aldeias, de outras nações. Seus costumes e hábitos, suas crenças, como viam a vida e o mundo”.

Sjala tece comparações entre sua cultura e os saberes que trouxe de sua Islândia natal com a sua vida na aldeia Coração da Terra, lugar do povo de Tajarê. Apesar de prisioneira da tribo, tinha sido bem acolhida pela família de seu captor, por quem nutria sentimentos conflitantes. Mas, mais importante era o conflito entre sua missão para libertar seu deus da prisão mística desta estranha terra tropical e o crescente amor pelo filho que carrega no ventre, o qual é profetizado como aquele que terá o papel de comungar com as duas feitiçarias: a de sua mãe estrangeira e a de sua terra.

Uma Iracema islandesa?

Essa narrativa curta, bastante evocativa de um momento idílico de paz e relaxamento, centra-se na figura da sacerdotisa Sjala, que ainda está se aclimatando à situação de cativa da tribo de Tajarê. Portanto, traça-se, aqui, um paralelo com a protagonista de *Iracema*, em um instante similar:

Iracema saiu do banho: o aljôfar d'água ainda roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa, empluma das penas do gará as flechas de seu arco, e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo o canto agreste (ALENCAR, 1993, p. 24).

Nota-se que o detalhamento das personagens femininas começa, nas tramas, a partir de um momento de tranquilidade, certamente em oposição a um momento de ação que precedeu a cena, marcado pelo protagonista masculino, no caso da narrativa de “A bênção das águas”; ou ao momento de ação que sucede e que introduz o par de Iracema, Martim.

Outros paralelos podem ser traçados entre Sjala e Iracema: ambas são intocadas até conhecerem seus parceiros. O amor é consumado por influência de elementos mágicos:

Sjala novamente ouviu o que diziam as criaturas mágicas da terra estranha que a aprisionava – que a sua união com o monstro [Tajarê] traria a união das forças mágicas da terra com os poderes do destino de Loki.

Sjala levantou-se e concordou, pois se com a união a terra saberia da localização do cativeiro de Loki e do estado de suas forças, a sacerdotisa também viria a sabê-lo. Teria para si ainda o conhecimento das forças inimigas provenientes da magia da terra, e dos seus preparativos para conter Loki (CAUSO, 2004, p. 35).

Quando Iracema foi de volta, já o Pajé não estava na cabana; tirou a virgem do seio o vaso que ali trazia oculto sob a carioba de algodão entretecida de penas. Martim lho arrebatou das mãos, e libou as gotas do verde e amargo licor.

Agora podia viver com Iracema, e colher em seus lábios o beijo, que ali viçava entre sorrisos, como o fruto na corola da flor. Podia amá-la e sugar desse amor o mel e o perfume, sem deixar veneno no seio da virgem. [...]

Quando veio a manhã, ainda achou Iracema ali debruçada, qual borboleta que dormiu no seio do formoso cacto. Em seu lindo semblante acendia o pejo vivos rubores; e como entre os arrebóis da manhã cintila o primeiro raio de sol, em suas faces incendidas rutilava o primeiro sorriso da esposa, aurora de fruído amor (ALENCAR, 1993, pp. 50-51).

Ambas trazem, para o escopo de suas respectivas narrativas, o aspecto do emocional, do *pathos* ligado ao poder do mágico, do ritual. Entretanto, a percepção de Iracema sobre o mundo que a cerca se deixa conduzir pelas emoções. Sjala é mais dotada de objetividade ao tratar com as forças sobrenaturais que a dominam. Só mais tarde, com a gravidez, ela passa a ter “sentimentos conflitantes” a respeito de Tajarê e da missão que a levou a cruzar o mar. Iracema, como imagem da heroína romântica, sofre com o sentimento que a aliena de sua cultura, a joga nas mãos dos inimigos de seu povo e a consome em tristeza, mas procura sustentá-lo até as últimas consequências:

– Iracema tudo sofre por seu guerreiro e senhor. A ata é doce e saborosa; mas, quando a machucam, azeda. Tua esposa quer que seu amor encha teu coração das doçuras do mel (ALENCAR, 1993, p. 58).

– Como a estrela que só brilha de noite, vive Iracema em sua tristeza. Só os olhos do esposo podem apagar a sombra em seu rosto (ALENCAR, 1993, p. 79).

Sjala, em similar situação alienante, embora mais benigna, não se põe a curtir a tristeza ou se consumir em angústia, apenas busca a avaliação de sua situação perante o universo indígena. Ela, como elemento estranho, algo que é, ao mesmo tempo, compreensível por sua natureza ligada às

“forças mágicas”, coloca-se em posição privilegiada para explicitar as consequências de suas ações no mundo de Tajarê:

Sua situação não era nem plenamente confortável, nem totalmente precária. Se os outros moradores da aldeia não a aceitavam de bom grado, também não agrediam ou hostilizavam abertamente. Se ela se sentia amada e respeitada dentro da família de seu captor, continuava prisioneira, impedida de cumprir os desígnios de seu deus (CAUSO, 2004, p. 40).

Até o envolvimento amoroso com Tajarê é objeto de avaliação. Sjala posiciona-se, não como a parceira apaixonada do protagonista, ou, em comparação com Iracema, como a devotada esposa romântica. Sua missão entra em conflito com o que sente internamente, mas ela reconhece o conflito e toma uma atitude, a princípio, de resistência:

Percebia que o que sentia por ele formava as cadeias mais poderosas, a impedi-la de perseguir suas próprias intenções. Resistia a ele. Todos os dias preferia passar seu tempo ao lado das mulheres da família, trabalhando com elas e aprendendo com elas a língua de seu povo, do que aceitar a atenção e os carinhos do homem. Mesmo porque a presença dele atenuava os seus poderes mágicos, impedia-a de reunir suas forças, de exercitar a magia tão cuidadosamente aprendida ao longo de tantos anos de estudo e prática (CAUSO, 2004, p. 41).

Percebendo no contraste entre as posturas das personagens o lugar próprio dos projetos de composição das narrativas de aventuras de Causo e as narrativas do romance indianista alencariano, entendemos que Sjala vem para estabelecer uma posição contemporânea do feminino e, portanto, adequada a um contexto em que a questão de uma literatura nacionalista e unívoca não é mais ponto pacífico. Sjala é um elemento alienígena em um universo não unívoco, com elementos diversos cuja maior identidade é pertencerem

ao escopo de um “mundo de lendas esquecidas e de forças mágicas jamais conhecidas pelo homem branco” (CAUSO, 2004, p. 9).

A personagem de Iracema, no entanto, parece ser uma ilustração ideal de um anseio de construção de uma unidade nacionalista, típica da verve literária brasileira oitocentista, sintetizadora das particularidades das lendas e mitos indígenas com o discurso civilizado. Como diz Boechat (2006, p. 26), a propósito desta síntese, “isso foi feito por meio de uma imaginação sintetizadora que, romanticamente, intencionalmente cria, a partir da percepção do colorido multiforme do país, a imagem de ‘um Brasil’, de uma unidade ideal ou utópica”.

Não que o tema de uma síntese, ou melhor, de uma constituição de uma unidade nacional literária esteja afastado das narrativas de Causo. É que a chave de seu propósito é outra, já que o projeto aqui é o de uma constituição imaginativa de discursos, de um *legendarium* (corpo de contos míticos) que organiza um universo brasileiro pré-histórico a partir do qual se valorizam os feitos do mágico e do heroico. É sintomático que a personagem representativa dessa chave, no texto de Causo, já demonstre, desde antes de nascer, sua relevância:

Mas havia este que era o seu maior problema. Trazia no ventre o filho de seu captor. E a ele só poderia amar. Seu *filho*...Quem ele seria? O que ele se tornaria ao crescer?... Preocupações de todas as mães talvez, em todos os tempos e lugares. Mas o fruto de seu ventre seria especial. Fora isso que a entidade mágica prometera há menos de um ano, no interior da caverna. Ela bem se lembrava: “A Terra quer o poder que a mulher carrega no seu ventre. Só assim o poder da Terra saberá o modo de lutar contra o poder da grande feitura mágica ruim presa no fundo da Terra”. Seu filho seria a conjunção de duas forças mágicas, e dele viriam as respostas de que precisava (CAUSO, 2004, p. 41).

Caminha-se, então, guiado por essa *Iracema* branca, segura de si e inquisitiva, para um momento de definição de sua função e da de seu rebento,

para além da resignação ao destino e ao sacrifício por uma descendência representativa de uma unidade nacional – ilustrado por Iracema de Alencar, em seus estertores finais:

Iracema não se ergueu mais da rede onde a pousaram os aflitos braços de Martim. O terno esposo, em quem o amor renascera com o júbilo paterno, a cercou de carícias que encheram sua alma de alegria, mas não a puderam tornar à vida: o estame de sua flor se rompera (ALENCAR, 1993, p. 81).

Sjala, ao contrário, deseja viver e descobrir qual o papel de seu filho no esquema das coisas místicas e que conhecimentos esse bebê, misto de duas culturas de feitiçaria, trará para o mundo. Esta perspectiva rompe com a tradição romântica da heroína sofredora e resignada e está de acordo com o esteio contemporâneo da mulher como agente de grandes transformações:

A criança nasceria em breve. E então se iniciaria o longo processo de crescimento, até que o menino pudesse lhe contar o que precisava saber com a mais absoluta exatidão. Teria paciência. Afinal, tudo fazia parte de um processo antigo e natural – a mãe daria tudo de si para ver o filho crescer... Como qualquer outra mulher da aldeia (CAUSO, 2004, p. 42).

Tajarê e Sjala: oposição e miscigenação de discursos

Tendo em vista que, neste espaço da narrativa, a voz do narrador se centra nas reflexões de um discurso somente, o de Sjala, faz-se necessária uma observação em torno da construção geral das narrativas de *A sombra dos homens* como um todo. As narrativas que compõem o livro, como é sabido, tratam de eventos imaginados em um passado pré-brasileiro, em que concorrem para a ação os feitos de um herói indígena (Tajarê), representante das forças sobrenaturais da terra, que é antagonizado pelos invasores estrangeiros, cuja “magia” é representada pela sacerdotisa branca (Sjala).

Pode-se compreender, assim, que a chave em que se estabelecem os discursos é a de conflito, de oposições entre pontos de vista diversos: o universo discursivo nativo versus o universo discursivo invasor.

Ora, a composição dos textos de Causo reflete esse conflito. Na leitura própria do texto, percebe-se a constituição de uma “fala”, de um modo de exprimir-se de Tajarê, como uma língua do indígena. Entretanto, não se pode comparar tal criação de uma língua protobrasileira com os esforços tentados pelo indianismo alencariano e romântico, de execução do uso particularizado da língua portuguesa, para expressar o universo cultural indígena. Como explica Boechat:

[...] para que se pudesse afirmar a existência de uma literatura brasileira, mais do que investigar a validade da existência política da nação, mister era afirmar a existência de um instrumento de linguagem próprio, certamente herdeiro, mas distinto da língua dos colonizadores.

Para a afirmação da literatura brasileira, não era suficiente a existência da temática nacional, o que poderia assegurar o segundo termo da expressão, mas não o primeiro – para tal, era preciso mostrar que já se conquistava um meio de expressão próprio (BOECHAT, 2006, p. 27).

Ainda assim, Causo empenha-se em estabelecer, para seu personagem, uma “protofala” que, embora assentada sobre a língua de enunciação da narrativa – o português –, se manifesta como um estilo de marcação de uma alteridade discursiva, visto que, não se encontra, em seu projeto narrativo, o objetivo de diferenciar-se enquanto “literatura brasileira em língua portuguesa”. Aqui, temos uma expressão, nos moldes do gênero do conto de aventuras, do exótico da fala marcando o lugar do selvagem. Este estilo encontra oposição em outra expressividade enunciativa, que busca marcar a perspectiva contrária à do protagonista, ainda que ambas se voltem para o mesmo objeto. Vejamos como se manifesta esta construção nos seguintes trechos da narrativa:

O monstro avançou, empunhando a sua arma de madeira, que fez vibrar com um golpe rápido e furioso. Oestla bloqueou o golpe, partindo a arma do outro em duas. Recobrando-se agora por completo, tornou a sorrir, diante da surpresa demonstrada pela criatura. Aproveitando a sua hesitação, Oestla brandiu a sua espada num arco amplo. A ponta da lâmina afiada cortou a face esquerda do monstro. Parte de sua bochecha deslizou para baixo, a ferida se abriu em sangue, que cobriu o queixo e deixou entrever no fundo o branco do osso. Oestla sorriu novamente. Não era um fantasma, mas um animal que poderia morrer como qualquer outro.

[...]

Tajarê pulava e gritava e fazia o sangue correr pelo seu pescoço e o peito, esperando que alguma coisa viesse dizer a ele o que fazer, pra lutar contra essa arma capaz de cortar a sua cara como cortava a unha da onça, e a borduna de pau-ferro como o raio da tempestade corta o tronco do jacarandá.

Então, em um instante só, o corpo mesmo de Tajarê decidiu como agir, quando o inimigo levantou sua borduna acima da cabeça.

Tajarê jogou seu corpo contra o de ele e os dois caíram e rolaram a descida do morro. Lá embaixo Tajarê levantou e puxou o inimigo pra cima e viu que ele tinha perdido a borduna-relâmpago. Tajarê por isso ficou alegre, porque mesmo o outro sendo um homem tão grande, Tajarê sabia que ninguém poderia vencer Tajarê em luta (CAUSO, 2004, p. 31-32).

Os trechos tratam da luta entre um dos guerreiros vikings, Oestla, e Tajarê. O narrador aponta as perspectivas de um e de outro, sobre uma sequência de momentos do combate. Notem-se as diferenças de uso da língua de enunciação, alternando o foco entre o guerreiro e o herói. Quando o narrador assume o ponto de vista de Oestla, o texto apresenta-se em uma prosa fluida, estabelecida por um padrão de cultivo formal. A presença de verbos, em sua maioria conjugados no pretérito perfeito (“avançou”, “bloqueou”,

“tornou”, cortou”, “deslizou”, “sorriu”) indica algo sobre a objetividade de intenções na realização das ações, demonstrada não só no combate, mas como elemento de definição da personalidade do *viking* em luta na narrativa. O narrador define Oestla, no momento, como um ser objetivo, um combatente pragmático, com desprezo pelo adversário, que não é reconhecido por ele como homem, mas, alternativamente, como “monstro” e “animal”.

No trecho em que se representa o ponto de vista de Tajarê, operam-se no texto mudanças significativas na fluidez – com uma coesão marcada por repetições expressivas e pouco usuais na língua padrão – e mesmo no emprego do léxico e da sintaxe. Sai o padrão culto formal, próprio da modalidade escrita, entra a coloquialidade, própria da fala (“pra lutar...”, “... seu corpo contra o de ele”), conjugada com as figuras de comparação, com as quais o narrador constrói a racionalização do herói índio acerca dos elementos que caracterizam o inimigo (“contra essa arma capaz de cortar a sua cara como cortava a unha da onça...”, “tinha perdido a ‘borduna-re-lâmpago’”). O uso de verbos no pretérito imperfeito (“gritava”, “pulava”, “fazia”, “tinha”) denota uma hesitação nascida da perplexidade em se ver em situação desvantajosa na luta, marcando, com o sentido durativo das ações, a indecisão da personagem ao confrontar um desconhecido cujo modo de lutar é bastante diferente daquele com o qual Tajarê está acostumado. Somente quando o outro perde a vantagem da arma superior, é que Tajarê encontra objetividade na luta e sua postura muda (“...mesmo o outro sendo um homem tão grande, Tajarê sabia que ninguém podia vencer Tajarê numa luta”). Nota-se, por último, que, como elemento indicativo do caráter heroico de Tajarê, o adversário não é desqualificado ou inferiorizado.

Conquanto os trechos em análise sejam a tônica da estrutura das narrativas que compõem o livro, há momentos em que as vozes discursivas convergem para um mesmo momento. O narrador então parece deixar a escrita “entre estilos”, como se nos momentos de concórdia não mais houvesse o pensamento do nativo ou o pensamento do invasor, mas algo dos dois:

Tajarê traz muitos peixes pra Sjala e os outros – disse ele, batendo no flanco coriáceo de um peixe tão comprido quanto um homem adulto. – Pirarucu. Grande, de carne muito rica.

Sjala fez que sim. Sorriu um pouco, ao ouvi-lo pronunciar seu nome. Os outros moradores da aldeia tinham outros nomes para ela.

Tajarê foi empurrando a canoa para a margem, e Sjala o acompanhou. Ao sair da água, sustinha a barriga com ambas as mãos abaixo do umbigo. O homem notou e, para surpresa de Sjala, apanhou-a no colo e caminhou com ela para a casa comunal, os dois com a água mágica do Grande Rio escorrendo por seus corpos (CAUSO, 2004, p. 43).

Neste instante de harmonia entre as personagens, o narrador constrói, no texto, uma certa equivalência entre as vozes discursivas. Não há a marcação pronunciada da diferença entre as perspectivas no trecho. Há apenas a composição de um quadro com a descrição dos elementos que envolvem as personagens. Novamente, uma objetividade das ações, pela escolha do tempo verbal do pretérito perfeito, na maior parte dos verbos. No entanto, não há a oposição entre um uso marcado do português, mais coloquial ou mais formal, há um médio plano de utilização da língua escrita, atendendo a uma descrição cinematográfica (pois há movimento) da cena.

Outro indício que permeia uma relação de miscigenação de discursos é a compreensão dos elementos do sobrenatural (“forças mágicas”, “feitura mágica”, “feitiçarias”, “Povo Mágico”) contidos no universo das narrativas e compreendido, sem muitas dificuldades, pelas personagens. Ambos, Sjala e Tajarê, transitam pelo sobrenatural e pela compreensão dos elementos mágicos que compõem o universo místico um do outro, com boa facilidade discursiva, bastante decorrente do fato de ambos serem representantes de culturas em que o mistério e a magia fazem parte da leitura de mundo:

Este era um dos efeitos mais estranhos da terra mágica que ela agora habitava. Por alguma razão estranha que nem os habitantes pareciam compreender, o fluir do Grande Rio trazia com ele visões de outras aldeias, de outras nações. Seus costumes e hábitos, suas crenças, como viam a vida e o mundo. E eram costumes muito estranhos para ela. Para os habitantes, a vivência da magia era constante. O mundo mágico estava logo ali, na floresta, no rio... (CAUSO, 2004, p. 39).

Então Tajarê viu a mulher e num olho dentro da sua cabeça viu a mulher agora montada num veado-branco como aquele que tinha conduzido Tajarê pela Floresta Mágica. Tajarê sabia que a visão era muito forte, que a mulher estranha possuía muita força de feitura mágica, e podia ser mesmo que fosse ela o objetivo da tarefa (CAUSO, 2004, p. 23).

Embora se possam estranhar os efeitos, os discursos das personagens são de comparação àquilo que experimentam, com suas vivências próprias da magia. Sjala e Tajarê, como estão habituados a esse universo místico, não tentam racionalizá-lo, apenas leem os elementos e formulam ideias sobre como agir diante dos efeitos do sobrenatural. Tal perspectiva de diálogo e harmonização destes elementos do mágico, ainda que lidos de forma diversa por causa da perspectiva *in scenario*, é constitutiva do gênero fantasia heroica, no que concerne à formulação do espaço em que se desenvolvem as ações e as peripécias das personagens, em específico dos heróis destas narrativas. No tocante a este tema, uma melhor explicação fornece Bráulio Tavares, na introdução ao livro de Causo:

O mundo mágico descrito por Roberto Causo nestas narrativas interligadas lança mão de elementos heterogêneos dos três universos básicos a que recorre: o dos indígenas brasileiros, o dos navegadores nórdicos, e o das hipotéticas mulheres guerreiras da Atlântida. Essa mistura se dá de forma harmoniosa, contudo, porque os personagens, apesar de terem origens diferentes, estão mergulhados em sistemas

de crenças mágicas que se equivalem e se complementam. Estranham-se uns aos outros, e estancam as façanhas mágicas que desconhecem, mas aceitam-nas porque tais façanhas são percebidas intuitivamente como análogas àquelas de que eles próprios são capazes (TAVARES, 2004, p. 17).

De fato, para que as narrativas de fantasia heroica, como *A sombra dos homens*, tenham a sua identidade definida, faz-se necessário o estabelecimento de um universo discursivo em que as regras subjacentes ao funcionamento do sobrenatural, bem como as regras que concernem ao estabelecimento dos conflitos e das peripécias dos personagens, sejam expressivas tanto na estrutura do texto, enquanto enunciado, quanto na lógica dos eventos narrados. Assim, teremos uma miscigenação de elementos diversos, que não resulta em confusão, mas sim em um cosmos rico e atraente para uma boa fruição do leitor.

Considerações finais

A sombra dos homens: a saga de Tajarê – Livro I não nega que é um produto literário voltado para as especificidades de um leitor que deseja fruir um conjunto de aventuras escapistas, ambientadas em um universo mítico e atemporal. Mas, talvez, mesmo esse leitor pode se aperceber das nuances referenciais aos tópicos de uma literatura consagrada pela crítica, ao longo de uma tradição formada em torno do aproveitamento dos elementos de nossa cultura mais autóctone, a saber: a visão de mundo e o folclore indígenas.

Roberto de Sousa Causo tenta realizar, a partir dessa obra, um projeto de duplo interesse: ser um exemplo concreto de um gênero, de um estilo de narrativas que outros escritores possam desbravar e, ao mesmo tempo, uma porta de entrada aos leitores para todo um desenvolvimento progressivo de uma literatura indianista e toda uma tradição folclórica, habilmente costuradas em um livro composto por quatro aventuras de um herói mítico representante de um Brasil esquecido. Aqui, foram analisadas duas dessas narrativas. Mas também é muito válida a leitura das outras duas que não

couberam, por limitação de espaço, neste ensaio: “Sangue no Grande Rio” e “Olhos de fogo”, em que é possível notar uma patente relação com “I-Juca Pirama” e *O guarani*, na primeira, e *Macunaíma*, na segunda.

Referências

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Moderna, 1993. (Coleção Travessias)

ALENCAR, José de. *O guarani*. 28ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998 (Coleção Prestígio)

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Klick, 1999. (Coleção Vestibular)

BOECHAT, Maria Cecília. Nação em romance: José de Alencar e a invenção da nação brasileira (artigo) In: CASTRO, Marcílio França (Org.) *Ficções do Brasil*. Conferências sobre literatura e identidade nacional. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2006.

CAUSO, Roberto de Sousa. *A sombra dos homens*. A Saga de Tajarê – Livro I. São Paulo: Devir, 2004.

CAUSO, Roberto de Sousa. *Um Brasil fantástico In: Duplo fantasia heroica*. São Paulo: Devir, 2010.

DIAS, Gonçalves. *Poesia*. 12ed. Rio de Janeiro: Agir, 1985. (Coleção Nossos Clássicos).

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 5ed. Trad. de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1998.

PAES, José Paulo. As dimensões da aventura. In: PAES, José Paulo. *A aventura literária*. Ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TAVARES, Bráulio. O herói e as sombras do mundo. In: CAUSO, Roberto de Sousa. *A sombra dos homens*. A Saga de Tajarê – Livro I. São Paulo, Devir, 2004.

**A LITERATURA AFRODESCENDENTE DE MARIA
FIRMINA DOS REIS**

**AFRICAN DESCENDANT LITERATURE OF MARIA
FIRMINA DOS REIS**

**LA LITERATURA AFRODESCENDIENTE DE MARIA
FIRMINA DOS REIS**

José Benedito dos Santos¹

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar o romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, que, ao trazer para o espaço enunciativo do romance as personagens africanas, propõe-se a desconstruir os mitos da “escravidão benigna” e da “cordialidade brasileira”, sob as quais se escondiam os argumentos de que o senhor era incapaz de cometer as crueldades a que submetia os escravos.

ABSTRACT: This article aims to analyze the novel *Ursula* (1859), Maria Firmina dos Reis, who, to bring to the enunciation space of the novel African characters, attempt to deconstruct the myths of “benign slavery” and “Brazilian cordiality”, under which hid the arguments that you were incapable of committing the cruelties to which submitted the slaves.

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo analizar la novela de *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, la que, al traer hacia el espacio de enunciación de la novela a los personajes africanos y afrobrasileños, intenta des-

1 Mestre em Letras - Estudos Literários – pela Universidade Federal do Amazonas - UFAM. Professor Substituto de Língua e Literatura Portuguesa – DLLP – ICHL - Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa - GEPELIP. Manaus – Amazonas - Brasil. CEP: 69077-000. E-mail: profbenesantos@hotmail.com.

construir los mitos de la “esclavitud benigna” y “la cordialidade brasileira”, bajo los cuales se escondían los argumentos de que los tierratenientes eran incapaces de cometer las atrocidades a que se sometían los esclavos.

PALAVRAS-CHAVE: cultura indígena, estudos literários, narrativa fílmica.

KEYWORDS: indigenous culture, literary studies, filmic narrative.

PALABRAS CLAVE: cultura indígena, estúdios literários, narrativa fílmica.

Na introdução da obra *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (2011), o crítico Eduardo de Assis Duarte faz a seguinte pergunta: “nós, negros, podemos falar na sociedade brasileira enquanto tais, ou seja, enquanto negros, sem negar a nossa própria negritude? Naturalmente não, porque a sociedade brasileira está programada para funcionar cordialmente, e negros falando como negros perturbam essa cordialidade”. Para que essa falsa “cordialidade” não seja perturbada, as obras de vários escritores negros e/ou afrodescendentes são ignoradas ou obliteradas pela crítica canônica. Essa é a estratégia adotada pelos autores de historiografia e de crítica literárias para negar a contribuição cultural que os negros vêm dando ao Brasil.

O caso mais notório de que os negros, e, em particular a mulher afrodescendente, não podem falar nem escrever na sociedade brasileira é visível na trajetória da escritora, contista, poeta, folclorista, musicista, abolicionista e professora Maria Firmina dos Reis, que, por ser negra, pobre, bastarda, não teve sua obra comentada pelos citados especialistas. Todavia, a crítica mais recente resgatou a prosa ficcional dessa romancista da vala comum das obras “esquecidas”, vendo nela antecipações da poesia abolicionista de Castro Alves, o qual, no poema *Navio Negreiro*, vindo a público em 1876, questionava o tráfico de “almas humanas” do continente africano para as Américas, inclusive, para o Brasil. A obra de Firmina antecipa-se à militância abolicionista de Cruz e Sousa, bem como à ousadia de Lima Barreto ao desnudar o racismo gerado pela escravidão. A escritora ousa, ainda, por

utilizar-se de personagens brancas para denunciar os problemas vivenciados pelos escravos.

Ao denunciar a barbárie da escravidão no Maranhão do século XIX, Maria Firmina dos Reis transmite para o leitor daquela época e, principalmente para os racistas brasileiros contemporâneos, uma verdade incontestável: “Não sou descendente de escravos, sou descendente de seres humanos que foram escravizados”. Por colocar o dedo na ferida da escravidão, mas também, por exaltar a Negritude, o nome da autora e sua produção literária foram “apagados” por mais de cem anos pela historiografia literária brasileira canônica. Após sua obra ser resgatada do esquecimento, na segunda metade do século XX, Maria Firmina passou a ser considerada por vários críticos como autora do primeiro romance abolicionista e afrodescendente da literatura brasileira.

A obra *Úrsula* (1859) de Maria Firmina foi redescoberta, em 1962, “por Horácio de Almeida numa casa de livros usados do Rio de Janeiro. Chamou a atenção do pesquisador porque, no lugar do nome do autor, estava assinado *Uma Maranhense*. Depois de muitos estudos, descobriu a identidade da autora: Maria Firmina dos Reis” (MENEZES, 1978, p. 570-571). Somente a partir da edição fac-similar preparada por Horácio de Almeida e vinda a público em 1975, a obra passou a ser considerada por vários críticos como o primeiro romance abolicionista e afrodescendente escrito por uma mulher na literatura brasileira.

Úrsula não é apenas o primeiro romance abolicionista da literatura brasileira, fato que, inclusive, nem todos os historiadores admitem. É também o primeiro romance da literatura afro-brasileira, entendida esta como produção de autoria afrodescendente, que tematiza o assunto do negro a partir de uma perspectiva interna e comprometida politicamente em recuperar e narrar a condição do ser negro em nosso país (DUARTE, 2004, p. 279, itálico do autor).

As pesquisas de Horácio de Almeida, a obra *Maria Firmina dos Reis: frag-*

mentos de uma vida, José Nascimento Morais Filho, publicada em 1975, mas também a reunião dos textos da escritora publicados em alguns jornais, a reedição do romance *Gupeva* (1861) e o conto *A escrava* (1887), e a antologia de Zahidé Muzart que, em 2000, incluiu o nome da autora maranhense, na antologia *Escritoras brasileiras do século XIX* contribuíram, significativamente, para que a produção ficcional de Maria Firmina se tornasse visível, nas duas últimas décadas do século XX.

Maria Firmina dos Reis es, realmente, la primera novelista brasilenã. Porque si bien hay el antecedente de Teresa Margarida da Silva Orta, hermana de Matias Aires, autora famosa de las Aventuras de Diófonos, libro publicado por primeira vez em Lisboa em 1752 com el seudónimo de Dorotea Eugrassia Tavadra Dalmira, bajo el modelo de las Aventuras de Telémaco tal y como sugiere su título esse libro no constituye materia específica en cuanto a su autor se refiere, y outra parte, como bien señala Antonio de Oliveira, no es un libro de temas brasileños. Todo lo que se sabía de Maria Firmina dos Reis antes de los estudios de estos dos investigadores marañenses se limitaba a una breve nota en el sexto volumen del Diccionario Bibliográfico Brasileño, de Sacramento Blake (MONTELLA, 1976).

A partir de então, a obra de Maria Firmina dos Reis tem gradativamente sido estudada em diversas instituições brasileiras de ensino superior, e conquistado o reconhecimento da crítica. Consequentemente, a investigação da obra da referida escritora intensificou-se, conforme sabemos por meio das dissertações e teses defendidas no âmbito das universidades brasileiras, de livros, artigos científicos, ensaios disponíveis em sites especializados, em material impresso ou on-line.

Embora Maria Firmina dos Reis (1825-1917) tenha nascido na ilha de São Luís, capital da província do Maranhão, famosa por ser a terra natal de vários escritores, como Gonçalves Dias, Aluísio de Azevedo, Sousândrade, entre outros, ela não teve o mesmo privilégio de seus conterrâneos: o de ser

reconhecida nacionalmente como escritora. Como aponta Eduardo de Assis Duarte:

O resultado é que uma espessa cortina de silêncio envolveu a autora ao longo de mais um século. Sílvio Romero e José Veríssimo a ignoram. E muitos dentre os expoentes de nossa historiografia literária canônica fazem o mesmo, à exceção de Sacramento Blake e Raimundo de Menezes (DUARTE, 2004, p. 267).

Apesar das qualidades literárias, o romance *Úrsula* (1859) não alcançou repercussão nacional na época em que foi publicado, pois anunciava as primeiras ideias abolicionistas, ao mesmo tempo em que denunciava a violência dos “senhores” contra os escravos e, principalmente, porque exigia um lugar para o negro escravizado ou alforriado como partícipe da identidade brasileira.

A pesquisadora Zahidé Muzart reitera que o romance *Úrsula* (1859) não teve maior repercussão “por ter sido editado na periferia, longe da Corte, e por ser de uma mulher e negra” (2000, p. 266). Acrescenta-se que as ideias abolicionistas, as denúncias sobre a violência da escravidão no Maranhão do século XIX e a exigência de um lugar para o negro alforriado, na sociedade brasileira escravocrata, polemizam com o discurso colonial que, conforme salienta Frantz Fanon (1983 apud DUARTE, 2008, p. 02), trabalha pelo apagamento de toda história, cultura e civilização existentes para aquém ou além dos limites da sociedade branca dominante. Mas também, porque a referida obra “polemiza com a tese segundo a qual, na literatura brasileira, nos falta um ‘romance negro’” (DUARTE, 2004, p. 280). Em outras palavras, a autora, ao tratar sobre a temática da escravidão, no contexto do patriarcalismo brasileiro, a partir do ponto de vista do próprio escravo, joga por terra o mito “do bom senhor e do escravo contente”.

Mas é na quarta narrativa, a da velha africana Mãe Susana, onde encontraremos a diferença desse romance **abolicionista**, comparado com outros da mesma época. (...) a trama traz, como personagens importantes, dois escravos que vão dar a nota diferente ao romance, pois, pela primeira vez o **escravo negro tem voz** e, pela memória, vai trazendo para o leitor uma África outra, um país de liberdade (MUZART, 2000, negrito nosso).

Reitera-se a afirmação anterior de Zahidé Muzart com a de Eduardo de Assis Duarte, que, ao prefaciar a quarta edição de *Úrsula* publicada em 2004 afirma:

Texto fundador, *Úrsula* polemiza com a tese segundo a qual nos falta um 'romance negro', pois apesar de centrado nas vicissitudes da heroína branca, pela primeira vez em nossa literatura, tem-se **uma narrativa da escravidão** conduzida por ponto de vista interno e por uma perspectiva afrodescendente. Assim, o romance da escritora maranhense vem fazer companhia às *Trovas burlescas* de Luiz Gama, também de 1859, no momento inaugural em que os remanescentes de escravos querem tomar com as mãos o sonho de, através da literatura, construir um país sem opressão (DUARTE, 2004, p. 280, negrito nosso).

O ideal político, literário, abolicionista e afrodescendente de Maria Firmina de construir uma nação sem opressão, por meio da literatura, encontra resistência no desejo da elite brasileira de ser uma cópia esmaecida da sociedade europeia. Essa resistência à literatura escrita por negros e/ou afrodescendentes manifesta-se nos primórdios do Romantismo, quando a crítica canônica nega ao mulato Teixeira e Souza, de origem humilde carpinteiro, a primazia de ser o primeiro escritor do Romantismo, com o romance *O filho do pescador* publicado em 1843. Assim, o privilégio de ser o introdutor do gênero romance, no Brasil, coube ao médico, político e professor, Joaquim Manuel de Macedo, autor de *A moreninha* (1844). Dessa perspectiva, a cor da

pele e a condição social de Teixeira de Souza e de Maria Firmina impediram que eles ocupassem o lugar de primeiros romancistas brasileiros, porque o Romantismo assumiu os valores estéticos europeus para construir a identidade literária do Brasil. Assim, para os detentores do poder literário, a cor da pele e a condição social do escritor podiam ser usadas para elevá-lo ou deixá-lo no limbo, e isto ainda hoje ocorre, em pleno século XXI.

Em se tratando da fala e/ou escrita da mulher afro-brasileira, no caso da obra “objeto” de nossa análise, Maria Firmina ousa perturbar a noção de “cordialidade brasileira”, quando Mãe Joana, personagem do conto *A escrava* (1887), grita: “Ah! Maldição sobre a opressão! Maldição sobre o escravocrata!”. (REIS, 2004, p. 253). E polemiza, também, com a inclusão, no romance, de personagens escravizadas que falam para denunciar a violência da escravidão no Maranhão do século XIX. Avalia-se a ousadia de uma mulher, negra, pobre, bastarda, abolicionista e provinciana, que se vale da escrita para problematizar as barbáries da escravidão, em uma sociedade onde “o acesso à educação era negado aos negros, e não simplesmente aos escravos” (CHIAVENATO, 1999, p. 55). Pode-se considerar obra *Úrsula* “uma narrativa da escravidão”, pois Maria Firmina transforma-se em testemunha e porta-voz do sofrimento de mulheres e homens africanos e afrodescendentes que eram vítimas da escravidão, com outra relevância de ser um livro escrito por uma mulher durante o período do Romantismo no Brasil.

Ressalta-se que a ousadia literária da escritora afro-brasileira antecipa em 80 anos o Movimento Negritude, idealizado por vários intelectuais africanos refugiados na França que, na década de 30 do século XX, recusava a escravidão imposta pelo regime colonial português em terras africanas. Eis aí o anseio ideológico de mulheres e homens que pensam a cultura e o mundo em lugares diferentes. Mas também essa narrativa da “escravidão” escrita por Maria Firmina dos Reis, na segunda metade do século XIX, só encontra paralelo nas literaturas africanas escritas em Língua Portuguesa na poesia política da moçambicana Noémia de Sousa (1926-2002); no poema *Trindade da são-tomense* Alda do Espírito Santo (1926-2010); e no romance *Fogo: terceiro tempo* (1964), de Agostinho Caramelo que denunciam a violência da escravidão imposta pelo regime colonial português na África, em pleno século XX.

É importante repetir que essa ousadia contribuiu para que o nome da autora e a sua produção ficcional fossem “apagados” por mais de cem anos da historiografia literária brasileira canônica, evidenciando, assim, o lugar reservado à mulher afrodescendente escritora, ao negro e à literatura afro-brasileira na história de nosso país. Assim, afirma Duarte: “Ao publicar *Úrsula*, Maria Firmina dos Reis desconstrói igualmente uma história literária etnocêntrica e masculina até mesmo em suas ramificações afrodescendentes” (DUARTE, 2004, p. 279). Apesar do preconceito, da subalternidade e do não acesso à educação, isso não impediu que a autora maranhense ingressasse em um espaço cultural ocupado predominantemente pelo homem.

Talvez, porque ainda, na segunda metade do século XIX, “a raça africana desempenhasse no Brasil a profissão de cavalos e mulas” é que Maria Firmina tenha inserido na sua “narrativa da escravidão” as personagens africanas e afro-brasileiras Túlio, Mãe Susana e Pai Antero para denunciarem a violência de que os negros eram vítimas, indiscriminadamente. Por essa razão, o discurso de Maria Firmina e as histórias das suas personagens africanas e afro-brasileiras são pautados, conforme Eduardo de Assis Duarte:

A escritora, irmanada aos cativos e a seus descendentes, expressa, pela via da ficção, seu pertencimento a este universo de cultura (...) se traduz ainda na simpatia que a autora devota a Túlio e aos demais personagens submetidos ao cativeiro (...). Sobressai, então, a condição diaspórica vivida pelas personagens arrancadas de suas terras e famílias para cumprir no exílio a prisão representada pelo trabalho forçado (...). As pretas velhas da escritora maranhense carregam a literatura oitocentista de uma historicidade que soa subversiva frente aos estereótipos do bom senhor e do escravo contente (DUARTE, 2004, p. 269, 273, 274, 276, respectivamente).

A literatura abolicionista, afrodescendente e subversiva de Maria Firmina tem início com a publicação de *Úrsula*, em 1859, na qual aborda a escravidão a partir do ponto de vista do próprio escravo, temática que também norteia a narrativa do conto *A Escrava*, publicado em 1887, no auge da campanha abolicionista no Brasil.

Na capa e na folha de rosto do romance *Úrsula*, a autora se identifica apenas como “uma maranhense”, mas a indicação da autoria feminina sugere que a narrativa seja conduzida por uma mulher, pois essa voz feminina pode ser percebida na delicadeza da linguagem utilizada para descrever a paisagem, as personagens e o espaço. No caso específico de Maria Firmina, a utilização de pseudônimo torna-se relevante, já que as críticas verbalizadas pela narradora de seu romance são dirigidas à sociedade maranhense escravocrata e porque indica seu receio de ser a próxima vítima da violência dos “senhores” de escravos.

Nascida e criada em um contexto de segregação racial e social, Maria Firmina, aos cinco anos de idade é forçada pela pobreza extrema a ir morar com familiares mais abastados para manter o mínimo de dignidade. Consta ainda ter sido ajudada pelo escritor e gramático Sotero dos Reis, primo, por parte de mãe, “a quem deve a sua cultura, como afirma em diversos poemas” (DUARTE, 2004, p. 266). Apesar do preconceito étnico contra os escravos, mulatos e alforriados na província maranhense, em 1847, é aprovada no Concurso Estadual para a Cadeira de Instrução Primária de S. José de Guimarães/MA.

A romancista Maria Firmina, ao trazer para o espaço enunciativo do romance as personagens africanas e afrodescendentes, propõe-se a desconstruir a imagem que a história oficial cristalizou sobre o homem africano no Brasil que, por ser escravo, sempre foi considerado como braços, pernas e mãos, para o trabalho servil. Esta estratégia literária adotada pela autora para escrever a sua e as histórias de milhões de negros violentados pelo sistema escravista vigente no Brasil contrapõe-se ao discurso eurocêntrico da literatura romântica de que o negro, jamais, poderia ser um dos elementos constituintes da nacionalidade brasileira: ele não era nativo da América do Sul e sua cultura pouco teria influenciado nos primeiros séculos de colonização portuguesa no Brasil.

Assim sendo, do ponto de vista dos escritores românticos, como José de Alencar, o processo de formação do povo brasileiro era o resultado da integração da natureza (índio) com a civilização (branco), excluindo, portanto, o

elemento africano. Entretanto, quando a narradora insere as personagens Túlio, Mãe Susana e Pai Antero, no espaço narrativo do referido romance, para questionar a barbárie da escravidão exige da elite beneficiária do trabalho dos escravos, por mais de trezentos anos de escravidão, um lugar para o negro escravizado ou alforriado na sociedade brasileira.

Desde muito cedo na história da literatura brasileira, a figura do negro foi vítima de um verdadeiro apagamento, pois a pouca referência a sua existência fixou-se apenas na sua condição de cativo. Na literatura que era aqui produzida, ainda no período colonial, e que foi escolhida pelos críticos como oficial, o negro, ativo participante do processo de formação do povo brasileiro, permaneceu por muito tempo esquecido, ou melhor, relegado à condição de um simples objeto da crueldade e da tortura de seus opressores (CAPUANO, 2008, p. 01).

As personagens africanas e afro-brasileiras do romance *Úrsula* agenciam a narrativa com suas vozes fundadoras, visões que colocam em diálogo contraditório a multiplicidade de espaços socioculturais: África, Brasil e Maranhão, casa grande e senzala, fala e silêncio, opressão e liberdade, barbárie e civilização. Delas, fundamentalmente, dependem os fios da narrativa de Maria Firmina. “Essa voz feminina emerge, pois, das margens da ação para carregá-la de densidade, do mesmo modo que sua autora, que também emerge das margens da literatura brasileira para agregar a ela um instigante suplemento de sentido: o da afro-brasilidade” (DUARTE, 2008, p. 278). Desse modo, Mãe Suzana ao fazer um tributo à África como sendo a terra da liberdade, faz vir à tona o grito do sujeito feminino escravizado, para questionar o apresamento de homens e mulheres, do sofrimento dos negros algemados e jogados nos porões dos navios negreiros e, principalmente, a violência a que é submetido o escravo em território brasileiro.

Assim, o grito da mulher africana oprimida pela escravidão, no Brasil, ao mesmo tempo em que revela ao mundo o drama do negro caçado na África

como animal, ultrapassa os umbrais das senzalas maranhenses, brasileiras, americanas, europeias e asiáticas, para focalizar uma África espoliada pelo tráfico de “almas humanas”. Então, desde “a captura na África, passando pelos sofrimentos nos tumbeiros que os trouxeram ao Brasil, os negros foram vítimas da desumanidade gerada pela escravidão. (...) Com frequência, famílias inteiras se desfaziam: pais, mães e filhos eram separados à força, tomando rumos diferentes” (CHIAVENATO, 1999, p. 06-07). Dessa forma, Mãe Susana torna-se porta-voz de todas as vítimas do tráfico de “almas humanas”, porque ela própria é testemunha-vítima do processo de apresamento dos negros nas comunidades africanas realizado, inicialmente, pelos portugueses e, posteriormente, por traficantes brasileiros.

A autora põe o dedo na ferida: os portugueses foram os primeiros a aportar nas terras africanas para matar, saquear e escravizar. Ela escreveu isso há 165 anos, e os afrodescendentes continuam escravizados pela marginalização, respaldada pelo racismo e que não passa de mera estatística, quando o assunto é a violência dos grandes centros urbanos.

No primeiro capítulo, a autora constrói a personagem Tancredo como o típico herói romântico idealizado: branco, rico, corajoso, e generoso.

O mancebo ocultava parte de suas formas num amplo capote de lã, cujas dobras apenas descobriam-lhes as mãos cuidadosamente calçadas com luvas de camurça. Numa das mãos o jovem cavaleiro reclinava a face pálida e melancólica, com a outra frouxamente tomava as rédeas do seu ginete. Mas este simples traje (...) dava a conhecer que era ele pessoa da alta sociedade (REIS, 2004, p. 19).

Com a figura de Túlio em cena destaca-se, de imediato, a visibilidade que a autora deseja dar ao homem afrodescendente, ao mesmo tempo em que desconstrói o estereótipo do escravo que odeia os brancos. Assim sendo, Maria Firmina traça “o retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador”. A construção literária de Túlio resgata a dignidade do homem das sociedades africanas, quando a narradora aponta, no comportamento do

negro escravo, características como integridade moral, curiosidade, inteligência, coragem e consciência crítica. Diferentemente do discurso violento do também escritor afrodescendente Luís Gama, que defendia a ideia de que era justificável que o escravo matasse o seu proprietário em virtude dos maus-tratos sofrido por ele. Por sua vez, Maria Firmina constrói a personagem Túlio como um ser pacífico, mas consciente da sua condição de escravo, que, após salvar a vida do protagonista Tancredo afirma: “A minha condição é a de mísero escravo” (REIS, p. 22). No entanto, “A mente! Isso sim ninguém a pode escravizar!” (REIS, p. 38). Isso revela que a escravidão, de um modo geral, nunca conseguiu apagar, na maioria dos povos africanos trazidos para o Brasil como escravos, o respeito pela a vida do outro.

Para elaborar sua “narrativa da escravidão” Maria Firmina utiliza-se das técnicas da narrativa romântica. Para isso, apoia-se na complicação sentimental, na peripécia, na aventura e no mistério; as personagens são desprovidas de maior complexidade psicológica; a narrativa centra-se na tensão bem versus mal. Não há análise psicológica e embora ocorra a retratação da crise moral, fazendo com que a personagem sinta seus crimes e avalie seu desespero, suspendendo por um instante o fluxo dos acontecimentos. A complicação sentimental do romance *Úrsula* aparece no triângulo amoroso formado pela jovem Úrsula, seu amado Tancredo e pelo tio Comendador Fernando, que deseja a sobrinha para si. Ao final, enlouquecido de ciúmes, o vilão mata Tancredo na noite do casamento deste com Úrsula, o que provoca a loucura e posterior falecimento da heroína.

É, portanto, como mulher e como afro-brasileira que a autora põe-se a narrar o drama da jovem Úrsula e de sua desafortunada mãe, ao qual se acrescentam os infortúnios de Tancredo, traído pelo próprio pai, e a tragédia dos escravos Tulio, Susana e Antero, que receberam no texto um tratamento marcado pelo ponto de vista interno, pautado por uma profunda fidelidade à história oculta da diáspora africana em nosso país (DUARTE, 2004, p. 268-269).

Além de trazer à tona a “história oculta da diáspora africana no Brasil” e enredo tipicamente romântico, a narrativa é enxertada com histórias secundárias, como, por exemplo, a da personagem Luísa B..., mãe de Úrsula, ainda que esteja parálitica “fora bela na sua mocidade, e ainda no fundo da sua enfermidade podia descobrir-se leves traços de uma passada formosura” (REIS, 2004, p. 96). Já o seu marido, Paulo B... “era um pobre lavrador sem nome, sem fortuna” (REIS, p. 108). Por essa razão, Luísa fora abandonada, em virtude de seu casamento contra os interesses da sua família. Após o nascimento de Úrsula, o comendador toma a decisão de assassinar o próprio cunhado. Em seguida, ele compra as numerosas dívidas deixadas pelo falecido, com o intuito tão somente de reduzir a sua irmã à miséria.

A personagem Úrsula é a típica heroína romântica: órfã, bela, cândida, frágil, pura, generosa. Ao cuidar dos ferimentos de Tancredo apaixona-se por ele. Após a morte de sua mãe, casa-se com o protagonista, mas na própria noite de seu casamento fica viúva, pois Tancredo é assassinado pelo comendador. A narradora ao encerrar a história faz uma homenagem póstuma à Úrsula: “No convento de***, junto ao altar da Senhora das Dores encontra-se uma lápide rasa e singela com as palavras - *Orai pela infeliz Úrsula!*” (REIS, p. 237, itálico da autora).

Túlio, na fase adulta, salva a vida do cavaleiro Tancredo, ganhando, assim, a alforria como sinal de gratidão. A partir de então, o ex-escravo torna-se companheiro inseparável de Tancredo. No entanto, sua nova condição de alforriado irá conduzi-lo à morte - na tentativa de salvar as vidas de Tancredo e Úrsula, é assassinado pelo comendador. De acordo com Zahidé Muzart (2000, p. 266), “é Mãe Susana quem vai explicar a Túlio (...) o sentido da verdadeira liberdade, que não seria a de um alforriado num país racista”.

- Tu! tu livre? Ah não me iludas! - exclamou a velha africana abrindo uns grandes olhos. (...) Liberdade... eu gozei em minha mocidade! - continuou Susana com amargura. Túlio, meu filho, ninguém a gozou mais ampla, não houve mulher alguma mais ditosa do que eu (REIS, 2004, p. 114).

A colonização portuguesa no Brasil foi montada pelo homem branco, com base na escravidão do povo africano, por essa razão, o negro sempre seria considerado inferior. Ou seja, pelo fato de Túlio ter sido escravo, seria marginalizado socialmente por conta do “racismo cordial brasileiro”.

Mãe Susana se nega a revelar o paradeiro de Úrsula e Tancredo, por isso foi trancafiada pelos escravos do comendador, em um local úmido, acorrentada, sem comida. Alguns dias depois, vem a falecer. A narradora ao traçar o quadro de opressão vivenciado pelas mulheres brancas, negras e escravos, no Maranhão, da segunda metade do século XIX, denuncia, assim, conforme Oliveira (2007, p. 07) “a condição de desigualdade a que as mulheres e africanos e seus descendentes estavam submetidos, no Brasil, em decorrência do regime patriarcal”. A presença de personagens excluídas pelo patriarcalismo no espaço enunciativo do romance é uma estratégia da autora, que ao dar voz aos sujeitos marginalizados, ao mesmo tempo desnuda o que a história oficial silenciou.

A personagem Adelaide surge na narrativa como o símbolo da mulher anjo ou demônio: “pobre, órfã, figurava-se-lhe bela como um anjo, sedutora como uma fada, maligna como um demônio” (REIS, 2004, p. 35). Tancredo e Adelaide iam se casar. Ele faz uma viagem, nesse intervalo, a mãe do protagonista vem a falecer. A ambição desenfreada de Adelaide fez com que aceitasse se casar com o pai de Tancredo. Quando este volta de viagem descobre que fora traído pelo próprio pai.

O comendador Fernando representa a figura sádica do senhor de engenho que explora a mão de obra escrava até a exaustão, “porque os desgraçados escravos (...) espectros ambulantes (...) à noite trabalhavam ordinariamente até ao primeiro cantar do galo” (REIS, 2004, p. 166). Além disso, a narradora faz questão de enfatizar que o comendador é o “assassino de Túlio, (...) e de Mãe Susana” (REIS, p. 266). A narradora desconstrói, dessa forma, o discurso dos historiadores de que a relação entre senhor e negro escravo era cordial.

Maria Firmina faz questão de reconhecer e exaltar a paisagem brasileira, já no primeiro capítulo, como sendo o espaço da opressão em oposição à África

como o da liberdade. A narrativa concentra-se na Fazenda Santa Cruz, propriedade da família da mãe de Úrsula, na zona rural do Maranhão. “O rico sítio de Santa Cruz oferecia aos jovens viajantes o mais belo panorama, que se pode imaginar. Era sobre uma colina donde se gozava a poética perspectiva do campo” (REIS, 2004, p. 166). É neste cenário natural que Maria Firmina situa a sua “narrativa da escravidão”, que é conduzida ora em terceira na pessoa, ora em primeira pessoa, para que as personagens projetem os seus sentimentos sobre a famigerada escravidão a que eram submetidas. O fato de Maria Firmina situar a sua “narrativa da escravidão” na zona rural do Maranhão converge para a ideia do historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) de que é “no meio rural e patriarcal” que ocorrem as perversidades sofridas pelos negros.

Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o ‘homem cordial’. A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter do brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informador no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar ‘boas maneiras’, ‘civildade’ (HOLANDA, 1999, p. 81).

A desconstrução do mito do “bom senhor e do escravo contente”, sob o qual se escondiam os argumentos de que o senhor era incapaz de cometer as crueldades a que submetia os escravos, e estes eram passíveis à escravidão, começam a ruir logo após a libertação dos escravos, ocorrida em 13 de maio de 1888.

Em 1915, em pleno São Luiz do Maranhão dominado pelas oligarquias herdeiras do escravismo, o escritor José do Nascimento Moraes publica o romance *Vencidos e degene-*

rados. O livro se inicia às 8 da manhã do dia 13 de maio de 1888, algo raro na ficção brasileira. Além de toda a agitação ali ocorrida, traz, quase como crônica histórica, as reações provocadas pela nova situação na subjetividade e no comportamento de antigos senhores e dos agora ex-escravos. E o leitor se depara com cenas de violência até então inéditas: negros que devolvem no rosto dos antigos senhores as bofetadas que sofriam diariamente; outros que apedrejam suas mansões; outros que deixam o jantar queimando no fogão... E há brancos revoltados que se articulam para dar o troco, ou que, em desespero, se descontrolam. Nascimento Moraes traça um panorama realista do regime servil e de sua continuidade sob novas formas de exploração, respaldadas pelo racismo, tal como previsto por Machado de Assis. E, muito antes de Gilberto Freyre, desconstrói o 13 de maio enquanto *happy end* apaziguador e consagrador do mito da escravidão benigna (DUARTE, 2011, p. 03).

Assim, a violência dos escravos recém-libertados contra seus opressores, mas também, a violência desses antigos senhores em relação aos seus ex-escravos e seus filhos mulatos, resultado do cruzamento com as negras escravas, descrita na obra mencionada acima, desmente a História de que o negro era um “escravo contente”, ao mesmo tempo em que comprova que o senhor escravocrata não era tão cordial com seus subalternos.

O fato de o romance ser de autoria feminina, a presença dessas vozes africanas quase silenciadas pela escravidão, o estilo desprezioso, a linguagem coloquial, direta e a imparcialidade da narradora, fizeram com que a obra *Úrsula* fosse rotulada como excêntrica em relação à corrente formada pela ficção idealizadora, galante, heroica, sentimental, produzida pelos escritores românticos, tão ao agrado do leitor burguês da época. Ao contrário do idealismo romântico, as personagens africanas de Maria Firmina transformam-se em seres humanos espoliados que carregam em seus corpos as marcas da escravidão. Desse modo, o homem sequestrado no continente africano para ser escravo em outro país e/ou os afrodescendentes nascidos no Brasil que ousam denunciar, através da escrita, a violência da escravi-

dão de que foram e/ou são vítimas não podem falar. Entretanto e conforme Nascimento (2009, p. 03) observa-se, na obra *Úrsula* (1859), que a mulher e o negro desorganizam o mandonismo patriarcal e escravocrata vigente na cultura e literatura brasileiras do século XIX, como personagens não cordiais em relação aos senhores da terra.

A tentativa de apagamento da obra de Maria Firmina está relacionada ao projeto político colonial de silenciar toda e qualquer manifestação contrária à escravidão no Brasil e tem suas raízes claramente definidas nas relações que historicamente se estabeleceram entre o país e o continente africano, ou seja, o enriquecimento da elite brasileira com o tráfico negreiro, praticado desde o século XVI até quase o final do século XIX, quando finalmente, no dia 13 de maio de 1888, foi abolido. Assim, para a historiografia literária brasileira canônica, era estratégico ignorar propositalmente os autores afrodescendentes que denunciavam os abusos dos senhores de escravos. Autores afrodescendentes, como Maria Firmina dos Reis deveriam permanecer em silêncio. Além da opressão, da violência física e sexual, do preconceito, também teriam que esquecer que eram homens e escritores.

A denúncia expressa por Túlio e Mãe Susana lembra a afirmação de Márcio Seligmann-Silva de que o “limite entre a ficção e a realidade não pode ser delimitado, e o Testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no real para apresentá-lo. Mesmo que para isso precise da literatura” (2003, p. 375). Leva também à reflexão de que o continente africano foi saqueado durante séculos pelo colonizador europeu, como também pela elite brasileira que enriqueceu com a exploração da mão de obra cativa, de sua cultura, memória e língua.

A voz que narra mostra-se, desde o início, comprometida com a dignificação da personagem, ao mesmo tempo em que expressa com todas as letras qual o território cultural (...) que reivindica para si: o da afrodescendência. Este pertencimento se traduz ainda na simpatia que a autora devota a Túlio e aos demais personagens submetidos ao cativo (DUARTE, 2004, p. 273).

A literatura abolicionista, afro-brasileira e subversiva, de Maria Firmina em si não faz revolução, mas proporciona ao leitor uma viagem ao mundo dos escravos oprimidos através das falas de Túlio e Mãe Susana. Eles são a voz da própria autora que nega a legitimidade da escravidão e faz da inclusão de personagens africanas, afro-brasileiras e da valorização da cultura ancestral a gênese da literatura afrodescendente no Brasil. Ou como diz Octavio Ianni:

A literatura negra é um imaginário que se forma, articula e transforma no curso do tempo. Não surge de um momento para outro, nem é autônoma desde o primeiro instante. Sua história está assinalada por autores, obras, temas, invenções literárias. É um imaginário que se articula aqui e ali, conforme o diálogo de autores, obras, temas e invenções literárias. É um movimento, um devir, no sentido de que se forma e transforma. Aos poucos, por dentro e por fora da literatura brasileira, surge a literatura negra, como um todo com perfil próprio, um sistema significativo (IANNI, 1988, p. 11).

Na ficção de Maria Firmina, mesclam-se vozes de várias personagens brancas e negras marcadas pelo amor e morte, opressão e subordinação, crime e castigo, loucura e sanidade, dor e alegria, vozes de homens e mulheres, de senhores de escravos e subalternos, a presença dos navios negreiros que ligam África, Brasil e Maranhão, a paisagem brasileira como cenário da opressão e a africana como símbolo da liberdade, a valorização da cultura ancestral, a luta dos protagonistas para viver um grande amor, temas esses que servem de pretexto para que uma voz feminina denuncie as barbaridades da escravidão, ao mesmo tempo em que resgata o negro das margens da história e da literatura brasileira a que foi relegado, desde o período colonial até o momento da publicação do romance *Úrsula*, em 1859. Assim, a escrita de Firmina insurge-se contra o processo literário de que abaixo fala Bernd:

A literatura atua em determinados momentos históricos no sentido da união da comunidade em torno de seus mitos fundadores, de seu imaginário ou de sua ideologia, tendendo a uma homogeneização discursiva, à fabricação de uma palavra exclusiva, ou seja, aquela que pratica uma ocultação sistemática do outro, ou uma representação inventada do outro. No caso da Literatura Brasileira, este outro é o **negro cuja representação é frequentemente ocultada**, ou o índio cuja representação é, via de regra, inventada (BERND, 1992, p. 21, negrito nosso).

A ausência de personagens negros na literatura brasileira e o esquecimento dos escritores negros e/ou afrodescendentes pela crítica canônica têm caráter histórico, social e ideológico, sustentado por uma elite preconceituosa que buscava uma identidade eurocêntrica tanto para a literatura como para o Brasil recém-independente.

Debater sobre a importância da obra de Maria Firmina para a literatura afro-brasileira produzida no Brasil, no século XIX, é importante, porque revela a essência ideológica, política e econômica que transformou o homem africano em “mercadoria”, ao mesmo tempo em que traz à tona as vozes silenciadas dos “negros violentados, humilhados e mortos aos milhares construíram um país que até hoje sente um desconforto visível para explicar seu passado” (CHIAVENATO, 1999, p. 130). Acrescente-se a essa importância o fato de ser uma mulher, negra, pobre, bastarda, abolicionista, provinciana e nordestina, nascida na distante província do Maranhão, em 1825, quem resgata o negro como elemento constituinte da multiculturalidade brasileira e quebra o silêncio sobre a escravidão no Brasil, do século XIX. Assim, Maria Firmina assume a condição de porta-voz das mulheres e negros silenciados porque penetra em um espaço que antes, na cultura brasileira, era restrito aos homens. Ao mesmo tempo em que dá visibilidade aos escravos, ela mesma emerge das margens da sua tríplice condição de mulher, negra e pobre para ser a primeira escritora abolicionista e afrodescendente da Literatura Brasileira.

Breves Considerações Finais

Para Octavio Ianni (1988, p. 05), “o negro é o tema principal da literatura negra (...) universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura”. Sua ideia é complementada pela do pesquisador Edimilson Pereira que vê “a Literatura Afro-brasileira como uma das faces da Literatura Brasileira – esta mesma sendo percebida como uma unidade constituída de diversidades” (1995, p. 1035-6). Assim sendo, o resgate da literatura afro-brasileira escrita no Brasil, desde o século XIX até o presente, vai restituir a “identidade negada e o rosto desfigurado do povo africano”, por mais de trezentos anos de escravidão no Brasil.

Passados mais de 165 anos, a escrita subversiva de Maria Firmina e o grito de revolta da personagem Mãe Susana contra a escravidão, no século XIX, ecoam nas páginas dos *Cadernos negros*, do grupo paulista *Quilombhoje* que, desde 1978, publica obras de escritores afrodescendentes. Nesse sentido e conforme a apresentação do número 1:

Estamos no limiar de um novo tempo. Tempo de África, vida nova, mais justa e mais livre e, inspirados por ela, renascemos arrancando as máscaras brancas, pondo fim à imitação. Descobrimos a lavagem cerebral que nos poluía e estamos assumindo nossa negrura bela e forte. Estamos limpando nosso espírito das ideias que nos enfraquecem e que só servem aos que querem nos dominar e explorar (*CADERNOS NEGROS*, 1978, p. 01).

Convergindo para a proposta feita pelos responsáveis do periódico acima citado, a prosa ficcional de Maria Firmina “apresenta temas, linguagem e, sobretudo, pontos de vista marcados pelo pertencimento étnico e pelo propósito de construir um texto afro-identificado” (DUARTE, 2011a, p. 37). Dessa perspectiva, o romance *Úrsula* mostra ser fundamental para a valorização da história do negro. Não a partir do negro africano que chegou ao Brasil, mas, sobretudo, a partir das contribuições socioculturais que a África deu para o nosso país, e isso só será possível quando reconhecermos que nem

um só brasileiro tem sangue puro, porque somos produtos de três etnias: indígena, europeia e africana.

Conforme Lígia Chappiani, o multiculturalismo pode ser visto como um sintoma de transformações sociais básicas, ocorridas na segunda metade do século XX, no mundo todo pós-segunda guerra mundial. Pode ser visto também como uma ideologia, a do politicamente correto, ou como aspiração, desejo coletivo de uma sociedade mais justa e igualitária no respeito às diferenças. (...) Visto como militância, o multiculturalismo implica em reivindicações e conquistas por parte das chamadas minorias. Reivindicações e conquistas muito concretas: legais, políticas, sociais e econômicas (CHIPPIANI, 2001, p. 01).

A obra *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, reivindica direitos políticos, sociais e econômicos para os escravos e/ou alforriados. Entretanto, após a abolição os escravos foram descartados, ao mesmo tempo em que se tornaram vítimas da exclusão social, do preconceito racial, da exploração e da violência. Assim, os afrodescendentes continuam sendo marginalizados socialmente por conta do “racismo cordial brasileiro”. Negro no Brasil, igual, mas nem tanto.

O massacre de índios, a exploração dos negros e afins, sempre jogados para baixo do tapete e legitimados pelo conceito de democracia racial reinante no imaginário do brasileiro, produto de um discurso fundador, localizado a partir do discurso da História científica brasileira: o de Gilberto Freire (SOUZA, 2002, p. 37).

Na prosa de Maria Firmina comparecem não apenas as propostas teóricas da literatura romântica, mas também o desejo de elaborar uma literatura afro-brasileira em consonância com a contribuição dada pelo negro ao Brasil. Além disso, o esquecimento por mais de cem anos de sua obra revela o preconceito da crítica canônica em nomear uma mulher triplamente marginalizada como autora do primeiro romance do Romantismo brasileiro.

Maria Firmina recebe, agora, o respeito da historiografia literária canônica e de todo povo brasileiro – em particular dos afrodescendentes – pela vigorosa obra que desmascara os estereótipos do bom senhor e do escravo contente, porque as vozes africanas quase silenciadas pela escravidão emergem falando de si mesmas, desconstruindo o discurso hegemônico de que os africanos e afrodescendentes não podem escrever e nem falar. Consiste, pois, o romance de Maria Firmina dos Reis em um espaço de resistência cultural, ao mesmo tempo em que reivindica uma identidade social, política e literária para as mulheres e homens africanos e/ou afrodescendentes, na literatura e na sociedade brasileira escravocrata do século XIX.

Resta apenas lembrar a diferença entre a prosa ficcional de Maria Firmina, escrita em 1859, precursora das primeiras ideias abolicionistas e as obras produzidas, na mesma época, que buscavam uma identidade eurocêntrica tanto para a literatura como para o Brasil recém-independente. Essa diferença mostra o confronto ideológico de mulheres e homens que pensam a cultura e o mundo em lugares diferentes.

Referências

ALMEIDA, Horácio. Prólogo. In: *Úrsula: romance original brasileiro*. Ed. fac-similar. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora LTDA, 1975.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1992.

_____. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CADERNOS NEGROS, nº 1. São Paulo: Edição dos Autores, 1978.

CAMARGO, Oswaldo de. *O negro escrito: Apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira*. Secretaria de Estado da Cultura, Assessoria de Cultura Afro-Brasileira, 1987.

CAPUANO, Mariângela Monsoreo Furtado. A literatura afro-brasileira na sala de aula. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações,

Convergências. 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo, Brasil. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/009/MARIANGELA_CAPUANO. Pdf. Acesso em: 27/10/2014.

CHIAPPINI, Lígia. Multiculturalismo e Identidade Nacional. In: *Revista de Literatura CULT/46*. São Paulo, jun. 2001.

CHIAVENATTO, Júlio José. *O negro no Brasil: da senzala à abolição*. São Paulo: Moderna, 1999.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e Afrodescendência no Brasil*. BH: UFMG, 2011.

_____. Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira. Posfácio. In: REIS, Maria Firmina dos Reis. *Úrsula*. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2004, p. 265-281.

_____. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 31. Brasília, jan./jun., 2008, p. 11-23.

_____. Mulheres marcadas: Literatura, gênero, etnicidade. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Volume 17-A (dez. 2009). <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>. Acesso em: 27/10/2014.

_____. *Antologia crítica traça história da literatura afro-brasileira*. Entrevista. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/11/05/antologia-critica-traca-historia-da-literatura-afro-brasileira-414930.asp>. Acesso em: 26/11/2014.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. de Maria Adriana da Silva Caldas. Salvador: Livraria Fator, 1983.

GAMA, Luís. 1981. *Trovas burlescas de Getulino*. Organização e estudo crítico de Júlio Romão da Silva. Rio de Janeiro: Cátedra.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

IANNI, Octavio. Literatura e consciência. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Edição Comemorativa do Centenário da Abolição da Escravatura. N. 28. São Paulo: USP, 1988.

ISABELLE, Arsène. *Viagem ao Rio do Prata e ao Rio Grande do Sul (1830-1834)*. Rio de Janeiro: Editora Zelio Valverde S.A., 1949.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. Prefácio de Antonio Candido. Apresentação de José Ederaldo Castello. 2ª. ed. Versão aumentada e atualizada. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978, p. 570-571.

MONTELLO, Josué. A primeira novelista brasileira. In: *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid, nº 41, jun. 1976.

MORAES, José do Nascimento. *Vencidos e degenerados*. 4. ed. São Luís: Centro Cultural Nascimento Moraes, 2000.

MORAES FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina dos Reis: Fragmentos de uma vida*. São Luís: COSCN, 1975.

MUZART, Z. L. Maria Firmina dos Reis. In: MUZART, Z. L. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

NASCIMENTO, Juliano Carrupt do. *O romance Úrsula de Maria Firmina dos Reis: estética e ideologia no Romantismo brasileiro*. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Letras da UFRJ, 2009.

OLIVEIRA, Adriana Barbosa de. *Gênero e etnicidade no romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, UFMG, 2007.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Panorama da literatura afro-brasileira*. In: *Callaloo*, v. 18, nº. 4. John Hopkins University Press, 1995.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 4ª ed. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura: O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SOUZA, Sérgio Augusto Freire de. A vitrina e seus lados: Algumas reflexões discursivas sobre os 500 anos. In: *Intertextos: Revista do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia*, da Universidade Federal do Amazonas, nº 3 -, jan., 2001/dez., 2002. Manaus: EDUA/Editora Valer.

TEIXEIRA E SOUZA, Antônio Gonçalves. *O filho do pescador*. Introdução de Aurélio Buarque de Holanda. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1977.

AS METAMORFOSES EM UMA NARRATIVA AMAZÔNICA THE METAMORPHOSES IN AMAZONIAN NARRATIVE LAS METAMORFOSIS EN UNA NARRATIVA AMAZÓNICA

Gabriela Ismerim Lacerda¹

RESUMO: O presente artigo pretende, através da narrativa “Epépim”, coletada, transcrita e publicada por Barbosa Rodrigues em *Poranduba amazonense*, observar dois tipos de metamorfoses: “transformação em estrelas” e “fragmentos corporais metamorfoseados” para, então, refletir sobre a importância das metamorfoses para a literatura indígena amazônica.

ABSTRACT: This article aims, through the narrative “Epépim”, collected, transcribed and published by Barbosa Rodrigues in *Poranduba amazonense*, to observe two kinds of metamorphoses: the “transformation into stars” and the “metamorphosed body fragments”; in order to ponder on the importance of metamorphoses for the Amazonian indigenous literature.

RESUMEN: En el presente artículo se aplicará través de la narrativa “Epépim”, colectada, transcrita y publicada por Barbosa Rodrigues en *Poranduba amazonense*, observar dos tipos de metamorfosis: “transformación en estrellas” y “fragmentos de cuerpos metamorfoseados” para enseguida reflexionar sobre la importancia de la metamorfosis para la literatura indígena amazónica.

PALAVRAS-CHAVE: metamorfose; literatura indígena; literatura amazônica; *Poranduba amazonense*

KEYWORDS: metamorphoses; indigenous literature; amazonian literature; *amazonse Poranduba*.

1 Mestra pelo programa Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.
E-mail: gabriela.ismerim@gmail.com

PALABRAS CLAVE: metamorfosis; literatura indígena; literatura amazônica; *Poranduba amazonense*.

Em dissertação de mestrado intitulada “As metamorfoses em *Poranduba amazonense*” foram observados os diferentes tipos de metamorfoses presentes nas coletâneas de narrativas indígenas coletadas por Barbosa Rodrigues. O presente artigo pretende retomar especificamente dois dentre os seis tipos de metamorfoses lá observados: a *transformação em estrelas* e os *fragmentos corporais metamorfoseados*; e, a partir deles, tecer breves reflexões sobre esta temática da literatura indígena.

A pedido da princesa regente D. Isabel, Barbosa Rodrigues (1842-1909) realizou excursões no norte do Brasil (Pará e Amazônia) a fim de documentar e estudar a fauna e a flora da região para completar os estudos do pesquisador alemão Von Martius. Por ocasião dessas viagens, acabou por ter contato com os nativos dessas regiões (RIBEIRO, 2003). Notório botânico, Rodrigues, apresenta os seus estudos sobre palmeiras - *Sertum palmarum brasiliensium* – e sobre orquídeas brasileiras - *Iconographie des orchidées du Brésil* – ainda hoje como referência nos estudos destas duas espécies. Foi também fundador do Museu Botânico de Manaus e dirigiu o Jardim Botânico do Rio de Janeiro de 1890 até o ano de sua morte. E, assim como Couto de Magalhães, Brandão de Amorim e outros estudiosos à época, o botânico recolheu e transcreveu narrativas de povos indígenas amazônicos na segunda metade do século XIX.

São publicadas em *Poranduba amazonense* (1890) 59 narrativas transcritas em nheengatu e acompanhadas de tradução interlinear e de uma tradução livre para o português – além de 5 grupos de cantigas. Em uma de suas explicações etimológicas, supõe como a hipótese mais conveniente o fato de ser o nome uma composição do uso superlativo de *poro + aub* (ilusório) e *poranduba* significaria histórias fantásticas, abusões. Como objetivos da obra, o botânico esperava “mostrar o estado intelectual da raça” (RODRIGUES, 1890, p. II) evitando que os textos lá coligidos não desaparecessem completamente, mas também verificar como a “língua geral se tem modificado” e como era, naquele momento, falada (à publicação da coletânea seguiu-se *Vocabulário indígena comparado para mostrar a adulteração da língua* com o

propósito de complementar o seu projeto de estudo de alteração da língua). As narrativas são divididas por Rodrigues nos grupos lendas mitológicas (21 narrativas), contos zoológicos (20 narrativas) e contos astronômicos e botânicos (18 narrativas), mas sem aparente rigor entre as divisões, afinal algumas narrativas identificadas como contos astronômicos ou botânicos remontam à criação do mundo (ou ao menos de uma de suas recriações e configurações) e apresentam animais como personagens, o que nos leva a questionar por quais motivos tais narrativas não poderiam ser classificadas como mitológicas – uma vez que remontam ao começo do mundo – ou zoológicas. Embora raramente seja apresentado a que povo indígena cada narrativa corresponde, o autor nos apresenta os rios em que ouviu cada uma delas. Na região amazônica, recortada por uma grande quantidade de rios, a identificação através da hidrografia é bastante particular e representa grande influência no modo de vida das populações ribeirinhas.

Utilizando alguns elementos da morfologia que Alan Dundes (1996) adaptou dos estudos proppianos (sobretudo *Morfologia do conto maravilhoso*, publicado em 1929) para a teorização sobre narrativas dos povos indígenas norte-americanos, pretendemos analisar as particularidades das ações e, a partir delas, observar a função da metamorfose para o desenrolar do enredo. Como a obra de Propp tornou-se conhecida tardiamente no ocidente, devido à dificuldade que a leitura do idioma original apresentava, foi somente após a tradução de Sebeok feita do original para a língua inglesa, quase três décadas após a publicação em russo, que Dundes pode elaborar a sua morfologia na década de 60. Apesar de algumas limitações da aplicação da metodologia do pesquisador estadunidense às porandubas amazônicas justamente por ter suposto Dundes que as narrativas indígenas eram menos complexas que os contos europeus (LACERDA, 2016), o seu emprego é-nos útil para a discussão de alguns pontos.

O conceito de *função* do formalista russo é a maior contribuição, segundo Dundes, para a sua morfologia dos textos indígenas, sendo esta “o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (PROPPP, 2001, p. 17). No motivo “O feiticeiro dá a Ivan um barquinho. O barquinho o leva para outro reino”, o que é doado,

para quem é doado, quem doa, e para onde objeto doado leva o personagem são elementos variáveis. Do ponto de vista morfológico, se observarmos outro motivo, como “O rei dá uma águia ao destemido. A águia o leva para outro reino”², perceberíamos que os dois possuem a mesma unidade mínima de ação: alguém doa um objeto ao herói (função F). Apesar de Propp ter estabelecido que os episódios dos contos maravilhosos russos se dariam em 31 funções obedecendo a uma ordem de acontecimentos – mesmo se não estivessem presentes todas as 31 funções, a ordem em que ocorreriam não se alteraria, Dundes chamou de motivema o conceito de função de Propp (aproveitando-se da concepção dos níveis êmicos e éticos de Kenneth L. Pike) e os reduziu consideravelmente em número (restringindo os motivemas a dez), pois, além de julgar as narrativas ameríndias menos complexas, acreditava que as 31 funções propostas por Propp eram, a seu ver, redundantes.

Os dez motivemas elaborados por Dundes (1996) estão dispostos nos seguintes pares: Carência e Reparação de Carência (C e RC), a seu ver, os principais no mundo ameríndio, existindo narrativas do compostas somente dessa unidade mínima de dupla de motivemas; Interdição e Violação (Int e Viol); Consequência e Tentativa de Fuga da Consequência (Conseq e TF); Ardil e Engano (Ard e Eng); Tarefa e Realização de Tarefa (T e RT).

E, por fim, de forma bastante coerente, Dundes aboliu as esferas de ação proppiana, que determinavam que cada personagem possuiria ações, ou seja, funções específicas para realização. Destarte, não se pensa mais o ardil, por exemplo, como na função proppiana, fazendo parte da esfera de ação do antagonista (ou malfeitor), pois isso é algo que só seria permitido pela visão maniqueísta do mundo, em que o “bem” e o “mal” são duas entidades muito bem delimitadas e que não se tocam; no mundo indígena, porém, está-se longe do maniqueísmo e o herói engana e trapaceia para obter sucesso no que lhe convém. Sá (2012) ao apresentar as narrativas do ciclo de Makunaíma, o herói Pemon que serve de substrato para a obra de Mário de Andrade, utiliza a noção de “flexibilidade” e de “criatividade pragmática”

2 Exemplos retirados de (PROPP, 2001, p. 16).

de Ellen Basso para afirmar que

Se, ao lermos essas histórias, nos distanciarmos de categorias fixas como “bem” e “mal”, iremos constatar que Makunaíma é simplesmente mais adaptado e mais criativo do que seus irmãos ou do que os demais personagens que o rodeiam. É ele que tem a ideia de seguir a cutia a fim de descobrir o que ela andara comendo e é porque ele finge que está dormindo que eles podem descobrir vestígios de comida na boca do roedor. (SÁ, 2012, p. 62)

E enuncia uma série de episódios em que o herói lançou mão de ardis para ser – ou tentar ser – bem-sucedido. A característica pertencente a um herói não se enquadra mais, portanto, no conceito ocidental de virtude, são antes atributos desejáveis e fundamentais a capacidade de adaptação e, por conseguinte, de enganar, de dissimular, da habilidade do disfarce e, até mesmo, da transformação.

Dentre as porandubas recolhidas, valer-nos-emos da narrativa Macuxi “Epépim”, devido a I) sua curta extensão com pequeno número de acontecimentos, o que permite que a comentemos integralmente e II) o fato de ser possível, a partir dela, observar dois tipos distintos de metamorfoses.

Epépim, que segundo Rodrigues seria o mesmo que *arapary* em nheengatu, ou seja, as Três Marias ou o cinturão de Órion, conta a história de três irmãos: um casado e dois solteiros, e só um desses solteiros era feio. Por causa de sua aparência e para não ter de olhar mais para ele, o irmão solteiro bonito decidiu matá-lo. Para isso, ele recorre a um ardil e engana o irmão que será sua vítima, convida-o para apanhar urucum a fim de pintarem o corpo e leva consigo um pau que havia afiado antes. Quando o irmão, a seu pedido, sobe no galho para apanhar o fruto do urucuzeiro, espeta-o entre as pernas matando-o; depois de atingir o seu objetivo vai embora, mas não sem antes cortar as pernas do cadáver. Neste momento, a cunhada – mulher do irmão casado – vai visitar os irmãos de seu marido e andando pelo mato a passear encontra o corpo mutilado, não vendo utilidade nas pernas amputadas daquela forma, decide jogá-las do rio, “Para

que me servem as pernas cortadas? Para nada. Agora só estão boas para os peixes comer” (RODRIGUES, 1890, p. 230). Ao jogar as pernas no rio elas se transformam no peixe surubim. A alma subiu ao céu e transformou-se nas estrelas Epépim. Os outros dois irmãos, como os desgostava ter de olhar para o homem feio, foram transformados também em estrelas, na Cauianon e na Itenhá para ficarem defronte ao irmão assassinado.

Embora a narrativa não apresente uma Interdição explícita ou proferida por algum personagem, consideramos que pode ser inferida uma proibição que equivale a algo como “não assassinar o próprio irmão” ou mesmo “não assassinar o próprio irmão por motivos pequenos como a aparência” – ao menos para o povo Macuxi, a quem Rodrigues atribui a narrativa. Analisando os textos dos nativos norte-americanos, Dundes (1996) conclui que, assim como nos contos estudados por Propp, a interdição nem sempre aparece dada no texto e que, muitas vezes, ela é percebida através da violação e implicações acarretadas. Propp, de fato, adota “como princípio a definição das funções segundo suas consequências” (2001, p. 38), se a realização de uma tarefa acarretar na posse de um objeto mágico, por exemplo, tem-se a função **D** (em que o herói é submetido a uma prova para recebimento de um objeto mágico), mas, se esta tarefa for seguida de reconhecimento do herói ou obtenção da noiva e núpcias, trata-se da função **M** (proposta de uma tarefa difícil).

Embora nem sempre a interdição seja fornecida, quando ela o é, sempre é violada e acarreta uma consequência. O motivema Tentativa de Fuga (**TF**), segundo Dundes, também possui a particularidade de não ser obrigatório, podendo ocorrer apenas a Consequência (Conseq), sem que dela se tente escapar. A presença de tentativa de fuga poderia “estar associada a uma tendência cultural. O sucesso ou o fracasso da fuga também pode ser explicado por este fator” (DUNDES, 1996, p. 102).

Ocorre a Violação da Interdição, ainda que implícita, por parte do irmão solteiro bonito que, para tanto, recorre a um Ardil – que resulta em Engano da vítima -; como Consequência da transgressão, tanto o irmão solteiro como o casado são transformados em estrelas sem possibilidade de Tentativa

de Fuga. As ações expostas acima apresentam-se na seguinte sequência motivêmica:

Int: não matar o próprio irmão (não explícita)

Viol: { Ard: pede que o irmão suba no pé de urucum
Eng: espeta e mata o irmão

Conseq: metamorfose (homens → estrelas)

TF: _____

Embora apenas um dos irmãos tenha sido o transgressor da proibição e cometido o assassinato, a sanção foi coletiva e os dois se tornaram estrelas. A morfologia de Dundes, aliada à de Propp, torna possível identificar a metamorfose em estrela como sendo Consequência de uma violação, possível de ser identificada através da composição de ações e dos demais motivemas presentes na forma do texto. Ademais, o próprio contexto e as características das estrelas em que os três personagens se transformaram reforçam o caráter punitivo da transformação: a alma do irmão assassinado ascende ao céu e se transforma em Epépim, constelação que corresponde ao Cinturão de Órion – ou as Três Marias -, as três estrelas representando o corpo no meio e uma perna de cada lado; o irmão solteiro transformou-se na estrela Caiuanon – ou Vênus – e o irmão casado em Itenhá – ou Sirius. Os três irmãos, depois da metamorfose, ocupam no firmamento posição que pode ser ilustrada na figura simplificada abaixo, representando respectivamente o irmão assassino, o irmão feio e o irmão casado:



Figura 1

A consequência sofrida pelos irmãos não reside tão somente no fato de terem eles se transformado em estrelas, mas sim no fato de que “Ficaram os dois fronteiros ao irmão que mataram, para perpetuamente (por castigo) olharem para ele”³ (RODRIGUES, 1890, p. 230); os dois irmãos são, portanto, forçados a fitarem constantemente e eternamente o que lhes causava asco e foi razão da transgressão realizada.

O motivema Consequência, apesar de similar, não corresponde exatamente à função **U** (O inimigo é castigado), função de cunho punitivo presente nos contos maravilhosos russos estudados por Propp (2001). A maior diferença consiste no já citado fato de que, para o formalista russo, cada um dos sete tipos de personagens existentes (antagonista, doador, auxiliador, a princesa e seu pai, mandante, herói e falso herói) possui uma esfera de ação delimitada, o que determina que certas funções são desempenhas sempre por determinados personagens ou grupo de personagens. Admitindo que não são apenas os antagonistas ou os falsos heróis que ludibriam e logram e que esse é, muitas vezes, um recurso necessário para que o personagem indígena obtenha sucesso, também podemos pensar que em alguns casos a consequência e, por conseguinte, a sanção não são algo negativo. Uma vez que não existem representações do bem ou do mal universal nas narrativas dos indígenas da América, se um grupo de homens velhos é proibido de contar o segredo do Jurupari, e mesmo assim esses velhos o fazem, já que são enganados por grupo de mulheres, eles não são propriamente antagonistas; isso porque não chegam a causar e nem intentavam provocar qualquer dano ao herói – a falta feita é, antes, um descuido ou um acidente.

A ausência do maniqueísmo na literatura ameríndia é ressaltada no comportamento ao mesmo tempo transgressor/destruidor e criador de alguns

3 Embora apenas um dos irmãos tenha aparecido como responsável pelo ardil e morte do irmão feio anteriormente, neste trecho os dois aparecem como responsáveis e, mesmo na versão em *nheengatu*, há a utilização do plural *aitá* (eles) e do numeral *mocoin* (dois) para expressar que os sujeitos da ação são os dois irmãos: “*Aitá mocoin u petá umu u iuçá uaá ruachara, arama aitá u maan arama cecé u páin ara*”

tricksters, figuras que apresentam contradições do seu caráter moral (Sá, 2012), que, assim como Makunaíma, são personagens responsáveis pela violação de tabus e proibições ao mesmo tempo em que participam ativamente da criação do mundo. Dundes, inclusive, considera que “a interdição e os tabus em geral, são frequentemente regulamentos destinados a manter o universo em equilíbrio” (DUNDES, 1996, p. 103) e, quando são violados, um estado de desequilíbrio se instaura e permanece até que o seu efeito seja anulado e o estado de equilíbrio volte a existir. O mundo indígena está em constante movimento, a destruição, ou desequilíbrio, é condição necessária para a criação e renovação da vida como ela é concebida, da mesma forma que as escatologias permitem as narrativas de cosmogonia, todo fim propicia um novo início.

Seguindo posicionamento similar, ao falar dos gêmeos e outros pares presentes na literatura ameríndia, Mindlin (1999) salienta o poder de criação do gêmeo que por vezes é considerado perverso ou maldoso (sob o nosso olhar ocidental) por sua participação ativa no mundo e, também, aproxima a capacidade de criação e transformação indígena e não indígena, afirmando que

Na nossa sociedade, por exemplo, valorizamos o princípio relativamente passivo, mas a ação está associada ao que é destrutivo, a não existência pode ser vista como ideal. Mesmo na Bíblia, o conhecimento, considerado positivo no mundo atual, vem do diabo e da tentação. (1999, p. 20)

Embora cite o conhecimento como fruto oriundo do diabo e da violação – afinal, Eva comeu o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal –, a criação na sociedade cristã e ocidental se dá, majoritariamente, de forma passiva – Deus, sozinho, criou a terra, os homens e os animais. Na literatura indígena, por outro lado, a criação é oriunda, sobretudo, de processos de destruição. Entre os personagens americanos, portanto, não é possível dividir as esferas de ações entre heróis e antagonistas, já que além de o herói frequentemente enganar alguém ou destruir algo para então criar ou renovar o mundo, nem sempre existe um antagonista para causar algum dano e

iniciar o movimento do enredo, por vezes a carência já está expressa, outras ela é causada à custa de alguma violação do próprio protagonista. Através da transgressão dos homens ao matar o irmão feio e da sanção por eles sofrida que o mundo continuou a ser criado e as novas estrelas surgiram.

A transformação em estrelas como sendo uma consequência de violação, no entanto, representou exceção nas narrativas observadas em *Poranduba amazonense* e em outras coletâneas de narrativas que lhe são contemporâneas; nos demais casos, personagens que enfrentavam já algum tipo de carência sofrem metamorfoses em corpos celestes. A irmã que adoce por não ter marido é levada ao céu pelo irmão e se transforma nas Plêiades (“As mulheres da maloca”, em RODRIGUES, 1890, p. 119); outras narrativas de origem das Plêiades possuem como substrato crianças esfomeadas que não possuíam mais o que comer ou crianças descontentes que nada no mundo achavam bonito (respectivamente “As Plêiades” e “A origem das Plêiades”, ambas em RODRIGUES, 1890, p. 223 e p. 257) e, ainda, o ser antropomórfico que nasce de gravidez atípica, como, por exemplo, parido por uma moça que engravidou de um “demônio”⁴, sendo rejeitado pela mãe, não tendo família e nem onde ficar, uma vez que o leito do rio seria raso demais para suas grandes dimensões, sobe ao céu e se transforma na constelação da Cobra Grande⁵ (“A Cobra Grande ou o Serpentário” e “O Serpentário”, em RODRIGUES, 1890, p. 233 e p. 239). Os personagens nos casos mencionados acima possuíam alguma carência (de comida, de lugar no mundo – nada achar bonito ou não ter onde ficar – ou não ter família) e, como a escassez inicial não é reparada, a mulher não encontra um marido nem as crianças encontram comida, a transformação em estrela apresenta-se como solução para que a falta deixe de ser sentida. De maneira similar, compreendemos a morte do irmão feio como uma carência – ausência de vida – e a metamor-

4 O que foi traduzido como demônio por Rodrigues é *maá aiua* no nheengatu, a coisa ruim, a sombra que fica na terra depois que a pessoa morre, segundo o botânico.

5 Também chamada por Rodrigues de Serpentário, mas que simboliza o que o mundo ocidental identifica como sendo Escorpião (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 269).

fose em Plêiades fornece continuidade, ainda que sob outra forma, de modo que a carência foi, em certa medida, reparada:

C: morte (ausência de vida)

RC: metamorfose (homem → estrela)

Além do contexto motivêmico, é fundamental saber também as características das estrelas que surgiram a partir das metamorfoses e sua posição estelar, uma vez que a localização das estrelas Vênus e Sirius, fronteiriças às Três Marias, é condição essencial para que se compreenda claramente qual foi a punição sofrida pelos dois irmãos transgressores.

A narrativa “Epépin” apresenta, ainda, outro tipo de metamorfose em que fragmentos corporais de um indivíduo transformam-se e assumem outras formas. O irmão, depois de morto, tem as suas pernas amputadas e separadas; sua cunhada, então, que nada sabia sobre o assassinato, ao encontrar o seu cadáver nesta situação, não vê utilidade alguma para as pernas naquela situação, “Para que me servem as pernas cortadas? Para nada. Agora só estão boas para os peixes comer” (RODRIGUES, 1890, p. 227), mas, ao jogá-las no rio para que alimentassem os peixes, as pernas transformam-se em surubins.

O produto da metamorfose carrega elementos e características de seu objeto inicial, as Três Marias, como já visto, são três estrelas que simbolizam a disposição do corpo e suas partes (tronco e pernas), e, igualmente, o fato de ser um surubim o peixe produto da transformação é motivado pelas características do que foi transformado. O fato de o surubim ser um peixe de longa dimensão, podendo chegar a 70 centímetros faz com que seu formato se assemelhe ao de uma perna. Além disso, possui “tronco e dorso com listas sinuosas, alternadas por manchas pretas ventralmente”⁶.

6 Tanto a descrição quanto a imagem do peixe surubim, de nome científico *Pseudoplatystoma fasciatum*, foram retiradas de Cabalzar (2005, p. 239).



Figura 2

“Pechioço” conta história bastante similar, aparentemente pertencente ao mesmo ciclo de narrativas e também publicada por Rodrigues (1890, p. 231), nela um marido mata a sua mulher, uma mulher-sapo, por não aguentar mais ouvi-la gritar “Cuá! Cuá! Cuá!”. Após matá-la “cortou de um lado a perna com a coxa, que estava pintada com jenipapo e pegando ela atirou-a ao rio” (RODRIGUES, 1890, P. 231), a perna virou-se também no peixe surubim. As características do sujeito – ou de parte dele – que se mantêm após a metamorfose não são apenas o formato e extensão do peixe que se aproximam do de uma perna, mas há, inclusive, a presença da pintura corporal feita com jenipapo que faz referências às manchas e listas no corpo do animal aquático, como pode ser observado na Figura 2.

A ação destrutiva dos irmãos provocou a criação de estrelas e de uma espécie de peixe, foi ação necessária para que o mundo continuasse a se constituir. O fato de o irmão feio ter sofrido dupla metamorfose, a alma em estrela e as pernas em peixes, resulta ainda em um paralelismo de direção no processo transformação: o corpo fica em terra, a alma ascende ao céu e as pernas, pedaços do corpo, são jogados no rio:

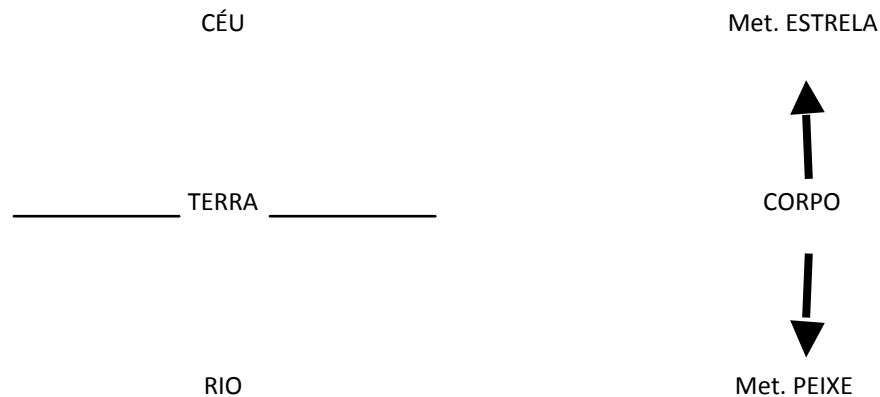


Figura 3

As pernas, lançadas no rio com a intenção de alimentar os animais os peixes que ali viviam, transformam-se em outros peixes que servirão de alimento aos homens. Por ser a região amazônica desenhada por grande quantidade de rios, a alimentação desta região constitui-se – especialmente se pensarmos em século XIX - também, quando não basicamente, da pesca; a transformação em peixe não simboliza, portanto, apenas uma nova vida, mas sim a manutenção da vida de uma coletividade através do alimento.

Se em “Epérim” peixes são criados, outras narrativas apresentam a metamorfose de fragmentos corporais como fornecedoras dos instrumentos para pescá-los. Em “Uaçá, o pescador primitivo” (RODRIGUES, 1890, p. 270), o pai de Uaçá fincou acidentalmente o anzol nas costas da mãe tartaruga e ficou preso, mas, apesar dos esforços de seu filho, não conseguiu se soltar e nas costas da tartaruga foi carregado rio abaixo; os peixes durante esse tempo comeram as suas carnes de modo que, quando a tartaruga voltou e o homem encontrou o seu filho, Uaçá, na margem do rio, não sobrava nada além do seu esqueleto, o pescador então arrancou um osso e um tendão seus e os entregou aos filhos: “Vocês com isto me vingarão algum dia, meus filhos; separo-me de vocês, mas ficarei de modelo para sempre” (RODRIGUES, 1890, p. 272). Do osso e do tendão surgiram plantas que

são matérias-primas para a confecção dos arcos e flechas utilizados para a pesca e que serviriam de instrumento para a vingança contra os peixes que comeram o pai de Uaçá. Não só Uaçá ficou vivo para sempre como um modelo – e poderíamos pensar que ele conseguiu assim reparar a sua carência de vida e compensar a morte – como também fornece um bem cultural aos seus parentes, um artefato de vingança que influirá sobre a alimentação de seu povo.

Segundo Candido (2011), as motivações estéticas dos povos ditos primitivos difeririam das da cultura ocidental, persistindo a temática alimentar como grande base na produção literária dos primeiros, enquanto, para os as produções ocidentais, as necessidades fundamentais do homem, assim como o é a alimentação, não suscitariam a mesma ideia de emoção ou, ainda, de beleza. Ao mencionar Audrey Richards, reflete sobre a “sacralização do alimento” para as produções literárias de algumas sociedades e afirma que, para o sujeito pertencente a grupos não ocidentais, comer equivaleria a algo mágico que “transforma o seu estado e por vezes faz sentir como se estivesse possuído por novos poderes” (RICHARDS, 1932 apud CANDIDO, 2011, p.66). As particularidades de caráter mágico e mesmo poético da alimentação estaria presente, por exemplo, nas complexas relações que os indígenas possuem com os animais, e o alimento, com seu alto valor metafórico nas narrativas ameríndias, poderia ser “fonte de algumas de suas emoções mais intensas, fornecendo a base para algumas de suas ideias mais abstratas e para a metáfora de sua vida religiosa” (RICHARDS, 1932 apud CANDIDO, 2011, p. 67).

As metamorfoses de fragmentos observados nas porandubas de Rodrigues e em outras da região amazônica possuem, em sua maioria, forte vínculo com a questão alimentar de uma coletividade. Karu (em “Tiri e Karu”, RODRIGUES, 1890, p. 252) enterra o seu filho morto, e dos restos mortais da criança nasce uma planta que ele não deveria comer pois, se o fizesse, estaria comendo o próprio filho. Karu, sem saber, a come: essa planta era a mandioca e por comê-la todos os homens passam a ser mortais. Couto de Magalhães (1874) possui narrativa com elementos similares em que uma mulher, sem nunca ter se relacionado sexualmente com alguém, surgiu

grávida e deu à luz uma menina branca a quem chamou Mani, mas, ao cabo de um ano e sem ter adoecido, a criança morreu; na cova onde foi enterrada brotou uma planta: a mandioca.

Outro fruto fundamental para a alimentação e cultura amazônicas é o guaraná. Cascudo (2006) reproduz narrativa Maué publicada por Nunes Pereira em que o filho de Onhiamuaçabê é proibido por seus tios de comer castanhas de uma castanheira que, embora plantada por sua mãe, estivesse no poder deles. Como toda interdição dada nas narrativas, esta foi violada e o menino come a castanha; como consequência é morto por seus tios, e sua mãe, abraçada ao seu corpo já sem vida, arranca os olhos do próprio filho e os planta na terra, de onde nasce a planta do guaraná – que se assemelha ao formato de um olho negro.

O peixe, a mandioca e o guaraná são alimentos até hoje fundamentais e simbólicos para as comunidades indígenas e ribeirinhas da Amazônia e, nas narrativas, surgiram através de metamorfoses sofridas por partes de um sujeito (a perna, os restos mortais ou os olhos, como visto nos casos acima). Sebastião Moreira, índio Baniwa, narra em 1857 história sobre a origem na mandioca em que a metamorfose em alimentos se dá ainda em vida pelo personagem que tira partes do seu corpo para a criação dos bens culturais (SILVA, 1994, p. 226): Kári dá a mandioca aos homens tirando-a do próprio dedo, da sua unha faz o beiju e a farinha e depois planta um dos seus dedos que se transforma em maniva.

Salvo este último caso narrado por Sebastião, nos exemplos citados anteriormente é possível relacionar a morte (com o corpo sem vida) e a vida (através de alimentos ou artefatos de pesca e da alimentação). As narrativas têm início com os personagens em vida e que são depois assassinados ou morrem sem causa aparente (sem adoecer ou assassinados por aborrecerem alguém), mas que alcançam espécie de continuidade e auxiliam a manutenção da vida do seu grupo através da metamorfose. Tem-se, portando, o seguinte movimento: vida → morte → vida.

Tanto a transformação em estrela quanto a criação de espécies de plantas, animais ou de instrumentos culturais denotam o mundo em seu constante

processo de criação. Diferente do mundo cristão, que foi criado em uma única semana por um único Deus, o mundo ameríndio “não surge de uma criação única e definitiva, como na Bíblia, mas a partir de gêneses múltiplas, sonhos e contínuas metamorfoses” (SÁ, 2012, p. 23), as transgressões são criadoras e a escassez ou a carência não é o fim derradeiro, visto que o fim antecede um novo começo. O mundo amazônico está sempre a se (re)criar e a se renovar, em processo de constituir-se e nunca estar totalmente completo, a criação não é um processo fechado ou finito.

As narrativas etiológicas, que explicam a origem das coisas, reproduzem a constante transformação e a metamorfose é, portanto, mais do que renovação, mas condição indispensável para a sobrevivência do mundo e do ser. A já citada narrativa “Tiri e Karu” tem início quando Aymá Sunhé abrasa a terra e mata praticamente tudo que nela estava - convém lembrar que embora tenha feito isto sem motivos aparentes, mas por ser malfazejo, Aymá Sunhé não representa o mal, uma vez que depois se compadece e fornece sementes para que a terra seja recuperada, sua ação é tanto de destruição quanto de criação. A partir de um homem que se escondeu enquanto a terra estava abrasada, o mundo é reconstruído e, para isso, os seres e as coisas passam por múltiplas metamorfoses, tendo essa narrativa em seu interior diversas outras narrativas etiológicas em que, através de transformações, são criados animais, plantas e condições sociais como a morte. As histórias cosmogônicas possuem, por essa razão, um grande número de metamorfoses.

Eliade (2013), para quem os mitos de origem, que narram como o mundo foi sendo modificado, completam o mito cosmogônico, relaciona os conceitos de cosmogonia e escatologia. Todos os mitos seriam uma história de criação porque explicam como uma realidade atual teve início, como algo ou uma prática começou a existir – no caso de Uaçá, por exemplo, é explicado quando aquele grupo de homens começou a usar determinadas plantas para confeccionar arcos e flechas para pescar. Todo mito seria, para ele, narrativa sagrada porque “é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural” (ELIADE, 2013, p. 11). Uma vez que o mundo está constantemente sendo renovado, para que exista lugar para o mundo novo, é necessário que o anterior seja

radicalmente aniquilado, ou seja, “a escatologia é apenas a prefiguração de uma cosmogonia do futuro” (ELIADE, 2013, p. 51).

Além de situar as metamorfoses das narrativas dentro de um movimento maior de renovação do mundo indígena como uma das temáticas deste registro de literatura amazônica coletado e transcrito na segunda metade do século XIX, observamos que elas também não ocorrem de forma arbitrária. De fato, o grande mérito da morfologia de Dundes, ancorada na de Propp, apesar das questionáveis simplificações feitas pelo americano, é o fato de provar que os contos indígenas norte-americanos e, no nosso caso, sul-americanos, não são textos “informes e vazios”, como supôs Joseph Jacobs (JACOBS apud DUNDES, 1996, p. 27) ou privados de qualquer organização e análise, não desordenadas “estórias de incidente único” (COFFIN apud DUNDES, 1996, p.30).

Se Couto de Magalhães (1876) intentava publicar as narrativas em nheengatu para provar que o indígena, àquela época considerado selvagem, possuía moral, costumes e valores que se aproximavam do cristianismo e poderiam, portanto, ser amansados e aproveitados no plano nacional, Rodrigues (1890) considerou as porandubas leitura “inocente e instrutiva, mostrando ao mesmo tempo simbolicamente os costumes de alguns animais de sua fauna” (RODRIGUES, 1890, p. v), referindo-se a elas, algumas vezes, como superstições. A análise da breve narrativa *Epépin* ressalta o fato de não ser tal poranduba leitura inocente ou ingênua, mas sim passível de estudo detalhado e que dialoga de forma profunda e simbólica com uma concepção de mundo amazônico que, contradizendo Couto de Magalhães, não pode ser percebida como cristã ou ocidental a não ser, quando muito, em sua superfície.

Referências

CABALZAR, Aloisio (Org.). *Peixe e gente no alto Rio Tiquié*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2005.

CANDIDO, Antonio. “Estímulos da criação literária”. In: *Literatura e Sociedade*. 12a edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 51-80.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Global, 2006.

DUNDES, Alan. *Morfologia e estrutura no conto folclórico*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LACERDA, Gabriela Ismerim. *As metamorfoses em Poranduba amazonense*. 2016. 143 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas I – O Cru e o Cozido*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *Região e raças selvagens do Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia de Pinheiro, 1874.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O Selvagem*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma, 1876.

MINDLIN, Betty. *Terra grávida*. Rio de Janeiro; Record: Rosa dos Ventos. 1999.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. CopyMarket.com, 2001.

RIBEIRO, Cristina Betioli. *O norte – um lugar para a nacionalidade*. 2003. 215 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade de Campinas

SÁ, Lúcia. *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

SILVA, Alcionílio Bruzzi Alves da. *Crenças e lendas do Uaupés*. Quito: Abya-Yakka, 1994.

SONHOS DIURNOS: UMA ANÁLISE DA OBRA O HOMEM QUE NÃO PODIA OLHAR PARA TRÁS

DAYDREAMS: AN ANALYSIS OF THE WORK O HOMEM QUE NÃO PODIA OLHAR PARA TRÁS

SUEÑOS DIURNOS: UN ANÁLISIS DE LA OBRA O HOMEM QUE NÃO PODIA OLHAR PARA TRÁS

Regina Célia Ruiz¹

RESUMO: Este artigo apresenta, por meio da obra *O homem que não podia olhar para trás*, do escritor moçambicano Nelson Saúte, ressonâncias deixadas pelo mito grego Orfeu, refletidas em desejos utópicos, que se concretizam a partir dos sonhos acordados propostos por Ernst Bloch e revelados no presente e passado do povo de Moçambique.

ABSTRACT: This article presents, through the work *O homem que não podia olhar para trás*, from the Mozambican's writer Nelson Saúte, resonances left by the Greek myth Orpheus, which are reflected in utopian wishes, and come true from dreams proposed by Ernst Bloch and revealed in the present and the in the past by the people of Mozambique.

RESUMEN: Este artículo presenta, a través de la obra *O homem que não podia olhar para trás*, del escritor mozambiqueño Nelson Saúte, resonancias dejadas por el mito griego de Orfeo, que se reflejan en los deseos utópicos que se realizan a partir de los sueños propuestos por Ernst Bloch y reveladas en el presente y el pasado del pueblo de Mozambique.

1 Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo.
E-mail: reginaceliaruz@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Saúte, Orfeu, desejos utópicos, Ernst Bloch, Moçambique.

KEYWORDS: Nelson Saúte, Orpheus, utopic wishes, Ernst Bloch, Mozambique.

PALABRAS CLAVE: Nelson Saúte, Orfeo, deseos utópicos, Ernst Bloch, Mozambique.

O escritor angolano José Luandino Vieira, em seu livro *Nós, os do Makulusu*, antes da narrativa, ainda na epígrafe, insere a frase “mukonda ku tuatundu kiá, ki tutena kumona-ku dingi kima. O kima, tu-ki-sanga, kiala tuala mu ia.”, que, em português, quer dizer: “*de onde viemos, nada há para ver. O que importa está lá, para onde vamos.*”

A frase remete-nos ao passado e também ao futuro. “De onde viemos” refere-se ao passado, à história, às tradições. “Para onde vamos” relaciona-se ao futuro, com o que devemos nos importar, o que devemos preparar. O que vivemos e aprendemos no passado é o que prepara o nosso presente, mas não deve nos prender. Nossas experiências, tudo o que vivemos nos impulsionam para o futuro que almejamos, o destino de um nômade, na sua busca sem fim.

Com as reflexões de Ernst Bloch, em seu livro *Princípio Esperança*, percebemos que “O desejo de ver as coisas melhorarem não adormece” (BLOCH, 2005, p. 79). Sonhamos em realizar nossos desejos dia e noite e não se trata de um sonho na sua concepção real. Esse desejo utópico não significa uma vontade baseada no impossível, em algo que não se realizará. Também não é um espaço de fuga, em que se pode viver realidades desejadas e não concretas, é algo que pode chegar à concretude, ao real. Esse sonho é o que nos move para os dias futuros, são os sonhos diurnos que se diferem dos sonhos noturnos.

Quando pensamos em sonho, geralmente pensamos em sonho noturno, aquele que já é pressuposto sonhar. Sonha-se para não acordar, para não sermos atingidos pelos estímulos internos ou externos, como fome, sede,

sons. E. Bloch (2005) diz que o sonho protege o sono para que os estímulos não despertem o sonhador. O sonho noturno está ligado a desejos antigos, que se referem a um passado distante. Ele sofre de censuras, pois as crenças morais e estéticas de quem sonha continuam ativas durante o sonho e o que se sonha vem sempre envolvido em símbolos, máscaras que, geralmente, não conseguem ser decifrados pelo sonhador e este acaba não tendo os seus desejos realizados.

Abdalla Junior, citando Ernst Bloch, diz que

[...] o sonho, numa direção oposta à Freud, é diurno. Não é noturno e nem vem de frustrações. É o sonho de quem procura novos horizontes, um princípio de juventude. [...] É olhando para frente, sonhando com o futuro [...] que se torna possível concretizar objetivos. Essa atitude é mais adequada do que aquela que poderia advir do sonho noturno, que teima obsessivamente em olhar para trás, melancolicamente contemplando ruínas (ABDALLA JR., 2003, p.18).

A narrativa *O homem que não podia olhar para trás*, que tratamos neste artigo, afina-se com o estudo de Ernest Bloch. A obra, de autoria do moçambicano Nelson Saúte, foi publicada no Brasil em 2006, pela Editora Língua Geral e faz parte da *Coleção Mama África*, um projeto que reúne artistas africanos, transformando uma narrativa oral, tradicional africana, para o imaginário infantil e juvenil.

O homem que não podia olhar para trás relê a narrativa *Um homem chamado Naramasotha*, conto tradicional oral do Norte de *Moçambique*. A escrita de Saúte ambienta a história no contexto de Moçambique, dividindo suas páginas com a pintura do artista plástico, também moçambicano, Roberto Chichorro.

Um homem chamado Naramasotha conta a história de um homem vestido em farrapos, andando sem destino, muito cansado, com fome que, ao tentar se alimentar duas vezes de animais mortos que encontrou pelo caminho, foi advertido por pássaros para não cometer tal ato, até que encontrou uma

mulher a qual lhe ofereceu casa, comida e o tomou como marido. Em uma festa, o único pedido que ela lhe fez foi para se divertir o quanto quisesse, mas não poderia olhar para trás, senão voltaria a ser o maltrapilho de antigamente. Ele não resistiu, olhou para trás e, como por encanto, a festa acabou, as novas roupas sumiram e ele se viu novamente em seus farrapos.

Ao recriar o conto, Nelson Saúte traz o contexto para o período de Guerra Civil enfrentado pelo país por 16 anos, e que teve início um ano após a declaração da Independência, em 1975. O personagem Naramasotha, da história de tradição oral, agora é Abdala Mussa, o andarilho que percorre as ruas de Moçambique. “Ele caminhava devagar, arrastando-se, deixando à sua passagem os poucos andrajos que lhe restavam” (SAÚTE, 2006, p. 7).

Abdala Mussa passou a sua juventude na Ilha de Moçambique, “nascera no Lumbo [...] filho de fabricante de barcos, sua vida fora o mar e a pesca. Contudo, a guerra um dia chegou à sua terra [...] tivera que se refugiar longe. A vida e o destino foram-no empurrando”. (SAÚTE, 2006, p.12). Na fuga, chegou a Nacala, uma cidade portuária, em Moçambique. Chegou sem profissão, sem dinheiro, “as caminhadas tinham-lhe ensinado outros ofícios [...]. Como Moçambicano, sabia desenrascar a vida. O que importava já não era mais viver, porém tentar sobreviver”. (SAÚTE, 2006, p. 13).

Mas Nacala estava assolada pela fome, pela falta de água, “toda a gente tentava sobreviver da pesca possível e dos ofícios do acostamento da estrada.” (SAÚTE, 2006, p.15), e viver ficava cada vez mais difícil. Abdala Mussa vê, na caça, uma solução para matar sua fome. E, assim, retoma o seu percurso atrás de animais para matar e ter como alimento.

O personagem encontra dois animais pelo caminho, mas, em cada uma das situações, foi advertido por pássaros para não comê-los, pois encontraria algo melhor pela frente. Aqui, retomamos a história do conto tradicional, a história de Naramasotha o qual também foi advertido por pássaros, animais que assumem a função de conselheiros, de detentores de sabedoria, são os velhos sábios das narrativas orais tradicionais.

Em *O homem que não podia olhar para trás*, Abdala Mussa encontra algo novo logo à frente. Uma mulher, Halima, o convida para entrar em sua casa, ela lhe oferece roupas limpas, comida e o toma como marido. Suas amigas preparam uma festa, para a qual Halima adverte: “na festa haveria muita bebida, muita comida, mulheres bonitas. Tocariam música e ele dançaria certamente. — Nesse caso, nunca debes olhar para trás” (SAÚTE, 2006, p. 24).

Apesar da advertência, no meio da diversão, “no meio daquele lusco-fusco, daqueles decibéis, dos copos de bebida alcoólica tombados, das mulheres que rodopiavam à pista de dança” (SAÚTE, 2006, p.27), ele olhou para trás e voltou a ser o homem de antes, o maltrapilho pobre e esfarrapado, a mesma condição na qual ficou o maltrapilho da narrativa de tradição oral.

A história de Naramasotha possui uma estrutura fabular – uma moral – cumpre a função de perpetuar modelos e transmitir regras, constituindo-se como uma daquelas narrativas que servem de ensinamento para um grupo. Por meio do exemplo do protagonista, os homens ficam advertidos quanto ao seu papel na comunidade. Se não obedecerem às suas mulheres, se as traírem, se não se submeterem às decisões da família de suas esposas, ficarão “pobres e esfarrapados”.

Nas sociedades matrilineares do norte de Moçambique, especificamente na cultura macua, de onde se origina esse conto, são os homens que se integram nos espaços familiares das esposas. Nessas sociedades, o chefe da casa é o tio materno da esposa. O homem casado tem de sujeitar-se às normas e regras que esse chefe impõe. Se o homem se revolta, perde a condição de marido e é expulso. O homem adulto somente é respeitado e tido como “bem vestido” quando se casa. O homem sem mulher é “esfarrapado e pobre”. Os animais que Namarasotha encontrou mortos simbolizam o desrespeito à mulher, se ele os comesse estaria cometendo o adultério; os pássaros são os homens mais velhos, que o aconselham a se casar com uma mulher livre. Cumprindo sempre o que os pássaros iam lhe dizendo durante a viagem, ele acabou encontrando uma mulher que seria a sua “riqueza” e conseguiu casar-se com ela, obtendo um lar. Mas como não seguiu o seu conselho, não respeitou o estatuto de homem casado e perdeu tudo (CONTOS AFRICANOS, 2011).

Em *O homem que não podia olhar para trás*, o protagonista Abdala Mussa possui uma trajetória singular, escolhe caminhos que o levarão (ou não) ao seu destino. No decorrer da narrativa, no entanto, há um imbricamento de outras histórias, outros personagens, ecos de outras vozes que vão configurando Abdala Mussa como um sujeito coletivo. Ele não caminha em direção apenas do próprio destino. Ele é o povo moçambicano na ânsia de construir o futuro do país.

Naramasotha e Abdala Mussa vivem seus conflitos e enfrentam os obstáculos. Mas, ambos, quando parecem alcançar o seu objetivo, o perdem, tendo que reiniciar a jornada. O objeto de cada um é difícil de ser alcançado, requer paciência, um desejo profundo que não aceita a desistência e tem, como característica, a inacessibilidade. O objeto mostra-se inacessível; por mais que seja desejado, procurado, conquistado, o objeto sempre estará mais adiante. Enquanto na narrativa de tradição oral, o gesto de olhar para trás evoca o castigo, uma vez que a narrativa deve cumprir a função admonitória, na releitura, feita por Saúte, o gesto de olhar para trás – ritualiza-se – pelo título e pela circularidade mítica que dinamiza o enredo da história.

A narrativa de Saúte possui dimensões sociais que nos remetem a Moçambique no ambiente da guerra civil, a qual dominou o país por 16 anos. O protagonista da narrativa, Abdala Mussa, percorre as ruas do país assolado pelo conflito que veio logo após a guerra de libertação colonial. Esse personagem é um sobrevivente da fome e da pobreza trazidas pela guerra. O texto, originário da história africana, é atualizado diante das condições sociais da atualidade, não somente conhecidas, mas também vividas pelo autor.

Referindo-se às possíveis interferências do meio social sobre a obra, Antonio Candido discute “em que medida a arte é expressão da sociedade”, e ainda, “em que medida é social, isto é, interessada nos problemas sociais” (CANDIDO, 2010, p. 29). Se tais reflexões estiverem presentes na leitura do livro *O homem que não podia olhar para trás*, identificaremos uma obra social, refletindo a sociedade moçambicana. Começando pela autoria, Nelson Saúte — o autor — e Roberto Chichorro — o artista plástico — são moçam-

bicanos e viveram nesse ambiente de guerra, contextualizado no livro, participantes ativos do meio artístico africano, engajados no projeto de mostrar o país ao mundo, por meio da arte, desnudando as falsas e preconceituosas ideias que fazem de Moçambique um país conhecido apenas por suas tradições culturais e pela condição de vítima no processo de colonização.

Escritor e artista plástico constroem o protagonista Abdala Mussa dentro de um contexto de guerra. Personagem que peregrina, em condições de miséria, pelas ruas, tentando sanar as suas dificuldades. Uma realidade que confrontada — mesmo com um universo ficcional — traz desconforto. Tal como o protagonista, essa sociedade tem possibilidades de trilhar, no futuro, novos caminhos a partir da reflexão e da transformação do presente.

Nelson Saúte resgata a narrativa oral *O homem chamado Naramasotha* e a reconstrói, atualizando-a para o contexto social do país, com o intuito de revelar a situação do moçambicano durante o estado de guerra, indicando as possibilidades de renascimento e construção de novos caminhos, induzindo o povo a não desistir da reconstrução de uma identidade.

A narrativa oral *Um homem chamado Naramasotha* intencionava orientar a conduta dos homens de determinado grupo, garantindo o cumprimento da regra de obedecer às suas mulheres e não cometer adultério, sob a consequência de ficarem “pobres e esfarrapados”. A interação e entendimento do ouvinte ficam garantidos na medida em que o contador da história utiliza estratégias de impostação de voz, gestos, encenações e, principalmente, a palavra, detentora de poder nesse tipo de narrativa. Na tradição oral, a palavra possui imenso valor, conferindo credibilidade à história contada, garantindo a compreensão e aceitação da comunidade. O texto de Saúte divide, com o público, a situação do povo moçambicano que colhe os frutos da guerra.

A arte criada por Nelson Saúte e Roberto Chichorro são artes individuais, cada um atuando na sua especificidade. Mas, ao mesclarem-se com o contexto e valores sociais, tornam-se uma arte coletiva.

A narrativa *O homem que não podia olhar para trás* é fruto das condições do

ambiente social, as quais motivaram o autor a escrever a história sob outro ponto de vista, diferente do percebido no conto oral que originou a obra de Saúte. À medida que vai sendo recebida pelo público, a obra ganha novas percepções, novos olhares. “O público dá sentido e realidade à obra e, sem ele, o autor não se realiza, pois ele é, de certo modo, o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador” (CANDIDO, 2010, p. 48).

Nelson Saúte, com seu texto, propõe uma nova maneira de olhar Moçambique, não significando um olhar para vítimas de um processo colonial, mas um olhar realista diante de um caminho com possibilidades de transformação.

Pelas margens de um mundo de fronteiras múltiplas, parece-nos imprescindível buscar novas associações no campo do comunitarismo cultural a que historicamente nos vinculamos – articulações que efetivamente não reproduzem gestos coloniais ou imperiais (ABDALA JR., 2003, pp. 79-80).

A proposta de Saúte apresenta o renascimento por meio da esperança e confiança de que se podem realizar movimentos em direção a contextos melhores. É a proposta de “sonhar acordado”, como mostra Ernst Bloch, em seu livro *Princípio Esperança*. Trata-se da não desistência, da certeza de transformação no que está por vir.

A literatura possui uma função importante nesse processo de aberturas para o futuro. Por meio das produções artísticas dos escritores moçambicanos, o país passa a ser apresentado na sua história, na trajetória de seu povo.

O escritor não é apenas aquele que escreve. É aquele que produz pensamento, aquele que é capaz de engravidar os outros de sentimento e de encantamento. Mais do que isso, o escritor desafia os fundamentos do próprio pensamento. Ele vai mais longe do que desafiar os limites do politicamente correcto, ele questiona os limites da razão (COUTO, 2005, p. 63).

O andarilho vive o sonho diurno. Ele caminha sem destino, mas o seu olhar que “não é um olhar vazio”, acredita que há um caminho a ser percorrido. É um sonho de livre escolha, diferente dos sonhos noturnos que “se nutrem geralmente da vida impulsiva que ficou para trás, de material imaginário, quando não arcaico, e não acontece nada de novo sob o clarão de sua lua descoberta” (BLOCH, 2005, p. 89).

Sonhar acordado não é opressivo. É o nosso próprio eu que o inicia e o suspende quando quiser, é estar atento ao presente. Já o sonho noturno se alimenta do que vivemos nos dias passados, deixando o sonhador entregue ao que lhe prepara o subconsciente.

O sonho diurno visa uma amplitude humana para se conseguir uma melhoria pública, pois possui ideais de interesse geral:

Mesmo os sonhos de natureza individual enquadrados nesse tipo se debruçam sobre a vida interior apenas por pretenderem melhorá-la em conjunto com outros egos, sobretudo ao se municiarem para tanto com o material de um exterior sonhado como perfeição. (BLOCH, 2005, p.93)

O sonho diurno exige muita atenção de quem sonha, pois é preciso entender o presente para encarar o futuro, e muitas questões complexas podem estar em jogo. Dentro de contextos conflitantes, os indivíduos, muitas vezes, sentem-se temerosos, mas podem construir um cenário de resistência, fazendo com que não recuem e busquem alternativas para deixar de viver o conflito, a opressão, visando transformações sociais.

Abdala Junior (2003) diz que como o mito é uma expressão da vontade renovada de uma nova história, ele não apenas registra grandes histórias arquetípicas do passado, mas também materializa nossos impulsos em forma de narrativa.

[...] muitos doam suas vidas. Mas então o mito afirma que da vida sacrificada nasce uma nova vida. Pode não ser a vida do herói, mas é uma nova vida, um novo caminho de ser, de vir a ser (CAMPBELL, 1990, p. 144).

O contexto vivido pelo personagem de Nelson Saúte, Abdala Mussa, é de opressão e violência e para mudar isso precisou receber um estímulo, algo que lhe desse a possibilidade de ser o sujeito de sua própria história. Esse estímulo pode ser comparado ao 'espanto' citado por Jameson (1985), "(...) o espanto é a fonte sempre propulsora e sempre oculta do instante vivido na obscuridade". O que causa o espanto é a possibilidade de ações que resultem em bons resultados futuros. Trata-se de uma percepção oculta do futuro, algo que já existe, como se já tivesse seu curso traçado.

Halima, a mulher que acolheu o andarilho, é quem provoca o espanto nesse protagonista. Ela libera o desejo utópico - aquele que vai mostrar a Abdala Mussa como o sonhar acordado pode ser o caminho para se modificar as situações atuais. Compete apenas a ele praticar a esperança, movimentando-se sempre na transformação do presente.

O andarilho, de Nelson Saúte, ainda não finaliza seu desejo utópico de mudar sua situação. Ele sonha acordado, pois está atento ao seu presente e percebe as necessidades de mudança. Interpreta, nas mensagens dos pássaros, que algo melhor poderá acontecer mais adiante e reconhece esse momento quando conhece a mulher que o convida para entrar em sua casa e mudar de vida. Mas as ligações com o passado podem ser mais fortes, oferecendo resistências para se transformar. Esse andarilho nos traz as reminiscências deixadas por Orfeu, que desceu ao submundo dos mortos para resgatar a sua amada Eurídice. Orfeu projetou uma mudança, manifestou o seu desejo, mas para se chegar à concretização, é preciso tempo, tem que se caminhar devagar.

Em momentos difíceis, os desejos precisam ser acionados por valores que movem cada situação. O andarilho foi movido pelo desejo primeiro de se ver novamente na condição digna de se sentir um ser humano. Não poderia mais se reconhecer usando trapos, sem moradia, alimentação. Reencontrar

um lar significaria refazer sua vida, restabelecer a dignidade. Os valores que sustentam seus desejos representam as vozes do ser humano. Mas ainda não era o encontro com o seu destino, seu desejo não poderia se restringir a uma necessidade individual. Ele representa um desejo coletivo.

O andarilho vive em um contexto específico, o de um país que sofre as consequências de uma guerra que ainda deixa suas marcas. Para o personagem de Nelson Saúte, a situação é conflitante, ele vivencia a miséria, a dor, o sofrimento enquanto percorre as ruas de Moçambique. Ele está perto de um passado repressivo e, por isso, seus pensamentos e dúvidas se aproximam dos valores impostos ainda pelo colonizador, a crença de que seria melhor viver na submissão, na servidão, pois era tudo a que tinha direito e lhe foi ensinado. Olhar para trás poderia significar repensar no passado, para depois pensar no presente, iniciando o movimento para o futuro.

Abdala Mussa vive os ‘afetos expectantes’, baseados na esperança e confiança. São afetos que, conforme diz Bloch (2005), impulsionam o indivíduo para mover-se positivamente em relação ao futuro. Afetos expectantes são os transformadores. Destacamos, aqui, os positivos que têm como base a esperança e a confiança.

Esse andarilho demonstra esperança quando acredita que as advertências dos pássaros poderão ser verdadeiras e algo bom poderia acontecer logo adiante, como de fato aconteceu.

Mas, foi mais forte a desconfiança de que o seu presente poderia realmente ser transformado. Para ele, ainda não era o momento. Bloch possui uma perspectiva otimista, não fala de futuro, fala de experiências do presente. Sonhar acordado é perceber o presente, historicizá-lo. Mas também é valorizar o passado, propondo a sua emancipação. Assim, olhar para trás pode ser uma atitude reveladora conforme cada contexto em que estiver inserida.

Muitas sociedades possuem seus pensamentos, sentimentos, valores construídos com base no que deixaram seus antepassados, por meio de histórias transmitidas oralmente, registros escritos deixados, guerras vividas, ou seja, por experiências deixadas pelos próprios povos, como continuidade

para o caminho de evolução do que está por vir. As tradições devem ser respeitadas, mas não podem servir de obstáculo para o progresso. Elas são os ensinamentos do passado que nos levam ao futuro.

Para o andarilho, não existem fronteiras. Ele parte em busca do algo a mais, das respostas ao que lhe aflige em termos de existência. E, na verdade, essas respostas ainda não o satisfazem. Sempre haverá o que buscar, haverá o que perguntar, haverá o que investigar.

O sonho da mudança, de conhecimentos, de entender os próprios caminhos ainda está por vir. O que move o homem é a necessidade da busca, do encontro com o seu destino que sempre estará logo à frente, quase ao toque de suas mãos. O sonhar acordado de Ernst Bloch prevê a necessidade de se acreditar no algo além, consciente que sempre haverá algo a mais para se desejar, para sonhar.

Abdala Mussa é o homem que, conforme Abdala Junior (2003), “quer viver a sua história, tornando sua história”. Ao olhar para trás e recusar a vida nova que Halima lhe oferecia, o personagem toma a história para si e cede à oportunidade de refazer seus caminhos. Se “na fabulação mítica, então, a vida não é um partícipio, mas um gerúndio, um *faciendum*” (ABDALA JR., 2003, p. 14), Abdala Mussa busca essa continuidade. Ele engendra esse tempo “gerundial” na circularidade que envolve o passado e o presente, já visualizando um futuro.

O personagem de Nelson Saúte vive as marcas deixadas pelo mito grego Orfeu, que sofreu a dor da perda da mulher amada, desceu ao submundo dos mortos para resgatá-la e, ao olhar para trás, deu o primeiro passo para que pudesse reconstruir seu caminho. Ao morrer, Orfeu pôde, finalmente, ter de volta sua amada Eurídice, mas em outro plano, no mundo dos mortos. O drama de Orfeu, renovado em Abdala Mussa é a retomada do drama do homem moçambicano, o qual precisa transpor a realidade conflitante do país e alçar voos para os melhores dias que ainda virão.

Nessa ordem de ideias, nos é possível pensar no conceito de “sonhos diurnos” apresentado por Ernst Bloch. Um tipo de sonho que “instiga, não per-

mite se conformar com o precário que aí está, não permite a resignação” (BLOCH, 2005, p. 14). Os sonhos diurnos apenas contemplam as coisas como estão no momento, desde que visualizando o seu movimento, o “seguir em frente” (BLOCH, 2005).

Conforme Ernst Bloch, “pensar significa transpor”, “sendo assim, nossos pensamentos devem transpor o momento” e “captar o novo como algo mediado pelo existente em movimento” (BLOCH, 2005, p. 14).

Como oposição à esperança de se concretizar os próprios desejos, por meio dos sonhos que mantemos ainda quando estamos acordados, surge o medo. Quando não se alimenta o desejo utópico de se melhorar o futuro, sentir medo pode ser algo aceitável, mas esse “é momento para um sentimento mais condizente conosco” (BLOCH, 2005, p. 13).

Para Ernst Bloch (2005), “o que importa é aprender a esperar”. Esse ato opõe-se ao fracasso e não é uma ação passiva, como muitos podem pensar, a espera é fruto do anseio de se atingir algo, um objetivo tão sonhado. “O ato contra a angústia diante da vida e as maquinações do medo é a atividade contra os seus criadores” (BLOCH, 2005, p. 13).

À medida que almejamos algo, já estamos vivendo o futuro. No futuro, está o que esperamos, mas também pode estar o que tememos. A esperança encontra o seu opositor, o medo, que acontece quando o indivíduo não acredita ou não consegue encontrar uma saída para a sua ruína, quando tudo suporta, lamenta, mas não compreende, não remove o que o colocou em estado de crise e desesperança.

A esperança sabedora e concreta, portanto, é a que irrompe subjetivamente com mais força contra o medo, a que objetivamente leva com mais habilidade à interrupção causal dos conteúdos do medo, junto com a insatisfação manifesta que faz da esperança, porque ambas brotam do não à carência. (BLOCH, 2005, pp. 15-16).

A amplitude é uma das características dos sonhos diurnos, os ideais são exteriorizados para alcançar um interesse que não é individual, e sim, coletivo. Ernst Bloch apresenta um “princípio utópico” que prevê a expectativa, a esperança e intenção voltadas para a possibilidade do que ainda não veio a ser: este não é apenas um traço básico da consciência humana, mas, retificado e compreendido concretamente, uma determinação fundamental em meio à realidade objetiva como um todo (BLOCH, 2005, p. 17).

A utopia desenha-se, aqui, como algo distante do conceito com o qual estamos acostumados, aquele encontrado em dicionários e que traduz a utopia como algo apenas imaginário, difícil de alcançar. Utopia, nesta análise, significa sonhar na expectativa de já se visualizar o que está vindo logo à frente. “Somente uma maneira de pensar direcionada para a mudança, diz respeito a um futuro que não é feito de constrangimento [...] e a um passado que não é feito de encantamento” (BLOCH, 2005, p. 18).

Se nos encantarmos com o passado e, principalmente, se ficarmos ligados a ele, estaremos presos a um pensamento estático que, na ausência de movimento, não permitirá a alimentação dos nossos sonhos diurnos. As fronteiras entre passado e futuro desaparecem quando percebemos que o futuro pode ser visualizado e preparado já a partir do passado.

O presente acontece diante das pontes que ligam os tempos: passado e futuro. Nosso presente é o fruto das ações e experiências realizadas no passado, revistas e atualizadas no presente e as expectativas e sonhos nos quais acreditamos e trabalhamos para que se realizem no futuro. “Não se descobriu que, em todo o presente, mesmo no que é lembrado, há um impulso e uma interrupção, uma incubação e uma antecipação do que ainda não veio a ser” (BLOCH, 2005, p. 22).

As ideias voltadas para a intenção futura são utópicas, “mas não no sentido estreito desta palavra, definido apenas pelo que é ruim, [...] mas justamente no novo sentido sustentado do sonho para gente, da antecipação” (BLOCH, 2005, p. 22). Pensar é transpor, é ir além da realidade e para que esses pensamentos se concretizem, é necessário ultrapassar o curso natural do que acontece à nossa volta.

A consciência utópica quer enxergar bem longe, mas, no fundo, apenas para atravessar a escuridão bem próxima do instante que acabou de ser vivido, em que todo o devir (Seiende) está à deriva e oculto de si mesmo (BLOCH, 2005, p. 23).

A esperança que trazemos, aqui, somente pode existir se abandonarmos “o conceito fechado e imóvel do ser” (BLOCH, 2005, p.28), alcançando um mundo mais adequado aos nossos anseios e necessidades, mas isso somente está à disposição daquele que tem “o *novum* diante de si” (BLOCH, 2005, p. 28).

O sonho diurno de Abdala Mussa é o sonho do povo moçambicano. Ele sonha em se sentir pertencendo a algum lugar, sonha com a construção de um novo país, o mesmo do seu povo que busca unir as suas raízes, as suas tradições a um espaço renovado, onde eles se sintam novamente construtores de seu próprio destino. Para isso, é necessário aperfeiçoar um novo olhar para o passado, um olhar que prevê a retirada de experiências que servirão para a construção de um futuro.

Abdala Mussa alimenta os seus sonhos diurnos do povo moçambicano, vislumbrando um futuro no qual reescreverão a própria história. Ele é o andarilho, o nômade que seguiu os passos de Orfeu, aquele que colocou em prática seu sonho diurno de se fazer renascer, construindo o seu destino ao lado de Eurídice.

Em sua caminhada, o personagem de Nelson Saúte permite-se transitar na circularidade dos fatos, de sua história até encontrar o seu próprio destino. Quando o encontrará não importa, o que vale é a não desistência, é a busca que nunca cansa. Abdala Mussa pode mostrar ao povo moçambicano que se pode reconstruir o país unindo o que foi aprendido com a tradição, com a esperança de outro futuro. Assim, sonhar acordado e realizar esse sonho é possível.

Reconhecer as próprias fraquezas e medos, talvez seja um bom começo para se começar o ato de transformação. Orfeu ficou inconformado quando, por meio de um gesto seu, perdeu Eurídice. Sua incerteza, sua falta

de esperança diante do destino provocou-lhe a grande tragédia. Mas enfrentou a dor, deixou-se abater para chegar ao ponto em que reencontraria a mulher que amava e, naquele momento, para sempre.

Abdala Mussa não sabia o que lhe aconteceria em caso de não seguir o que pedia Halima, mas o fez em nome de sua insegurança diante da vida, do destino que se desenhava à sua frente, caso permanecesse ali. Sua fraqueza foi sua grande força. Afinal, sua grande característica era saber ouvir conselhos. Muitas vezes, é na fraqueza que a força vem revigorada.

Moçambique também pode ser visto sob essa perspectiva. Em um continente recheado de histórias, tradições, envolto em tantas discussões sociais e políticas, e que se define como um país heterogêneo, composto de mestiçagens, misturas de culturas e várias línguas que “moldaram um mosaico de diferenças que são um dos mais valiosos patrimônios do nosso continente” (COUTO, 2005, p. 19).

Este é um momento de abismo e desesperanças. Mas pode ser, ao mesmo tempo, um momento de crescimento. Confrontados com as nossas mais fundas fragilidades, cabe-nos criar um novo olhar, inventar outras falas, ensaiar outras escritas. Vamos ficando, cada vez mais, a sós com a nossa própria responsabilidade histórica de criar uma outra História. Nós não podemos mendigar ao mundo uma outra imagem. Não podemos insistir numa atitude apelativa. A nossa única saída é continuar o difícil e longo caminho de conquistar um lugar digno para nós e para a nossa pátria. E esse lugar só pode resultar da nossa própria criação (COUTO, 2005, p. 22).

A peregrinação de Abdala Mussa, sem destino definido, sob as dificuldades trazidas pela fome, lembranças e incertezas revela a peregrinação do povo de Moçambique em busca de sua identidade, de um destino que os tire da situação de vítimas, para uma situação de construtores, donos de seus caminhos.

O nosso país fazia, afinal, o que fazemos na nossa vida quotidiana: inventamos monstros para nos desassossegarmos. Mas os monstros também servem para nos tranquilizar. Dá-nos sossego saber que eles moram fora de nós. De repente, o mundo mudou e somos forçados a procurar os nossos domínios dentro de casa. O inimigo, o pior dos inimigos, sempre esteve dentro de nós descobrimos essa verdade tão simples e ficamos sós com os nossos próprios fantasmas (COUTO, 2005, p. 22).

Moçambique deve retirar da tradição, da experiência dos antepassados aquilo que pode se atualizar no presente. Mas importa, principalmente, o que alimenta o sonho para seguir em frente, rumo a um futuro, tomando as rédeas do destino.

Aqui, tradição e modernidade se confrontam. Enquanto as raízes falam alto, querendo continuar a escrever a história, a modernidade chega trazendo o progresso. Não se pode mais adiar a escolha, assim como não se pode mais duvidar sobre qual caminho tomar. Na verdade, uma boa opção seria unir os dois lados - tradição e modernidade - para se construir um futuro embasado nos conhecimentos e experiências do passado.

Nessa busca incessante de si mesmo, o indivíduo como que tateia no escuro. Ensaia e experimenta com diversos materiais e técnicas, segue determinados caminhos — sempre à procura de formas de identificação. Talvez as encontre, e talvez não. Mas é nesse contexto de busca interior, que devemos entender a importância dos acasos significativos e de mensagens de “inspiração” que contêm. Constituem momentos em que as circunstâncias se interligam de modo surpreendentemente significativo, de maneira irrepetível e tão específica [...]. A pessoa os vivencia como momentos de maior clareza e poder de decisão — quer seja no campo da arte, [...] quer seja no dia a dia, ao dar determinado passo, estabelecer um procedimento na linha da vida — portanto, sempre realizando algo de concreto em que a pessoa sente que cresceu, em conhecimentos e em sua individualidade (OSTROWER, 2013, pp. 28-29).

Ao ler a narrativa *O homem que não podia olhar para trás*, enveredamos pela caminhada de Abdala Mussa e adentramos no processo de construção de

seus sonhos diurnos. Antes de chegar à casa de Halima, sua vida no Lumbo, na Ilha de Moçambique, era como a de tantos moçambicanos que retiram do mar o seu meio de sobrevivência. Mas chegaram os conflitos, a guerra e ele teve que fugir. “A vida e o destino foram-no empurrando”; “Ele estava na condição daqueles que tinham fugido de tudo e de si próprios” (SAÚTE, 2006, p. 12). E, assim, Abdala Mussa começa a andar, sem destino certo e sem um objetivo definido. Ele precisava sobreviver e tinha que caminhar para isso.

Acompanhamos Abdala Mussa nesses momentos em que a esperança ainda está em fase gestacional. Ela ainda não se manifesta, a caminhada é firmada na necessidade de fuga diante de um presente de miséria e opressão.

A aparição dos pássaros, no caminho do personagem, assume a função de despertá-lo para a possibilidade de algo novo que ainda está por vir. Ele não poderia saciar a sua fome com o animal que estava morto à sua frente, ele deveria esperar. “Essa carne não se come” (SAÚTE, 2006, p.18), adverte o pássaro o que nos remete à narrativa de tradição oral *Um homem chamado Naramasotha*. Aquela era a carne do adultério, a representação das mulheres casadas com quem o homem moçambicano não deve se envolver, para continuar sendo um homem digno de sua esposa, família e riqueza. Na narrativa *O homem que não podia olhar para trás*, em que Abdala Mussa é o protagonista, os animais mortos representam um impulso negativo, a má escolha daqueles que não sabem esperar e reconhecer o melhor que está por vir.

Abdala Mussa já mostra que sabe conviver com a espera. Ele sabe ouvir conselhos, principalmente de um pássaro, um ser livre que sobrevoa o mundo conhecendo e vendo tudo sob uma ótica que não podemos ver, então seria melhor obedecê-lo. E o pássaro retorna e o adverte mais uma vez. Novamente saciar sua fome deveria ser adiado, e Abdala Mussa desconfia, “começou a pensar que havia alguma armadilha” (SAÚTE, 2006, p. 18).

A desconfiança, já instalada, transforma-se na esperança ao encontrar Halima, a possibilidade de se restituir a dignidade do homem do norte de Moçambique que precisa de uma família para ser considerado digno e rico. Mas esperanças sempre precisam ser renovadas. Os sonhos utópicos de se alcançar dias melhores são sempre transformados, atualizados. E

Abdala Mussa prefere mudar o seu caminho, o sonho de construir o futuro ainda não se concretiza ali. Ele precisa refazer a jornada, renovar as esperanças, alimentar os sonhos e continuar atendendo aos conselhos que também serão renovados. A circularidade da narrativa, que é a mesma da vida, permite que os caminhos sejam refeitos, repensados.

A festa, na casa de Halima, amadurece a sua esperança. Abdala Mussa sabia ouvir conselhos, mas a advertência da mulher para que ele não olhasse para trás não poderia ser obedecida. Naquele momento, ele experimentava o sonho utópico de conquistar outros caminhos. Sua esperança já estava embasada na certeza de que poderia encontrar algo melhor e poderia não ser a oportunidade dada por Halima. Era preciso se certificar disso e, portanto, necessário refazer o trajeto. Os sonhos diurnos tomam força, Abdala Mussa irá vivê-los e alimentá-los no seu percurso, agora com esperanças e sonhos diurnos renovados.

São momentos, uma espécie de iluminação que dialoga com o devir [...]. Nessa interação com o futuro, não há lugar para uma verdade acabada, mas para a afirmação de uma perspectiva de ação dialógica, onde a intercomunicação é imprescindível. A utopia não deixa assim de ser uma porta de entrada para o desconhecido, feita por quem está imbuído da vontade de felicidade (ABDALA JR., 2003, p. 29)

Abdala Mussa, ao olhar para trás, emprega a utopia capaz de transformar o presente. Ele vivencia, no seu momento atual, a preparação de um futuro esperado e se coloca na porta de entrada dessa realização.

Nelson Saúte cria Abdala Mussa a partir das raízes culturais de Moçambique, presentes na narrativa oral *Um homem chamado Naramashota*. Esse protagonista faz parte de tempos mais modernos, o escritor o atualiza. “O mito, então com sua estrutura renovada e transformadora” (ABDALA JR., 2003, p.19) se atualiza no percurso de Abdala Mussa, um personagem que procura reescrever seu destino sob os efeitos trazidos pela guerra. Os sonhos diurnos de Abdala Mussa são os sonhos de cada moçambicano que busca reconstruir a própria história.

As pinturas de Roberto Chichorro, que acompanham a narrativa verbal, dialogam com os sonhos diurnos de Abdala Mussa. Há um entrelaçar de cores e formas que materializam os desejos utópicos do personagem. As cores quentes, os tons fortes, linhas e formas contrastam com as expressões faciais disformes e sem vida, marcando um caminhar que ainda não definiu os rumos do destino. O artista plástico acompanha a narrativa e proporciona um olhar diferenciado às esperanças, medos e desejos do protagonista. Uma das pinturas finais em que Abdala Mussa, após ter olhado para trás, voltou a ser o homem pobre e esfarrapado do início da narrativa, é o momento crucial da transformação do presente do personagem, para uma dimensão que o transporta para o passado, fazendo-o começar sua trilha novamente. Essa tela é representada por Roberto Chichorro em um tom pastel, sem vida, todo homogêneo, identificando o momento em que o personagem despede-se temporariamente de uma possível concretização de seu sonho acordado e começa tudo de novo. “Todo ato de criação é um ato de compreensão que redimensiona o universo humano” (OSTROWER, 2013, p. 219). Roberto Chichorro é um moçambicano que faz parte dessa jornada e percebe que é necessário ampliar o espaço de Abdala Mussa para que ele recomece sua caminhada. As cores são minimizadas para que, no reiniciar, tudo ganhe cores e formas novamente, mas sob as experiências e esperanças renovadas.

Das obras de arte surge um prazer, que não se resume num desejo de natureza física. Representa antes a resolução de certas tensões nossas numa dimensão inteiramente interiorizada. As tensões somos nós mesmos, nossas dúvidas e aflições, nossos medos, e também as expectativas secretas e a tentativa de lidarmos com elas (OSTROWER, 2013, p. 229).

Desde a independência de Moçambique, em 1975, o país iniciou um período de tentativa de construção da própria história. Os moçambicanos ainda tentavam se acostumar com a ideia da liberdade, quando se inicia a guerra civil que terminou apenas em 1992. Os passos dados em direção a um futuro em que a identidade do país possa entrar nos trilhos que levam ao desenvolvimento ainda são lentos.

Os sonhos diurnos colocados por Ernst Bloch (2005) surgem para inserir expectativas nesses passos curtos. O importante é manter o movimento, sem desistir. Uma ação que não se desvia da esperança utópica depositada no futuro, “o caminho leva dos pequenos sonhos acordados para os robustos, dos claudicantes e passíveis de abuso para os vigorosos, dos castelos de vento inconstantes para aquela coisa que está por vir e é necessária” (BLOCH, 2005, p. 21).

Moçambique é um país que possui jovens engajados nessa peregrinação rumo ao desenvolvimento. Jovens que saem para estudar, aprender e retornam para ensinar a sua gente. Existem também os jovens escritores comprometidos em disseminar as raízes, cultura e desejos futuros dos moçambicanos. O sonho diurno é “um princípio da juventude, possui a potencialidade subjetiva dos indivíduos”. (ABDALA JR., 2003), e esse princípio recebe o impulso da esperança que não se acaba. Conforme as palavras do moçambicano Mia Couto, “Teremos mais e mais orgulho em sermos quem somos: moçambicanos construtores de um tempo e de um lugar onde nascemos todos os dias” (COUTO, 2011, p. 47).

As palavras de Nelson Saúte constroem a narrativa *O homem que não podia olhar para trás* e utilizam estratégias discursivas que compreendem os recursos estilísticos e estéticos trabalhados nos textos, envolvendo-se com as pinturas de Roberto Chichorro e o mito de Orfeu, atualizado na narrativa e refletido a cada passo do protagonista Abdala Mussa.

Referências

ABDALA JR, Benjamin. *De Vôos e Ilhas: Literatura Comunitarismos*, São Paulo: Ateliê, 2003.

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*, vol. 1. Trad. Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: UERJ/ Contraponto, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*, com Bill Moyers. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Associação Palas Athena, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 11ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CONTOS AFRICANOS. *Um homem chamado Naramasotha*. Disponível em http://muralafrica.paginas.ufsc.br/files/2011/11/CONTOS_AFRICANOS.pdf
Acesso em 19/12/2012.

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano? Ensaios*. São Paulo; Companhia das Letras, 2011.

COUTO, Mia. *Pensatempos – Textos de opinião*, 3ed., Lisboa: Caminho, 2005.

JAMESON, Frederic. *Ernst Bloch e o futuro, In: Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Trad. Iumma Maria Simon, Ismail Xavier, Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2013.

SAÚTE, Nelson. *O que não homem podia olhar para trás*, Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006.

VIEIRA, José Luandino. *Nós, os do Makulusu*, São Paulo: Ática, 1991.

IDENTIDADE E NACIONALIDADE: CONCEITOS, DESENVOLVIMENTO E HISTÓRIA

IDENTITY AND NATIONALITY: CONCEPTS, DEVELOPMENT AND HISTORY

IDENTIDAD Y NACIONALIDAD: CONCEPTOS, DESARROLLO E HISTORIA

Sandra Trabucco Valenzuela¹

RESUMO: O ensaio discute os diversos conceitos que compõem a ideia de identidade e nacionalidade na América Latina do século XIX e início do século XX, tais como indigenismo, indo-espanholismo, hispanismo, latino-americanismo e panamericanismo. Aborda-se a Revolução Mexicana de 1917 e o esforço educativo proposto para integrar toda a população, bem como a participação da poeta e ensaísta chilena Gabriela Mistral. Conclui-se o texto com um panorama histórico com base nos teóricos trabalhados.

ABSTRACT: The essay discusses the various concepts that make up the idea of identity and nationality in Latin America of the 19th century and early 20th century, such as Indigenism, Indian-Spanishness, Hispanism, Latin-Americanism and Panamericanism. Deals with the Mexican Revolution of 1917 and the proposed educational effort to integrate the entire population, as well as the participation of Chilean essayist and poet Gabriela Mistral. The essay ends with a historical overview based on the theoretical works discussed.

RESUMEN: El ensayo discute los diversos conceptos que componen la idea de identidad y nacionalidad en la América Latina del siglo XIX e inicio del XX, tales como indigenismo, indoespañolismo, hispanismo, latino-america-

1 Pós-Doutora em Estudos Comparados, pela Universidade de São Paulo. Doutora em Letras pela FFLCH/USP. Docente da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo. E-mail: sandratrabucco@uol.com.br

nismo y panamericanismo. Se trata de la Revolución Mexicana de 1917 y el esfuerzo educativo propuesto para integrar a toda la población, así como la participación de la escritora chilena Gabriela Mistral. Se concluye el texto con un panorama histórico basado en los teóricos presentados en el ensayo.

PALAVRAS-CHAVE: indigenismo; indo-espanholismo; latino-americanismo; Gabriela Mistral; Revolução Mexicana.

KEYWORDS: indigenism; indian-spanishness; latin-americanism; Gabriela Mistral; Mexican Revolution.

PALABRAS CLAVE: indigenismo; indo-españolismo; latinoamericanismo; Gabriela Mistral; Revolución Mexicana.

A formação da Identidade e da Nacionalidade na América Hispânica

Em 1917, o momento histórico vivido pelo universo intelectual hispano-americano era de interesse pela Revolução Mexicana, que levou ao poder um governo cuja consciência de integração entre os países latino-americanos despertou e incentivou ainda mais o desenvolvimento de trabalhos, teóricos e práticos, no sentido de resgatar, valorizar e divulgar as culturas autóctones, buscando sempre uma intersecção entre elas. Formava-se a cidadania latino-americana e, assim, o ser americano ganhava o *status* de “homem entre homens”, como veremos adiante.

Foi também com a Revolução Mexicana que se acentuaram as polêmicas em torno de termos como *indigenismo*, *indoespañolismo*, *hispanismo*, *latino-americanismo* e *panamericanismo* como concepções diferentes da nacionalidade ou da identidade americana.

Hoje, ao recuperarmos alguns dos trabalhos mais importantes desse período, constatamos diferenças substanciais com as posições adotadas pelo pensamento antropológico contemporâneo.

O anseio pela busca de um modo de ser americano marca a história latino-americana, especialmente a partir do século XVIII, com base nas ideias fi-

losóficas da Ilustração. Em sua obra *A razão na História: introdução à Filosofia da História Universal*, Hegel afirma:

América é o país do porvir. Em tempos futuros mostrará sua importância histórica talvez na luta entre a América do Norte e a América do Sul (...) (mas) o que até agora ocorre ali não é mais do que o eco do Velho Mundo e o reflexo da vida alheia (Hegel, 1995, p. 183).

Tal afirmação permitiu-lhe observar que a América sendo o “continente do futuro”, não se constituía ainda em um campo de estudos com legado histórico, filosófico e social que permitisse revelar um desenvolvimento do espírito, fugindo do sentido dialético de História. Essa “falta de história” própria pode-se verificar, também segundo Hegel, pela rejeição do hispano-americano ao autóctone, pela tentativa de assimilação de valores estranhos ou, ainda, pela adoção de ideias e soluções europeias e norte-americanas para questões particulares da cultura hispano-americana em formação.

A partir da Ilustração, o hispano-americano conscientizou-se do vazio em que a América mergulhava e se propôs a conhecer, por meio da experimentação, o mundo que o cercava, sem ignorar, no entanto, o universo do divino, dominado pela religião. Essa aproximação com o real circundante levou o hispano-americano a descobrir concretamente os elementos da fauna e da flora que compunham a sua terra, diferenciando-a do Velho Continente. Essa consciência da diversidade foi o primeiro impulso para o ideal de autonomia e realidade própria, que resultaria no desejo de liberdade e independência política por parte das colônias americanas.

Foi a partir dessa perspectiva que uma nova consciência tomou forma: faltava à autonomia política a “autonomia do intelecto” (Zea, 1976, p. 68). Coube então ao movimento romântico hispano-americano descobrir a natureza e resgatar a história e a cultura da América, destacando sua preocupação com os destinos de suas respectivas nações e do continente como um todo.

Um questionamento, entretanto, passa a integrar os trabalhos literários que começam a despontar pelos diversos pontos da América Espanhola no período subseqüente ao da emancipação: a análise histórica e sociológica revelavam um passado que deveria ser renegado, pois nele residia a causa da situação negativa da América: a violência do processo colonizador, formação da “barbárie” rural e a degradação do autóctone. Assim, enquanto a Europa buscava em sua história elementos para afirmação e valorização de sua cultura, a América via no seu passado a origem de todos os seus problemas.

Com a rejeição do passado, os intelectuais descobrem a força do presente, e a América volta-se para o próprio, no afã de conceber o que ainda não existia: concretizar uma cultura própria. O conceito de *Nação* torna-se a objetivação de uma cultura, incluindo-se aí a estruturação das literaturas de cada país, bem como de uma filosofia americana, com as respectivas especificidades nacionais.

A nova emancipação hispano-americana pode ser verificada especialmente nas ideias da geração romântica, expressas na literatura costumbrista e em ensaios de cunho sociológico e filosófico. Essa geração ilustrada tinha como fontes o ecletismo, o utilitarismo, o historicismo de Herder, o idealismo de Lamennais e de Quinet, além das doutrinas de Schlegel, Madame Staël e Victor Hugo. Esse quadro consagra na América hispânica um terreno fértil para o ingresso vigoroso do positivismo de Comte, Spencer e Littré.

A emancipação das Colônias, a cor local e a liberdade foram temas recorrentes tanto na poesia como na prosa. Seus autores empenhavam-se em causas políticas, sofrendo muitas vezes as pressões do exílio (forçado ou voluntário), da detenção ou da morte, sempre em prol da consolidação dos valores difundidos pela Independência dos Estados Unidos e pela Revolução Francesa: a América para os americanos com igualdade, liberdade e fraternidade.

Dentre as importantes figuras que se notabilizaram nesse período pela formação da chamada nova emancipação, destacam-se: o venezuelano Andrés Bello (1781-1865), os chilenos José Victorino Lastarria (1817-1888) e Francisco Bilbao (1823-1865); os argentinos Juan Bautista Alberdi (1810-

1884), Esteban Echeverría (1805-1851), Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888); em Cuba, José Martí (1853-1895); em Porto Rico Eugenio María de Hostos (1839-1903), entre muitos outros.

No período compreendido entre 1880 e 1900, em cada um dos países hispano-americanos o positivismo assumiu contornos próprios, adequando-se às suas questões pontuais e circunstâncias históricas. Dois aspectos, porém, caracterizaram todos os países: a rejeição à religião e a aceitação do positivismo como doutrina educativa, capaz de extrair do educando todos os defeitos herdados da Colônia, dotando-o de um espírito prático, a exemplo dos Estados Unidos e da Inglaterra, e que constituiria o *novo ser hispano-americano*. A educação despontava, portanto, como caminho para gerar uma grande civilização, distante da anarquia e do despotismo que condenavam a América hispânica ao retrocesso.

Embora o progresso científico e material fosse evidente, o esforço educativo não conseguia atingir todas as camadas sociais. A multiplicação das indústrias e das estradas de ferro concentrava-se nas mãos de um novo imperialismo - o poder econômico e político das burguesias europeias e norte-americanas aliava-se ao militarismo, ao clericalismo e às burguesias ascendentes na América, gerando uma forma peculiar de colonialismo, desta vez manipulado tanto interna como externamente. É nessas condições que a América Hispânica chega ao século XX.

A experiência mexicana

Com a derrota empreendida pelos Estados Unidos sobre o México na Guerra de 1847, o México passou a olhar com desconfiança e receio ao chamado “Colosso do Norte”, cujo progresso era tão admirado pela intelectualidade da América do Sul.

Contudo, a questão racial era apontada pela elite mexicana como responsável pelo desastre da guerra: a fraqueza e a desorganização foram atribuídas à origem hispânica, considerada uma raça utopista e idealista, sem o espírito prático anglo-saxão. A única forma encontrada para remover esta cha-

mada “má índole” herdada pelos mexicanos era educar o povo a partir do positivismo, abrindo caminho para uma nova organização mental e social.

Justo Sierra (1842-1912), uma das figuras mais importantes na área da educação no México, defendia essa nova organização, a instrução com independência da Igreja, e pregava a passagem da era militar, marcada por conflitos internos, para a era industrial, período em que o trabalho e o esforço individual seriam recompensados, resultando na formação de uma *consciência nacional*.

Calcando-se nas ideias de Justo Sierra, o México tentou desenvolver, entre 1880 e 1910, um projeto educacional voltado ao estabelecimento de uma consciência mexicana, baseada no positivismo, e encontrando no porfirismo a expressão de uma nova ordem político-social.

Em 26 de novembro de 1876, o general Porfirio Díaz toma o poder; em 5 de dezembro, ele cede a presidência ao general Méndez; em 16 de fevereiro de 1877, Porfirio volta ao poder em caráter provisório; em 25 de setembro de 1880, o general Manuel González é eleito com o apoio de Porfirio Díaz; no entanto, Porfirio Díaz, o “tirano honrado”, assume a presidência em 1884, permanecendo até 25 de maio de 1911, quando foi deposto pela Revolução Mexicana.

A burguesia apoiava o porfirismo, visto como uma ditadura social necessária para o estabelecimento da ordem, e Justo Sierra também o defendia no início, considerando que a “tirania honrada” seria uma forma educativa mediante a qual os mexicanos aprenderiam o significado de liberdade. Justo Sierra confirmava a necessidade de autoconhecimento do ser latino-americano, para, assim, poder conquistar a universalidade:

toca demostrar que nuestra personalidad tiene raíces indestructibles en nuestra naturaleza y en nuestra historia: que, participando de los elementos de otros pueblos americanos, nuestras modalidades son tales, que constituye una identidad perfectamente distinta de otras (Sierra, 1948, p. 450).

O movimento revolucionário mexicano trouxe consigo uma carga popular que colocava o povo - entendido como as classes sociais mais pobres e os indígenas que conformavam “o território dos humildes” e a grande maioria da população - como protagonista do ideal de “nação” (Blancarte, 1994, p. 344). Com base nisso, o conceito de “mexicanidade” passou a ser o centro de atenções, enquanto sua busca e definição, uma preocupação social, econômica e pertinente à política interna e externa, repercutindo tanto na relação com os Estados Unidos, como com a América Latina e a Europa.

A representação do “ser mexicano” começou a ser cunhada nos círculos intelectuais e políticos, alcançando sua divulgação por meio da Literatura e das Artes, em geral (música, teatro, dança, artes plásticas, entre outras), bem como através da comunicação de massa, como o rádio e o cinema. Assim, indígenas e mestiços, camponeses e o proletariado transformaram-se em temas recorrentes.

Com o lema “*Por mi raza hablará el espíritu*”, José Vasconcelos, com o apoio do presidente Álvaro Obregón, em 1920, assume a tarefa de implantar um programa educacional para todo o País, por intermédio da chefia da Secretaria de Educação Pública. Vasconcelos fazia parte de um grupo de intelectuais de prestígio, entre eles Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, e os pintores Diego Rivera e José Clemente Orozco, os quais tomaram para si a tarefa de propiciar educação e cultura para o povo.

Este período de reconstrução nacional mexicana termina em 1923, quando eclode a sangrenta rebelião do exército, liderada por De La Huerta, contra o governo de Obregón. Vasconcelos considerou essa rebelião como uma hecatombe e um retrocesso pavoroso do País (Krauze, 1987, p. 100). O México entra em um longo período de incerteza e violência política, que somente teria fim em 1934, com o mandato do general Lázaro Cárdenas, que retomou os valores da Revolução Mexicana.

Indigenismo, Hispanismo, Latino-Americanismo e Panamericanismo

Segundo Pérez Monfort (Blancarte, 1994, pp. 343-83), o pensamento nacionalista daquele momento assumiu três rumos diferenciados: o *indigenismo*, o *hispanismo* e o *latino-americanismo*.

O *indigenismo* — também chamado por Abelardo Villegas de “nacionalismo etnológico” (Zea, 1993, pp. 369-80, t. I) — estava mais ligado aos projetos oficiais, e visava reivindicar o passado indígena, brutalmente negado pela conquista espanhola, para conseguir reconhecer-se em suas tradições ancestrais, e dar sentido ao conceito de “mexicanidade” e de “povo mexicano”. O governo deveria encarregar-se de propiciar condições dignas de vida aos herdeiros daquelas tradições, que eram os índios.

Em oposição ao *indigenismo*, estava a ideia de *hispanismo*, defendida pelos conservadores que entendiam os valores hispânicos como definidores dos valores mexicanos, isto é, a língua e a religião católica seriam marcas inequívocas de uma dívida que o México teria com a “*madre patria*”, a Espanha. A corrente do hispanismo considerava o violento processo de colonização como um acontecimento doloroso, porém necessário para colocar o México num caminho civilizatório.

Por sua vez, a linha do *latino-americanismo* não se prendia estritamente ao passado, e, embora rejeitasse tanto as chamadas “culturas anquilosadas” pertinentes à Europa como o atraso técnico das culturas aborígenes diante da ocidental, sua argumentação baseava-se na confiança no futuro. Essas ideias terminaram sendo usadas também pelos Estados Unidos na criação do *panamericanismo*, apesar de que o latino-americanismo fosse contrário às tendências imperialistas norte-americanas. Durante a 2ª Guerra Mundial, o panamericanismo ganhou força, sob o pretexto da segurança continental.

Durante toda a década de 1920, houve no México manifestações exaltadas tanto por parte dos indigenistas como dos hispanistas. Do lado hispanista, durante 1921 e 1922, circulou na capital mexicana a revista *América Española*, dirigida por Francisco y José Elguero, tendo como subtítulo “*Revista quincenal destinada al estudio de los intereses más importantes de la patria mejicana*”

y de la raza española y a la propagación de todo linaje de cultura en Méjico". Essa revista, como aponta Pérez Montfort, rejeitava o uso da letra "x" na palavra México, na tentativa de excluir qualquer imagem ou som que remettesse à língua aborígine. Num artigo de 1922, Francisco Elguero afirma que

los indios eran hombres, los misioneros y los Obispos eran santos, la civilización de los primeros era bárbara, la de los segundos era la más pura, sabia y hermosa que la historia ha podido ver y la filosofía concebir (Blancarte, 1994, p. 367).

Na *Revista Española*, que circulou no México entre 1922 e 1926, na edição de novembro de 1924, seu diretor, Alberto Barella, chegou a publicar uma polêmica apologia a Hernán Cortés:

España libertó a América, la redimió, la hizo cristiana y la incorporó al concurso de las sociedades libres, [por lo que] México daría una gallarda prueba de su cultura el día que se decida a glorificar la memoria de Cortés (Blancarte, 1994, p. 367).

Pela outra parte, as posições nacionalistas eram também radicais e polêmicas. Em 1928 circulou o texto, de autoria de Roberto D. Fernández, intitulado *Los gobernantes de México desde D. Agustín de Itúrbide al general Plutarco Elías Calles*. Nele pode-se ler:

los españoles siempre han sido enemigos de la libertad mexicana, desde la Independencia hasta nuestros días [...]. Podemos asegurar que si nosotros los mexicanos no eliminamos a los españoles y los sustituimos en los negocios que manejan, lo harán en nuestro lugar los norteamericanos (Blancarte, 1994, p. 369).

Gabriela Mistral e o esforço educativo no México

No México, o papel da mulher dentro da sociedade durante o período colonial é um tanto obscuro, como revela Asunción Lavrin (Lavrin, 1985). O analfabetismo feminino era predominante, e as poucas mulheres ilustradas pertenciam a congregações religiosas, a exemplo da mais conhecida e genial escritora colonial, Sor Juana Inés de la Cruz, que, já em sua época, lutava pelo direito das mulheres à educação e à expressão.

Até o século XVIII, a ilustração e a educação formal não se destinavam às mulheres, fossem da classe alta ou das populações menos privilegiadas. O hábito era orientar as mulheres através de “manuais” e receitas de comportamento elaborados para senhoras “bem-nascidas”, sempre seguindo o paradigma da cultura europeia.

Um dos manuais mais lidos durante a época colonial na América Hispânica foi *Instrucción de la mujer cristiana* (1524), de Luis Vives. A obra considerava que as mulheres, como esposas, deveriam permanecer no lar, mantendo o menor contato possível com o mundo exterior; embora não proibisse a instrução, rejeitava que as mulheres mostrassem em público seus conhecimentos, enaltecia a castidade, a modéstia e a força de caráter, considerando que a educação feminina deveria preocupar-se em afastar as mulheres do mal, com ensinamentos apenas do que era bom, honesto e puro.

Essas recomendações constituíam a base de muitos manuais de comportamento feminino em voga no período colonial em toda a América Latina. Foi apenas em meados do século XVII, a partir da obra *Teatro crítico universal*, do frei beneditino Benito Feijóo, que começa a ocorrer uma tênue mudança nos costumes. O livro continha “Una defensa de la mujer”, na qual o autor rejeita a suposta inferioridade intelectual feminina, dando início aos primeiros passos rumo ao reconhecimento da capacidade intelectual das mulheres perante a sociedade.

Por iniciativa de José Vasconcelos e a convite oficial do governo mexicano, a escritora chilena Gabriela Mistral (1889-1957) — mais tarde, primeiro

Prêmio Nobel de Literatura da América Latina (1945) — assim como outros intelectuais de diversas partes da América, integraram o esforço educacional mexicano. Mistral admira Vasconcelos e, com ele, envolve-se em um trabalho incessante em prol da educação rural e indígena, criando escolas-granja e bibliotecas, inclusive em pequenos povoados, encontrando na reforma de Vasconcelos a possibilidade de ampliar seu trabalho de “maestra”, ocupando-se da educação popular: dos indígenas, dos camponeses e, em especial, da educação feminina.

No artigo “La reforma educacional de México”, de 1926, Mistral aponta como uma de suas metas básicas a criação de uma “*civilización rural digna de su magnífica cultura urbana*”, possível apenas a partir da educação. Conforme Mistral, o México colonial dispunha de educação secundária e superior apenas para atender o elemento branco, sendo que este

abandonó al indio por completo a su suerte en las sierras, excepto cuando el régimen tenía a su mano grupos misioneros a quienes entregarlos en suave tutoría (...) el indio se quedaba en una espantosa soledad moral, en un abandono sin nombre (Mistral, 1978, p. 188).

A partir das definições de indigenismo, hispanismo e latino-americanismo, Gabriela Mistral vale-se dos conceitos de *latinoamericanismo*, *indigenismo* e *indoespañolismo* sem um critério fixo, extraíndo de cada um as ideias que considera conveniente conforme o contexto. Num artigo escrito no México, em 1923, Mistral fala do assunto usando outro termo — “*raza latinoamericana*” — e afirma sobre a mulher mexicana:

la raza latinoamericana se probará en tus hijos; en ellos seremos todos los del continente austral juzgados y nos salvaremos o seremos perdidos en ellos (Mistral, 1979, p. 23).

Toda a biografia mistraliana revela sua intensa atividade pedagógica, e que no México volta-se para a educação da mulher do povo, vista como a mãe da raça americana que deverá ninar seu filho, transmitindo-lhe elementos de sua cultura (folclore, paisagem, heróis):

Para mí, la forma de patriotismo femenino es la maternidad perfecta. La educación patriótica que se da a la mujer es, por lo tanto, la que acentúa el sentido de la familia (...), tu vientre sustenta a la raza; las muchedumbres ciudadanas nacen de tu seno calladamente con el eterno fluir de los manantiales de tu tierra, (...) tú fuiste hecha para dar hombres más fuertes, los vencedores más intrépidos, los que necesita tu pueblo en su tremenda hora de peligro: organizadores, obreros y campesinos. Tú estás sentada sencillamente en el corredor de tu casa y esa quietud y ese silencio parecen languidez (...) (mas) tal vez estás meciendo al héroe de tu pueblo (Mistral, 1979, p. 23).

Mistral avalia sua época e analisa a posição diferenciada que assume o Novo Mundo: há um potencial em formação, um mundo ainda não-degradado, onde há tudo por se fazer. Daí sua expectativa no desenvolvimento da raça hispano-americana, ou melhor, como ela prefere, “*indoespañolismo*”:

Los guías del pueblo, así los burgueses como los líderes obreros, creyeron durante un siglo que unas pobres nociones científicas y materialistas dadas en las escuelas iban a crearnos un bello pueblo culto, y no saben bien todavía que la porción de las artes dentro de una cultura popular ha de ser mucho mayor que la que pone la ciencia y que, por su parte, la región allega unas especies insustituibles a la espiritualidad de cualquier raza. Cuando hayan visto claro la proporción exacta de estos componentes dentro de la fórmula ‘cultura popular’, y los acepten uno por uno, sólo entonces estarán en situación... de comenzar la empresa (Mistral, 1978, pp. 102-3).

A mesma idealização do continente surge também no artigo “La música americana de los ‘Cuatro Huasos’”, publicado em 1º de dezembro 1940, no jornal *El Mercurio*:

Cuando la fusión de las patrias indoespañolas se logre - ya no son los tiempos de decir ‘nunca’ sino de decir ‘mañana’ - se hará el recuento minucioso de las herramientas que trabajaron en el duro milagro” (Mistral, 1957, p. 216).

Todo o pensamento mistraliano em favor do americanismo vincula-se aos movimentos político-sociais e culturais que ganhavam cada vez mais espaço nas primeiras décadas do século XX. A questão do indigenismo e da miscigenação assumiram, na obra de Mistral, um novo perfil a partir de sua experiência mexicana, convivendo com novas realidades culturais e sociais, ampliando o leque de preocupações abrangidas por esse americanismo: a questão da terra e da reforma agrária, a pauperização do campo, a importância da educação popular, a educação do indígena, o papel feminino na sociedade e na família, a valorização da cultura autóctone, o conhecimento e exaltação da natureza como forma de arraigo e amor à terra e o cristianismo como sustentação e guia para o desenvolvimento latino-americano.

A experiência mexicana levou Mistral a conceber o seu próprio conceito de cultura indígena aliada à sua força de expressão, passando a incorporá-la em definitivo à sua produção literária e ensaística a partir da etapa mexicana, apontando para uma alteração ou, mais precisamente, uma consciência fundamental do continente americano e sua cultura.

O pensamento latino-americano no início do século XX

Novas linhas começam a fazer parte da ideologia latino-americana substituindo a *filosofia do permanente* pela *filosofia da mudança* perpétua: Schopenhauer, Nietzsche, Renan, James e Bergson. O progresso positivista dá lugar ao progresso baseado no *ser humano*, no homem criador de cultura, ideal este que é compartilhado por Mistral, que se mostrou avessa ao positivismo exacerbado, defendido no Chile pelos irmãos Lagarrigue.

Alguns dos principais líderes do antipositivismo latino-americano são: como precursores, o escritor uruguaio José Enrique Rodó (1871-1917), o peruano Manuel González Prada (1848-1918), o poeta e ensaísta cubano José Martí (1853-1895), os argentinos Alejandro Korn (1860-1936) e José Ingenieros (1877-1925), os peruanos José Carlos Mariátegui (1895-1930) e Alejandro Deústua (1849-1945); os mexicanos Antonio Caso (1883-1946) e José Vasconcelos (1882-1959); o uruguaio Carlos Vaz Ferreira (1872-1959), o chileno Enrique Molina (1910), o colombiano Baldomero Sanín Cano (1861-1957) e o brasileiro Farias Brito (1862-1917), além de Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), Alfonso Reyes (1889-1959), Ricardo Rojas (1882-1957), Alberto Zum Felde (1889-1976), entre outros.

Dentre esses intelectuais, destaca-se especialmente José E. Rodó, considerado como o primeiro a conceber uma teoria e filosofia da cultura latino-americana, o *neoidealismo*:

Somos los neoidealistas, o procuramos ser, como el nauta que yendo, desplegadas las velas, mar adentro, tiene confiado el timón a brazos firmes, y muy a mano la carta de marear, y a su gente muy disciplinada y sobre aviso contra los engaños de la onda (Rodó, 1965, p. 45).

Rodó representa essa revalorização do americano na alegoria de *Ariel*, espírito, *contra Calibán*, a matéria, numa dissertação filosófico-social, como diz Ureña. Os Estados Unidos é visto como a expressão do utilitário, que desperta a “nordomania” e a tentativa da deslatinização, transformando a América Ibérica numa imitação sem originalidade da América do Norte, perdendo qualquer caráter criativo e pessoal:

Calibán puede servir a Ariel, si Ariel sabe orientar a Calibán. Sin la conquista de cierto bienestar material es imposible, en las sociedades humanas, el reino del espíritu. La obra del positivismo norteamericano servirá a la causa de Ariel, en último término. Lo que aquel pueblo de cíclopes ha conquistado directamente para el bienestar material, con su

sentido de lo útil y su admirable aptitud de la invención mecánica, lo convertirán otros pueblos, o él mismo en lo futuro, en eficaces elementos de selección (Rodó, 1942).

O peruano Manuel González Prada (1848-1918), já em 1840, detectava a questão do indígena na América, apontando o problema da desigualdade social provocada por questões raciais, que se radicaliza em países como o Peru e o México. González Prada condena os ensinamentos que o branco oferece ao índio, pois, em vez de orgulho e rebeldia, pregam-lhe a resignação e a humildade, como se os indígenas fossem uma raça inferior. No entanto, prossegue González Prada, ao índio dificilmente é dada a possibilidade de educação, e quando este a tem, alcança os mesmos resultados de um outro homem branco, derrubando a ideia de que o indígena seria um povo de moral e inteligência inferior ou corrompida. Sua degradação moral é fruto da submissão e da exploração às quais ele foi submetido pelo colonizador.

Nenhuma diferença houve, para o índio, a independência da metrópole Espanhola, visto que o colonialismo interno e externo prosseguiu conduzido pelas oligarquias nacionais. A “liberdade, igualdade e fraternidade” sonhada pelos revolucionários que fizeram as lutas pela independência jamais chegou de fato às massas indígenas ou aos negros, produzindo na sociedade um vazio interno, mantendo essas grandes massas fora de contexto, como se fossem alheias ou estranhas à realidade americana.

Segundo González Prada, nesse sistema neocolonial, todos os que não possuíam pele branca eram tidos como expressão da barbárie, e isso justificaria, aos olhos da sociedade, sua exploração e reificação. Para ele, a América Latina jamais poderia se tornar uma grande civilização porque tinha como “índice de humanidade” ou “infra-humanidade” a cor da pele.

Contudo, foi o escritor peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930), admirador de González Prada, com sua obra *Siete ensayos de interpretación sobre la realidad peruana*, de 1928, que determinou, no Peru, o debate da questão indígena. Mariátegui fundamenta, da perspectiva marxista, sua análise na situação socioeconômica do indígena e no regime de propriedade da terra. Para ele, o colonizador transformou a terra e seus homens em instrumentos para seu bem-estar:

La solución del problema del indio tiene que ser una solución social. Sus realizadores deben ser los propios indios.

Colocando en primer plano el problema económico-social, asumimos la actitud menos lírica y menos literaria posible. No nos contentamos con reivindicar el derecho del indio a la educación, a la cultura, al progreso, al amor, al cielo. Comenzamos por reivindicar, categóricamente, su derecho a la tierra. La redención, la salvación del indio, he aquí el programa y la meta de la renovación peruana (Mariátegui, 1928, pp. 457-458).

Anteriormente, a Revolução Mexicana também defendeu posições semelhantes a respeito dos direitos indígenas e de sua incorporação na sociedade. Nesse período é criado o Instituto Nacional Indigenista, que, ao aceitar a questão do indígena como um problema social e não racial, identificou o índio como um homem marginalizado e explorado por outros homens, transformando o que seria uma disputa racial em uma luta de classes, do explorado contra o explorador, do camponês contra a oligarquia.

A concepção do indigenismo ganha, portanto, um caráter diferente: o povo explorado identifica-se com o índio, que permanecia desgarrado da sociedade. Para reverter isso, fazia-se, então, necessário que o mexicano voltasse os olhos para si próprio e captasse os elementos espirituais e sociais que o integravam.

A nova linha do pensamento latino-americano exigia a transformação da realidade, melhorá-la, mas partindo dela, conhecendo-a e descobrindo seus valores e especificidades. Inspirado em Rodó, José Vasconcelos escreve *La raza cósmica: Misión de la raza iberoamericana* (Vasconcelos, 1966), onde discute a deslatinização e as potencialidades de uma América capaz de criar sua própria cultura. Na primeira parte do trabalho, Vasconcelos discorre sobre a origem e o objeto do continente americano, sustentando que, na América, havia uma grande civilização que decaiu e fragmentou-se nos impérios inca, asteca e maia, período em que se deu também a colonização e a conseqüente ocupação pela cultura branca. O predomínio do europeu,

porém, seria temporário, pois este configuraria apenas uma ponte para a formação de uma “quinta raça universal”.

Vasconcelos propõe uma distinção básica entre a latinidade e a cultura saxônica: a primeira possui, segundo ele, um sentido universal que assume como missão a formação de uma nova raça capaz de expressar e englobar toda a concepção do humano, numa constante superação; e a saxônica, ao contrário, que privilegia o império do elemento branco. O ponto de desenvolvimento da “quinta raça”, fruto da miscegenação de todas as raças, estaria concentrado no trópico americano (Brasil, Colômbia, Venezuela, Equador, parte do Peru, Bolívia e parte da Argentina) e seu crescimento, resultado da técnica e sua potencialidade de controlar as doenças típicas do trópico, teriam uma vida centrada no amor, na beleza e na fraternidade universal (Goic, 1988, 2: 650ss.). Vasconcelos opõe ao mundo e à filosofia materialista o mundo da liberdade e a criação livre e desinteressada:

La colonización española creó el mestizaje; esto señala su carácter, fija su responsabilidad y define su porvenir. El inglés siguió cruzándose sólo con el blanco, y exterminó al indígena; lo sigue exterminando en la sorda lucha económica, más eficaz que la conquista armada. Esto prueba su limitación y es el indicio de su decadencia (Vasconcelos, 1976, pp. 419 e s.).

O significado de “raça” passa a ter um cunho cultural, em que a assimilação é exaltada, numa forma de ampliação de conhecimentos e evolução criadora que, ilimitada como as possibilidades do homem, gera uma raça universalista, uma *raça cósmica*:

En la América española ya no repetirá la naturaleza uno de sus ensayos parciales, ya no será la raza de un solo color, de rasgos particulares, la que en esta vez salga de la olvidada Atlántida; no será la futura ni una quinta ni una sexta raza, destinada a prevalecer sobre sus antecesoras; lo que allí va a salir es la raza definitiva, la raza síntesis, raza integral, hecha con el genio y con la sangre de todos los pueblos y, por lo mismo, más capaz de verdadera fraternidad y de visión realmente universal (Vasconcelos, 1976, p. 430).

O homem latino-americano deixa de ser uma abstração e começa a ser visto em seu contexto real, tornando-se um homem concreto. Embora Sarmiento e sua geração tentassem transformar a realidade latino-americana valendo-se de elementos como o progresso econômico e científico, bens culturais produzidos na Europa e Estados Unidos, e da introdução do positivismo, a realidade falava mais forte: o indígena e o mestiço, a natureza e o passado colonial da América hispânica propiciavam outro contexto, impossível de ser apagado ou ignorado.

O poeta e ensaísta cubano José Martí (1853-1895) foi um precursor em sua forma de pensar a cultura americana como sendo construída por pessoas que encontram sua força em sua realidade presente e passada. Ao contrário dos positivistas, Martí via no passado anárquico e sangrento do novo continente uma grandeza feita por homens que lutaram desde o início pela liberdade. Nas palavras do cubano José Martí:

Éramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de pe-timetre y la frente de niño. Éramos una máscara con los calz-ones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España (Martí, 1964, p. 453).

Por sua vez, o escritor argentino José Ingenieros (1877-1925) assumiu um caminho diverso ao de seus contemporâneos, sustentando que a única forma possível de constituição de uma civilização na América deveria basear-se nos moldes europeus e norte-americanos, sendo que o extermínio dos indígenas fazia parte desse “plano civilizatório”, assim como o incentivo à imigração europeia. Segundo ele, o território argentino formaria uma raça de “euro-argentinos”, composta por brancos, os quais

en sus horas de recreo leerán las crónicas de las extingui-das razas indígenas, las historias de la mestizada gaucha que retardó la formación de la raza blanca, y acaso los poe-mas gauchescos de Martín Fierro y Santos Vega, o las nove-las de Juan Moreno (Ingenieros, 1976, p. 324).

Outro argentino, Alejandro Korn (1860-1936), sustenta uma posição humanista que distingue o *mundo objetivo* do *mundo subjetivo*, e observa a necessidade de que os povos latino-americanos voltem os olhos para si próprios para buscar não só soluções para seus problemas, mas também uma incorporação a uma tarefa universal de união e contínua aprendizagem.

Nas primeiras décadas do século XX, a América descobre-se não só branca e indígena, mas também negra. Na Martinica, colonizada por franceses, o poeta Aimé Césaire e o poeta senegalês Leopoldo Sédar Senghor criam, em 1913, o conceito de “negritude”, interpretado como instrumento de reivindicação do homem negro e suas expressões culturais. Enquanto o índio, que ao longo do período de colonização e de independência calou suas reivindicações, e em contato com a sociedade branca abandonou suas tradições, o negro conhece e perpetua suas origens, mantendo suas tradições (Zea, 1976, p. 470). Frantz Fanon (1925-1961), filósofo também da Martinica, acredita que a integração do negro será a única força capaz de obter o “homem concreto”, real, que unindo energias, poderá lutar contra o colonialismo. Como o negro, segundo ele, sentia-se culpado e envergonhado por sua cor, devido a essa condição de inferioridade social, a questão, portanto, não era a cor e, sim, a sociedade. Fanon fala especialmente da humanidade, de “homem entre homens”, sem rancor do passado, mas com expectativas para o futuro.

Durante a primeira metade do século XX, porém, a Europa, berço do colonialismo e da filosofia positivista, é devastada por duas Guerras Mundiais. Assim como o homem latino-americano volta-se para si próprio para alcançar o universal, o europeu também volta-se para si e, como afirma Jean Paul Sartre, descobre-se “homem entre homens”, tomando consciência de sua pseudo-superioridade, tomando consciência de sua humanidade, tentando resgatar valores e brios próprios, recuperando sua originalidade e capacidade de criação.

Nessa linha, o antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro assinala, em seu livro *As Américas e a civilização* (Ribeiro, 2007), três expressões que caracterizam a América Latina e sua cultura: *povos testemunho* (aqueles que já se encon-

travam na América quando da chegada do colonizador, e que sofreram um processo de aculturação e reconstrução étnica frente à expansão europeia), povos novos (formados pelo amálgama de correntes imigratórias diversas, vindas para a América por iniciativa própria ou trazidos à força, e que serviram como mão de obra; uma segunda categoria de povos novos, que se distingue da primeira pela formação étnico nacional basicamente indígena tribal, é encontrada no Chile e no Paraguai; em geral, os povos novos formaram sociedades mestiças, voltadas para atividades rurais e de exploração) e povos transplantados (surgiram da transferência de europeus, vindos com seus familiares, movidos pelo desejo de reconstituir uma vida mais próspera e em liberdade na América).

A 1ª Guerra e, mais especificamente, a 2ª Guerra Mundial alimentaram a ideia de uma América como esperança do mundo, em função do caos europeu e das perspectivas de um florescimento cultural e comercial do Novo Mundo. Os governos dos países latino-americanos tomaram, durante a 2ª Guerra, posições contraditórias, mas que terminaram por apoiar, direta ou indiretamente, os Aliados - os Estados Unidos - diante do inimigo comum, o nazifascismo. Tal apoio aos americanos prosseguiu durante a Guerra Fria, dividindo a intelectualidade, bem como os movimentos reivindicatórios do período.

Referências

BLANCARTE, Roberto. (Comp.) *Cultura e identidad nacional*. México: CNCA/FCE, 1994.

GOIC, Cedomil. *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*. vol. 2. Barcelona: Crítica, 1988.

HEGEL, Georges W. F. O contexto natural ou o fundamento geográfico da história universal. In: *A razão na História: introdução à filosofia da História Universal*. Lisboa: Edições 70, 1995.

KRAUZE, Enrique. *Biografía del poder. Álvaro Obregón*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

LAVRIN, Asunción. *Las mujeres latinoamericanas. Perspectivas históricas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

MARIÁTEGUI, J. C. *Siete ensayos de interpretación sobre la realidad peruana*. Biblioteca Amauta: Lima, 1928.

MARTÍ, José. *Obras completas. Poesía I*. vol. 16. La Habana: Nacional de Cuba, 1964. 376 p.

MISTRAL, Gabriela. *Croquis Mexicanos*. Seleção e prólogo de Alfonso Calderón. Santiago: Nascimento, 1979.

MISTRAL, Gabriela. *Magisterio y Niño*. Santiago: Andrés Bello, 1979a.

MISTRAL, Gabriela. *Gabriela Piensa en...* Prólogo de Roque Esteban Scarpa. Santiago: Andrés Bello, 1978.

MISTRAL, Gabriela. *Recados contando a Chile*. Seleção, prólogo e notas de Alfonso M. Escudero. Santiago: Pacífico, 1957. Obras Selectas vol. IV.

RIBEIRO, Darcy. *As Américas e a civilização: processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SIERRA, Justo. *Discursos*. México: Universidad Autónoma, 1948.

ZEA, Leopoldo. *El pensamiento latinoamericano*. 3ed. México: Seix Barral/Ariel, 1976.

ZEA, Leopoldo (org.) *Fuentes de la cultura latinoamericana*. t. I-III. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CANTOS E ENCANTOS: MISTÉRIOS E SEGREDOS PERMEADOS PELA CULTURA AFRICANA

SINGING AND ENCHANTMENT: MYSTERIES AND SECRETS PERMEATED BY THE AFRICAN CULTURE

CANTOS Y ENCANTOS: MISTERIOS Y SECRETOS IMPREGNADOS POR LA CULTURA AFRICANA

Selma Simões Scuro¹

RESUMO: Nos contos *Inundação* do livro *O fio das Missangas* e *A cantadeira* do livro *Na berna de nenhuma estrada*, o canto aparece como princípio fundamental capaz de trazer a pessoa amada. O objetivo desse artigo é analisar o canto em ambos os contos e a força sonora dessas cantigas que apresentam o poder de atrair uma divindade específica assegurando a comunicação com o sobrenatural.

ABSTRACT: The story *Inundação* belonging to the book *O fio das Missangas* and *A cantadeira* from the book *Na berna de nenhuma Estrada*, the singing appears as the main object able to bring the beloved person. The purpose of this article is to analyze the singing in both stories and the sound energy of these singings which presents the power of attracting a specific divinity ensuring the communication with the supernatural.

RESUMEN: En los cuentos *Inundación*, del libro *O fio das Missangas*, y *A cantadeira*, del libro *Na berna de nenhuma estrada*, el canto aparece como principio fundamental capaz de traer de vuelta a la persona amada. El objetivo de este artículo es analizar el canto en ambos cuentos y la fuerza sonora de estos cantares que presentan el poder de atraer una divinidad específica asegurando la comunicación con lo sobrenatural.

1 Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC. Integrante do Grupo de Pesquisa Produções Literárias para crianças e jovens, FFLCH/USP.

PALAVRAS-CHAVE: Mia Couto; canto; encanto; mistério; divindade.

KEYWORDS: Mia Couto; singing; enchantment; Mystery; divinity.

PALABRAS CLAVE: Mia Couto; canto; encanto; misterio; divinidad.

Algumas notas sobre o autor Mia Couto

Mia Couto é o pseudônimo de Antônio Emilio Leite Couto, filho de emigrantes portugueses, nascido no dia 5 de julho de 1955 na cidade de Beira em Moçambique, na África. O pseudônimo “Mia” surgiu pelo fato de seu irmão não conseguir pronunciar corretamente “Emilio” e pelo amor que sentia por gatos.

Atualmente, Mia Couto é membro da Academia de Letras e autor de mais de trinta livros entre poesia e prosa. Recebeu vários prêmios literários e, em 2013, foi o vencedor do prêmio Camões.

Mia Couto recria Moçambique após um longo período de guerra no seu livro de conto *Estórias abesonhadas*, enquanto o mundo mágico e obscuro, o universo fantástico, encantatório e sobrenatural, convivem em perfeita harmonia com o cotidiano nas tramas nos contos *O fio das Missangas* e *Na berna de nenhuma estrada*.

O livro *O fio das Missangas*, lançado em 2003, é composto de 29 contos; as histórias são breves e as personagens, múltiplas. Na coletânea *Na berna de nenhuma estrada*, que fora publicado em 2001, Couto reuniu 38 textos curtos nos quais tudo é encantatório e enigmático. Nos contos *Inundação* e *A cantadeira*, o moçambicano Mia Couto, apropria-se da escrita entrelaçando pedaços da vida cotidiana com o universo mágico e inexplicável permeado pela cultura africana.

Uma análise sobre os cantos miacoutianos nos contos *Inundação* e *A cantadeira*

O conto *Inundação* é permeado por traços da hegemonia da cultura africana. A África compreende uma visão animista em que um ser criador está presente em tudo o que nos cerca; ou seja, todas as manifestações da natureza nos animais, no vento, nas águas e nas florestas todos os elementos da natureza são providos de vida e alma.

O pensamento africano contempla a possibilidade de acesso às questões espirituais com o intuito de acalantar e solucionar os tormentos que afligem o indivíduo carnal. Para tanto, a cultura africana possui o hábito de cultuar os orixás, compreendido pela tradição ioruba que hoje se situam na Nigéria, Benim e Tongo, como divindades espirituais presentes na origem do mundo.

Essa hegemonia da cultura africana está muito presente no conto *Inundação*, a começar pelo o título do livro *O fio das Missangas*. Conforme Ramos (2011) no seu livro *Revendo o Candomblé*, o fio de contas na cultura ioruba é considerado um elemento litúrgico com a habilidade de aproximar as divindades dos seres humanos de maneira tão estreita, unindo-os como o cordão umbilical. Quanto ao nome do conto *Inundação*, a água também é um elemento de grande importância dentro dessa cultura e está relacionada à fertilidade, à essência feminina e ao ato de gerar a vida.

Segundo a ritualística africana, as cantigas são destinadas a um orixá; e o ato de repetição tem por objetivo impregnar o local, atraindo a energia de uma determinada divindade louvando-a e encantando-a. Cossard (2006) no seu livro *Awô o mistério dos Orixás*, explica que as cantigas revelam uma importância nos rituais africanos; elas atuam como verdadeiros mantras, invocando os Orixás e, dentre eles, alguns responsáveis pela comunicação entre os homens e o mundo sobrenatural.

Com o intuito de esclarecer melhor essa questão, a cultura africana compreende que existe um deus supremo “Olodumarê” que controla o mundo, mas está muito distante para se importar com os homens, então, concedeu ascendência a seus ministros, os Orixás. O “orixá”, dentro da cultura ioruba, significa “a divindade que habita a cabeça” (em ioruba, “ori” é cabeça, enquanto “xá”, rei, divindade) (JUNIOR, 2015, p. 20). Cada orixá divide as forças da natureza; “no espaço (água, lama, terra, fogo, pedra, metais), suas

manifestações (chuva, raio, trovão, arco-íris), o mundo vegetal e o mundo animal (homens e animais)” (COSSARD, 2014, p. 35).

No conto *Inundação*, o ato de cantar da mãe é o instrumento para o chamado do pai “Bastava que a voz de minha mãe em canto se escutasse para que, o mais lúcido meio dia, se fechasse a noite” (COUTO, 2015, p. 25). Certa vez o filho vem a escutar um choro “delgadinho”; era a sua mãe que tristemente dizia: “(...) Vosso pai já não é meu (...) Ele foi. Tudo foi...”

Desde então, a mãe passou a não querer mais dormir no leito, preferindo dormir no chão, uma vez que a “*cama era engolidora de saudade*”; para ela, seria melhor guardar aquela saudade. Certa noite, o filho com dificuldades para dormir, toma a decisão de ir até o quarto de seus pais e, na penumbra, percebe a sua mãe com o lençol até a cabeça. O menino aproxima-se para acordá-la e ela lhe diz:

— Não faça barulho, meu filho. Não acorde seu pai.

— Meu pai?

— Seu pai está aqui, muito comigo.

(COUTO, 2015, p. 26)

Analisando este conto sob a perspectiva da mitologia dos Orixás (PRANDI, 2015) cada Orixá possui uma particularidade, “Oxumarê” é um Orixá que não gosta de chuva, com sua faca de bronze, aponta para o céu e faz brilhar o arco-íris. Essa divindade também é um Orixá que mora no céu e vem para a terra por meio do arco-íris; carrega a água dos mares para o céu, para a formação das chuvas e toda essa máxima sintetiza a sua duplicidade.

Oxumarê é uma divindade dupla, está vinculada à terra e à água, condensando a união de opostos que se atraem e se complementam, concedendo a continuidade da vida e do universo. Oxumarê carrega uma grande cobra que representa o movimento, a continuidade do ciclo vital. Sua essência é o movimento, a fertilidade e a continuidade da vida. Essa divindade possibilita a comunicação entre o céu e a terra, entre o mundo sobrenatural e o

mundo dos homens e é por meio dessa dialética entre esses opostos que se complementam e que se evidencia a ideia da continuidade do ciclo revelada por esse Orixá.

Sob essa ótica religiosa africana, compreende-se que determinado canto evoca um Orixá à terra e cada um deles detém uma determinada especificidade. No conto *Inundação*, a mãe consegue apagar a ausência do pai, e o seu ‘cantar’, vem a ser o elemento fundamental para esse chamamento quando ela explica ao filho:

— Como eu o chamei, quer saber?

Tinha sido o seu cantar. Que eu não tinha notado, porque o fizera em surdina. Mas ela cantara, sem parar, desde que ele saíra. E agora, olhando o chão da cozinha, ela dizia:

— Talvez a minha voz seja um pano, sim, um pano que limpa o tempo (COUTO, 2015, p. 27).

Comprova-se assim que o canto neste conto *Inundação* opera como uma invocação, um apagamento da ausência do pai, reacendendo a sua presença.

Fazendo um cotejamento, o “canto miacoutiano” é o objeto fundamental de chamamento em *A Cantadeira*, um dos contos do livro *Na berna de nenhuma estrada*. Nesse conto, a jovem ‘cantadeira’ considera que “*cantar é um afastamento da morte. A voz suspende o passo da morte, e tudo em volta se torna pegada da vida*”. A sua voz atraiu um peroleiro que acendeu a sua vida, mas num certo momento ele embarcou para as ilhas. Em sua despedida, o peroleiro pede que a moça cante ao invés de chorar e também deseja que ela cante para que ele possa retornar.

A vida da moça torna-se um “esperadouro” e para sempre lhe ficara o abraço, quando finalmente aparece um pescador e lhe dá uma pérola e ela então diz: “– Foi quando? – Enterraram-no”. O pescador silencioso se retira e a moça sozinha e aflita escuta a voz do peroleiro:

— Cante! Cante aquela canção em que eu parti.

E lanço, sem força, os acordes dessa antiga melodia. E me inespere quando noto que mensageiro regressa, arrepiado do caminho que tomara. No seu rosto se acendia o espanto de me escutar, como se, em mim, voz e peito se houvesse reencontrado (COUTO, 2015, p. 119).

Em ambos os contos *Inundação e a Cantadeira*, o canto aparece como o elemento essencial, capaz de trazer a pessoa amada. Esse canto miacoutiano traz consigo muitos mistérios e segredos, com a capacidade de apagar as ausências em prol da presença.

Compreende-se a importância e a força das cantigas, que ao serem executadas repetidamente, operam como um mantra. E essa força sonora exerce grande poder: penetra o ambiente com determinadas energias atraindo assim a vibração de uma divindade específica, assegurando dessa maneira a comunicação com o mundo sobrenatural.

O canto aparece de forma encantatória e misteriosa, acompanhado de uma divindade que carrega os opostos dentro de si: macho e fêmea, bem mal, dia e noite, afirmando assim o seu arquétipo.

Esta divindade cujo nome é Oxumarê está ligada ao misterioso e tudo o que envolve a ideia do além, do destino e dos poderes dos homens é renovação contínua em todos os aspectos da vida de um ser, é o acesso dos homens com os antepassados, é o canto e encanto, o mistério e o segredo, permeados pela cultura africana.

Referências

COSSARD, Gisèle Omindarewá. *AWÔ. O Mistério dos Orixás*. São Paulo: Pallas, 2006.

COUTO, Mia. *O Fio das Missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

COUTO, Mia. *Na berna de nenhuma estrada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

JÚNIOR, Ademir Barbosa. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Anúbis, 2015.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

RAMOS, Eurico. *Reverendo o Candomblé*. Rio de Janeiro: Mauad, 2011.

RESENHAS

**A HISTÓRIA DE AKYKYSIA, O DONO DA CAÇA
AKYKYSIA: UM DIA NA ALDEIA WAJÃPI**

**A HISTÓRIA DE AKYKYSIA, O DONO DA CAÇA
AKYKYSIA: UM DIA NA ALDEIA WAJÃPI**

**A HISTÓRIA DE AKYKYSIA, O DONO DA CAÇA
AKYKYSIA: UM DIA NA ALDEIA WAJÃPI**

Paula Leocádia Pinheiro Custódio¹

RESENHA: CARELLI, Rita. *A História de Akykysia, O Dono da Caça*. Adaptação e ilustrações: Rita Carelli. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

RESUMO: (RESENHA): CARELLI, Rita. *A História de Akykysia, O Dono da Caça*. Adaptação e ilustrações: Rita Carelli. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

ABSTRACT: (REVIEW): CARELLI, Rita. *A História de Akykysia, O Dono da Caça*. Adaptation and illustration: Rita Carelli. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

RESUMEN: (RESEÑA): CARELLI, Rita. *A História de Akykysia, O Dono da Caça*. Adaptación e ilustraciones: Rita Carelli. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

PALAVRAS-CHAVE: cultura indígena, estudos literários, narrativa fílmica.

KEYWORDS: indigenous culture, literary studies, filmic narrative.

PALABRAS CLAVE: cultura indígena, estúdios literários, narrativa fílmica.

O livro *A História de Akykysia, O Dono da Caça Akykysia: Um Dia na Aldeia Wajãpi* faz parte da coleção *Um Dia na Aldeia*, projeto desenvolvido pelo Vídeo nas Aldeias em parceria com a editora Cosac Naify. Conforme informações

1 Membro do Grupo de Estudos PLCCJ- Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens da Universidade de São Paulo.

contidas no próprio livro:

O Vídeo nas Aldeias é uma escola de cinema para povos indígenas que funciona assim: os professores visitam as terras indígenas, disponibilizam câmeras, computadores e microfones aos índios e ajudam os cineastas indígenas a contar suas histórias. Foi com base nesses filmes que as autoras desenvolveram os livros desta coleção. (S/A, 2014, p. 46)

A História de Akykysia, o dono da caça: Um Dia na Aldeia Wajãpi é o primeiro volume da série. Há também um dia nas aldeias de: Ikpeng, Panará, Ashaninka, Kisêdjêe Mbya-Guarani. Cada livro, em edição bilíngue, vem acompanhado do filme que o inspirou, feito por cineastas indígenas ou com a colaboração dos índios. Portanto, a história narrada pode ser apreciada nas diferentes mídias: verbal, visual e audiovisual. Todas as histórias, nos livros, são adaptadas e ilustradas.

O livro *A História de Akykysia, O Dono da Caça* é adaptado e ilustrado por Rita Carelli, o filme tem direção de Dominique Tilkin Gallois e Vincent Carelli, coordenação da coleção e de dublagem é de Rita Carelli; a direção executiva de Vincent Carelli e produção executiva de Olivia Sabino.

A história é narrada pelos pajés Wajãpi, lembrando o que acontecera há muito tempo com seus antepassados, quando a terra ainda era nova, os anciões do povo falam sobre um monstro canibal que morava dentro do buraco do tronco da Sumaúma. Esse monstro é Akykysia, aquele que mora na floresta e tudo vê. Furioso com a matança dos animais promovida pelos índios caçadores, Akykysia decide se vingar. Mas o monstro não percebe a presença de um menino corajoso que ouviu seu juramento de vingança e descobriu seu esconderijo. Assim os Wajãpi puderam caçá-lo e derrotá-lo. Apesar disso, os mais velhos acreditam que o Akykysia continua até hoje à espreita na mata, talvez ainda querendo se vingar.

A coleção, além do DVD, traz um mapa com os estados do Amapá e Pará, indicando as terras indígenas Wajãpi, e um texto com informações sobre a língua, como estão hoje organizados, hábitos e costumes. O leitor também

encontra no próprio livro o objetivo da coleção:

(...) surge justamente com a proposta de desmistificar algumas imagens preconcebidas que temos dos povos indígenas e mostrar às crianças que eles não estão apenas nos livros de história, mas seguem ativos, festejando, pescando, trabalhando, lutando por seus direitos, navegando na internet, frequentando universidades e até fazendo filmes! (S/A, 2014, p. 46)

É possível, por meio desses livros e filmes, o leitor e espectador entenderem como vivem os índios dessa aldeia, onde moram, o que comem, que língua falam, do que brincam, como são suas escolas... O convite é para, a cada livro e a cada filme, desfrutar de um dia na aldeia.



Referências

CARELLI, Rita. *A História de Akykysia, O Dono da Caça*. Adaptação e ilustrações: Rita Carelli. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

FADA DE PASÁRGADA
FADA DE PASÁRGADA
FADA DE PASÁRGADA

Ana Lúcia de Brandão ¹

RESENHA: ORTHOF, Sylvia. *A fada lá de Pasárgada e Cabidelim, o doce monstinho*. Ilustração: Andrés Sandoval. São Paulo: Edições SM, 2004.

RESUMO: (Resenha) ORTHOF, Sylvia. *A fada lá de Pasárgada e Cabidelim, o doce monstinho*. Ilustração: Andrés Sandoval. São Paulo: Edições SM, 2004.

ABSTRACT: (Review) ORTHOF, Sylvia. *A fada lá de Pasárgada e Cabidelim, o doce monstinho*. Illustration: Andrés Sandoval. São Paulo: Edições SM, 2004.

RESUMEN: (Reseña) ORTHOF, Sylvia. *A fada lá de Pasárgada e Cabidelim, o doce monstinho*. Ilustración: Andrés Sandoval. São Paulo: Edições SM, 2004.

PALAVRAS-CHAVE: resenha, estudos literários, Sylvia Orthof

KEYWORDS: review, literary studies, Sylvia Orthof

PALABRAS CLAVE: reseña, estudios literarios, Sylvia Orthof

Logo no prefácio a autora nos informa que conheceu o poeta Manuel Bandeira, nos seus tempos de atriz. Manoel Bandeira é autor do poema “Vou-me embora para Pasárgada”. Eles conversaram e ele vaticionou que ela viria a ser escritora um dia, algo que se concretizou com muita força, já

1 Escritora e Doutora em Letras pela PUC-SP.

que Orthof publicou 138 livros de Literatura Infantil e Juvenil, entre prosa e poesia. A Fada lá de Pasárgada é uma utopia “desejante” dessa autora de origem austríaca, que sempre se indignou com a falta de direitos humanos, incluindo a escravidão. E sua intenção com essa obra é justamente fazer o leitor imaginar que no panteão de fadas europeias e brancas, certo dia, fará parte dele Fada Poesia, a fada negra brasileira. O poema de Manuel Bandeira que inspirou essa obra, fala de um lugar imaginário no qual o homem é feliz, e a realidade e o sonho são um só. Diz a autora: “Foi assim que imaginei uma fada lá de Pasárgada”.

Vale registrar que essa é a segunda edição dessa obra e que a primeira foi publicada pela editora mineira Miguilim, no ano de 1990, com ilustrações de Tato Gost. No mercado geral de então, era uma “avis rara” dialogando somente com a Coleção Curupira de Joel Rufino dos Santos da Ática e o famoso “Menina Bonita do laço de fita” de Ana Maria Machado, pela Editora Melhoramentos. Nem se pensava ainda em lei de difusão da cultura afro-brasileira nas escolas. Vamos ao texto: inicia-se catalogando os tipos de fadas até que a adversativa “mas” puxa as rimas que virão adiante (pág. 17).

Mas existe uma delas,

uma fada primeira,

Ela é preta, tão preta,

bonita e arteira,

trancinhas durinhas,

pixaim, cabeleira,

é a fada noturna,

talvez brasileira.

Seu nome, já digo,

não digo, direi?

Seu nome, eu diria?

É a fada POESIA,

E a autora continua a introduzir a protagonista, ao dizer:

“Poesia é assim-assado, preta noturna,

Usa tranças, dança nos sambas,

crioula, rebola-bola-carambola!

A fada Poesia tem muitos sobrenomes.

Cada poeta que viaja para o reino de Pasárgada,

Deixa seu sobrenome preso a outros sobrenomes da fada Poesia. De modo, que ela ficou sendo, assim, uma espécie de trem de nomes, apelidos, sobrenomes, pseudônimos: Poesia de Camões Pessoa Bilac Alves Bandeira Drummond...etc, etc. (ORTHOF, 2004, p. 17)

Assim que o narrador resolveu contar porque Poesia é uma fada preta, ela sem pedir licença disse:

Eu sou preta, cor da noite;

Meus olhos são de estrelas;

Tenho boca de cantigas de ninar, nana que nana,
olha o boi da cara preta! Adora fazer careta!

O preto é coisa bonita!

Minha vara de condão é toda feita de fitas
das festanças do sertão,

Eu sou a noite, sou fada, meu lugar é meu caminho
que vai do céu para o chão.

Moro quase no pretinho

da rua que fica longe

no céu do nunca se acaba,

Eu moro ali, em Pasárgada,

eu sou amiga do rei

das histórias encantadas de fadas, que conto e sei!
(ORTHOF, 2004, p. 21)

O leitor então é mergulhado na Pasárgada de Bandeira (pág 22), quando o texto diz:

Enquanto fada Poesia explicava quem ela era, as formigas deram para cantar, e as cigarras resolveram carregar folhas. Os homens lavavam louça e as mulheres liam jornais. Tudo era diferente do que costumava ser, pois a fada tinha poderes, ora! (ORTHOF, 2004, p. 22)

Fada Poesia então cata piolhos na cabeça de uma estrela desgrenhada, quando conheceu o Pio-Olho, um piolho tonto por estar no infinito e não na cabeça de alguém. Diz ele:

“O infinito me dá uma tonteira, uma gastura, uma zoeira nos meus ouvidos de piolho! Acabo me coçando todo por causa da altura, entende? Não nasci para viver além das alturas das cabeças de gente, Me ajuda. HELP! (ORTHOF, 2004)

O narrador então anuncia a chegada da Ninfa Brisa “que tinha fiapos por toda roupa. Seus cabelos eram franjas de cetim. Pio-Olho pulou nos cabelos de Ninfa Brisa. E depois de estremecer, Ninfa Brisa perdeu sua elegância etérea e coçando a cabeça, coçava, coçava e sibilava”. Desesperada com tanta coceira, Ninfa Brisa pede ajuda ao Tio Vento. Ele então ventou por todos os cantos e buracos. E dessa ventania só sobraram três folhas. Uma folha para o leitor inventar um texto. A segunda página em branco que não aceita texto nem ilustrações, de uma lisura total e a terceira é para o leitor deitar e rolar, criar e desenhar. (E as páginas aparecem em branco no livro). E há uma quarta página ZUM ZUM ZUM onde o vento se despede. E, então, depois de tanta invenção vento-inventada, surgiu um anão. Relata o texto:

Aqui, agora, chegou o anão tão grande que não coube no papel! Por isso o ilustrador só desenhou os pés do anão-gigante, chamado Mini-Máximo Albuquerque da Silva Pererêquetê.(ORTHOF, 2004, p. 39)

O narrador então conta ao leitor do quanto Fada Poesia gosta de Mini-Máxi. Mini-Máxi é apaixonadérrimo por Fada Poesia, mas é coisa de paixão escondida, nos avisa finalmente. “Mini-Máxi é um anão na vida, mas aqui na fantasia, é um gigante. Entendeu?” (pág. 39) Mini-Máxi é um anão com um calo

no pé. Ou seja, tem a marca da vida em seu corpo. “Só que o calo é falante”.

Inesperadamente, o Tio Vento retorna a história e comete uma indiscrição: conta a Fada Poesia que Mini-Máxi quer pedi-la em casamento. Fada Poesia pega de surpresa pisca estrelinhas e fica entre o sim, o não ou o talvez. Mini-Máxi chora lágrimas, verdadeira chuva prateada sobre Poesia. Ela ficou totalmente molhada de lágrimas de amor e então respondeu ao pedido com um sim e Mini-Máxi então chorou tanto que encolheu de tamanho e coube na ilustração da página do livro. Diz o texto em caixa alta: TEM GENTE QUE CHORA DE ALEGRIA, /QUANDO ACERTA COM A POESIA.

Na verdade, eles se casaram, Mini-Máxi e Poesia e foram morar em Pasárgada. São vizinhos de um poeta sorridente, meio sendo, com a boca cheia de dentes. Ele mora ali, naquela estrela do céu, que se chama Pasárgada.

Ele mora na estrela,
Toda estrela primeira
que aparece no céu.
Seu nome é Manoel,
poeta Manuel Bandeira.
VOU M'EMBORA! (pra Pasárgada)...Eu agora vou m'embora,
senão começo outra história de gigante e de anão!
Pé com pé,
Mão com mão...
Esta história fica escrita
com a tinta do coração,
com a pena da saudade
que guardei de Manoel.
(...)
Todo livro é um segredo,

Todo encontro é uma história,
Poesia é uma fada,
diz um verso...e vai embora! (ORTHOF, 2004)

Ou seja, a sensibilidade artística que sempre se mesclou a um forte senso de justiça e indignação, tão característicos de Sylvia Orthof, uniram-se nessa narrativa poética fazendo votos para que um dia a cultura brasileira reconheça a sua raiz afro-brasileira e a reverencie como merece a ponto de pô-la em diálogo com um dos nossos maiores poetas que é Manoel Bandeira. Tempos depois da publicação do livro, em um seminário sobre a relação texto e imagem nos livros de Sylvia Orthof, a autora presente comparou o preconceito racial no Brasil com a mácula do nazismo na Alemanha. E o fez no Instituto Goethe, em São Paulo. Esse foi um manifesto vivo de uma artista que anteviu que um dia o Brasil teria de acolher e reconhecer a cultura afro-brasileira como parte de sua identidade cultural. Como toda artista de grande sensibilidade, revelou seu olhar visionário a todos que estiveram presentes. A autora faleceu em 1997, e a crítica literária Fanny Abramovitch, outra personalidade visionária, indicou nova publicação da obra pela recém-chegada naquele momento, Edições Santa Maria. E assim o livro ganhou novos ares nas ilustrações competentes de Andrés Sandoval, que dialogou com o desenho de Sylvia Orthof em outras obras.

A MONTANHA DA ÁGUA LILÁS: FÁBULA PARA TODAS AS IDADES

A MONTANHA DA ÁGUA LILÁS: FÁBULA PARA TODAS AS IDADES

A MONTANHA DA ÁGUA LILÁS: FÁBULA PARA TODAS AS IDADES

Ricardo Filho ¹

RESENHA: PEPETELA. A Montanha da Água Lilás: fábula para todas as idades. Ilustrações: Mauricio Negro. Prefácio e notas: Benjamin Abdala Junior. São Paulo: FTD, 2013.

RESUMO: (Resenha) PEPETELA. A Montanha da Água Lilás: fábula para todas as idades. Ilustrações: Mauricio Negro. Prefácio e notas: Benjamin Abdala Junior. São Paulo: FTD, 2013.

ABSTRACT: (Review) PEPETELA. A Montanha da Água Lilás: fábula para todas as idades. Illustration: Mauricio Negro. Foreword and notes: Benjamin Abdala Junior. São Paulo: FTD, 2013.

RESUMEN: (Reseña) PEPETELA. A Montanha da Água Lilás: fábula para todas as idades. Ilustraciones: Mauricio Negro. Prefacio y notas: Benjamin Abdala Junior. São Paulo: FTD, 2013.

PALAVRAS-CHAVE: Pepetela, Mauricio Negro, Literatura Africana.

1 Escritor, mestre e doutorando em Letras pela USP. Membro do Grupo de Estudos PLCCJ Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens da Universidade de São Paulo

KEYWORDS: Pepetela, Mauricio Negro, African Literature.

PALABRAS CLAVE: Pepetela, Mauricio Negro, Literatura Africana.

Em *A montanha da água lilás*, obra de Pepetela anunciada como fábula para todas as idades, há um alerta no início, logo na apresentação: “Eu só escrevi aquilo que o avô nos contou, não inventei nada.” O autor procura, de cara, lembrar-nos de que está na oralidade a origem das estórias, escritas assim com “e”, como parecem preferir os escritores de Angola. Tal diferenciação perdemos no Brasil, embora em algum momento parecêsemos querer adotá-la. A maioria daqui continua a escrever mesmo história quando fala de estórias.

O texto é apresentado com roupagem que agrada aos leitores de menor idade - embora seja contado para todas as idades - e o jovem sentirá falta de encontrar a imagem de um lupi. O ilustrador Mauricio Negro não nos mostra a sua versão dos estranhos viventes da montanha que nasciam cambutinhas (baixinhos), dormiam em cubatas (cabanas), comiam os frutos das árvores, eram peludinhos menos na cara, nariz gordo, batatudo, e bochechas redondas de tocadores de trombone. Talvez tenha preferido deixar que os imaginássemos. Mais tarde esses animais desenvolviam-se e podiam ser: cambutinhas mesmo, os lupi, ou ficarem maiores, os lupões. Lupi por cantarem “lupi-lupi-lupi” quando ficavam contentes ou muito zangados. Tanto os lupi, quanto os lupões, lupilavam nestas situações. Os menores aprendiam mais rápido, eram mais vivos, inventavam coisas e histórias, canções e danças, eram curiosos, faziam perguntas. Os maiores eram mais lentos, não inventavam frequentemente, trabalhavam muito e eram sérios, excelentes nos cálculos. Os professores, cantores e inventores eram sempre cambutinhas. Mais tarde surgiu uma terceira diferenciação: os jacalupi. Muito maiores e violentos, não aprendiam quase nada, passando o tempo todo a jacarejar com as bocas abertas, daí o nome. Praticamente incapazes de arrumar comida por conta própria, dependiam dos outros para sobreviverem.

O livro começa quando a sociedade dos lupi é ameaçada pelos rinocerontes que invadiram suas terras. Eles se unem, conversam, planejam e conse-

guem, pela força do esforço conjunto, expulsar os invasores. Tudo acontece quase de passagem na totalidade do texto, mas já há aí a primeira lição de Pepetela, este escritor engajado politicamente, sempre preocupado em fazer análises via observação do comportamento coletivo.

Mas os lupi não permanecem unidos o tempo todo. Quando uma fonte de água lilás surge na montanha, a sociedade é profundamente afetada pela descoberta casual, e não voltaria a ser a mesma. A água tem perfume característico e agradável, efeito curador, já que livra os lupi das escaras provocadas por carrapatos, praga que incomoda demais os estranhos animais. Se colocada nas fogueiras possibilita luz mais forte, clara e duradoura.

Começa uma febre semelhante à corrida do ouro acontecida no passado entre nós, ou algo muito parecido com a atual exploração do petróleo. Os lupi dividem-se, surgem interesses comerciais e políticos nascidos das trocas feitas com outros animais, espécie de venda dos direitos dos bichos banham-se em lagos de água lilás construídos artificialmente. Todos desejam possuir aquela maravilha. A força da coerção física e armada aparece como determinante das decisões tomadas, já que surge um ditador jacalupi. As acomodações vão sendo feitas, com boa parte da população lupi vivendo oprimida, a riqueza aumentando em função da posse do líquido e com ela o uso do supérfluo e a moda, com os lupi macaqueando os mesmos trejeitos da nossa sociedade dos humanos, encantada com marcas, objetos desnecessários que dão incompreensível status aos seus usuários, produtos ditados por interesses mercantilistas. Os recursos da água lilás, usados de maneira irresponsável e irracional, sem a menor preocupação com preservação ou fonte alternativa, acabam por se extinguir. A fonte seca, furam toda montanha e não encontram mais o precioso líquido. Apenas o lupi pensador e o lupi poeta, que não se venderam à febre da água lilás e haviam se refugiado no alto das árvores, fazendo suas críticas, mantendo-se distantes e coerentes, rejeitando aquele modelo estranho e cruel de vida, mantêm a sua dignidade. O discurso deles, se bem ouvido, dá aos leitores oportunidade de refletir a respeito do que ocorreu, oferece oportunidade de reflexão. Metaforicamente nos aproxima dos problemas cotidianos que enfrentamos em nossa sociedade capitalista.

A pergunta que devemos fazer é sobre a oportunidade de oferecermos esta leitura tão didática aos jovens leitores. Ellen Key (1849-1926), escritora sueca afirmou que deveria haver liberdade total para a criança na ficção, livros sem quaisquer restrições temáticas. Para Anton S. Makarenko, educador ucraniano (1888-1939), o livro para crianças teria que ter um objetivo tanto educativo quanto humanista. Esta obra de Pepetela é pródiga nas duas coisas. Educa, desperta visão humanista ao instigar olhar mais crítico sobre a sociedade. Se Monteiro Lobato desejou um dia fazer livros onde as crianças pudessem morar, e Alceu Amoroso Lima, com razão, afirmou ser a literatura infantil primeiramente um meio de divertir as crianças, concluindo que a leitura é o mais movimentado, o mais variado, o mais engraçado dos brinquedos, parece termos aqui prato para todos os gostos. *A montanha da água lilás* trata com liberdade assunto importante, educa, humaniza, diverte.

CONCHAS E BÚZIOS

CONCHAS E BÚZIOS

CONCHAS E BÚZIOS

Ricardo Filho ¹

RESENHA: RUI, Manuel. Conchas e Búzios. Ilustrações: Mauricio Negro. Prefácio e notas: Benjamin Abdala Junior. São Paulo: FTD, 2013.

RESUMO: (Resenha) RUI, Manuel. Conchas e Búzios. Ilustrações: Mauricio Negro. Prefácio e notas: Benjamin Abdala Junior. São Paulo: FTD, 2013.

ABSTRACT: (Review) RUI, Manuel. Conchas e Búzios. Illustration: Mauricio Negro. Foreword and notes: Benjamin Abdala Junior. São Paulo: FTD, 2013.

RESUMEN: (Reseña) RUI, Manuel. Conchas e Búzios. Ilustraciones: Mauricio Negro. Prefacio y notas: Benjamin Abdala Junior. São Paulo: FTD, 2013.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Rui, Mauricio Negro, Literatura Africana.

KEYWORDS: Manuel Rui, Mauricio Negro, African Literature.

PALABRAS CLAVE: Manuel Rui, Mauricio Negro, Literatura Africana.

Algumas expressões de nossa língua são muito interessantes. Quando, por exemplo, dizemos que algum prato está muito gostoso, às vezes acrescentamos que aquilo deveria ser comida de joelhos. A forma metafórica de aludir à qualidade do alimento poderia se aplicar, de forma similar, à leitura

1 Escritor, mestre e doutorando em Letras pela USP. Membro do Grupo de Estudos PLCCJ Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens da Universidade de São Paulo

dos contos presentes em *Conchas e Búzios*. São para serem saboreados, lidos com calma, vagarosamente, de joelhos. Cada um deles traz significativa força poética e reproduz atmosfera lírica das mais comoventes. O poeta Manuel Rui faz-se presente na prosa, a poesia está em cada um dos sete relatos aqui contados, convida-nos a refletirmos sobre a vida, costumes. Há ternura, graça, bom humor.

Em *A semente*, a figura da avó, contadora de histórias é evocada, foi ela quem relatou o que se sucede. Huambo, província de Angola, cacimbo (inverno), chove sem parar. O vento, zangado, quer saber a causa do aguaceiro, acusa a chuva de, irresponsavelmente, estragar as plantas, destruir o alimento das crianças. Discutem vento e chuva, um contra o outro, vento contra a chuva. O sol aparece por entre as nuvens e culpa os dois. Agora são três discutindo: chuva, vento e sol. À noite um quarto elemento entra no debate: a lua. É quando chega a semente de milho, com frio e a tremer. Reclama que nenhum dos quatro tem razão. Ninguém é mais do que o outro, tem mais culpa, porque só se pode viver uns com os outros. Chuva, vento, sol e lua. Todos aceitam aquela ideia. Afinal, não se é mesmo melhor do que ninguém. No ano seguinte houve muita comida na aldeia. E foi a avó quem contou: “o pirão de milho quente com suanga (purê de folhas de mandioca) estava bom demais!”.

No conto *A tartaruga*, a necessidade de preservação de um animal ameaçado de extinção é colocada em foco:

Tartaruga é boa gente

Tartaruga é muito antiga

Só mata quem não sente

Que ela é muito nossa amiga.

Os meninos, Jó, Mindo e Nino cantam com força a música e o mata-tartarugas baza (foge). E as crianças voltam para casa iluminadas pela luz de um pirilampo.

Em *O Papagaio, os Caçadores e o Leão*, há um papagaio que anda na escola dele, a de aprender as diversas falas. Ouvir com atenção e aprender. Escutava um homem falar e aprendia a fala dele, a onça, o javali, girafa, hiena, imitava bem até o elefante. E o papagaio na escola dele. Aprendendo todas as falas dos bichos, cantares dos pássaros, a música das rãs. Quando um leão é perseguido pelos caçadores, e tiros não o acertam, fazendo com que se esconda na floresta, ele imita um leão em cima das árvores e assusta os homens que fogem. No final o rei da selva é gozado pelo papagaio. Mostrando a força da inteligência e da astúcia.

É quando nos deparamos com *A formiga no mar*, que o poder lírico de Manuel Rui mais se evidencia. Zinha, a menina e sua lata de areia, fazendo casas de brincar e a formiga, a navegar uma concha. “– Alô, mar! Alô! Toma conta da formiga e deixa ela navegar muito”.

Em *A pedra*, um conselho dado ao menino, Kapapelo: “– Vê bem onde te sentas!”. Um descuido e o garoto se vê sentado sobre uma jiboia.

Ler *A manga* é comover-se com a história da nascente amizade entre dois meninos, um deles muito pobre, que vai à escola sem ter mata-bichado (tomado café da manhã). O garoto mais rico divide sua manga com o mais pobre e combinam de se encontrarem no dia seguinte.

– Por quê? – quer saber o mais pobre.

– Gosto de comer manga contigo.

Uma cadeira vai a uma farra (festa) em *Era uma vez*. Vale a pena ver como ela consegue se divertir e evitar carregar o peso de gente gorda, impedindo que alguém se sente nela própria.

Há que se destacar o trabalho de ilustração de Mauricio Negro, o texto visual traz a atmosfera africana para o relato. Cor, mistério, beleza.