

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CELSO SISTO SILVA

***Bô sukuta! Kada kin ku su manera: as junbai
tradicionais africanas recriadas na literatura
infantojuvenil brasileira, eué!***

Porto Alegre
2011

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CELSO SISTO SILVA

***Bô sukuta! Kada kin ku su manera: as junbai
tradicionais africanas recriadas na literatura
infantojuvenil brasileira, eué!***

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração: Teoria da Literatura.

Prof. Dr^a. Ana Maria Lisboa de Melo
Orientadora

Dezembro de 2011

S586b Silva, Celso Sisto

Bô sukuta! Kada kin ku su manera: as junbai tradicionais africanas recriadas na literatura infantojuvenil brasileira, eué! / Celso Sisto Silva; orientadora Ana Maria Lisboa de Mello. – Porto Alegre, 2012.

440 f.: il.

Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, 2012.

1. Literatura Africana 2. Conto Popular 3. Oralidade 4. Literatura Infantojuvenil I. Mello, Ana Maria Lisboa de II. Título

CDU: 087.5:398.2(6)

Catálogo: Leonise Verzoni Gonzalez - CRB10/2057

AGRADECIMENTOS

à Profa. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello, orientadora, por ter confiado na minha total capacidade de gerir este trabalho,

à Profa. Dra. Vera Teixeira de Aguiar, pela experiência vivida no Centro de Literatura Integrado da Comunidade (CLIC),

à Profa. Dra. Maria Luiza Ritzel Remédios, por ter me recebido tão amavelmente no seu grupo de pesquisa Estudos Culturais e Literaturas Lusófonas,

à Profa. Dra. Maria Tereza Amodeo e à Profa. Dra. Vera Wannmacher Pereira, por terem me recebido de braços abertos no Centro de Referência para o Desenvolvimento da Linguagem (CELIN),

à Profa. Dra. Inocência Luciano dos Santos Mata, pelo maravilhoso estágio na Universidade de Lisboa, estimulantes aulas, convívio generoso e frutíferas trocas de ideias,

à Sofia Cavedon, pela pesada mala de livros que carregou de lá para cá,

à Laura Areias, pelos livros que generosamente me emprestou em Lisboa, aos meus alunos do Fio da Palavra, Aiaiá Clube do Livro e Laboratório de Aatoria, com quem compartilhei, várias vezes, meu entusiasmo pelas descobertas na literatura africana,

às contadoras de histórias do grupo Fio da Palavra, pela minha ausência criativa,

ao Wellington Xavier, da Pallas Editora, pelos livros ofertados,

ao Rogério Andrade Barbosa, pelos livros autografados,

à Isabel Cristina Pereira Lemos e à Mara Rejane Martins do Nascimento, por me tratarem sempre com boa vontade e carinho na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS.

ao CNPQ, pelo apoio financeiro desde abril de 2008, o qual me possibilitou dedicação exclusiva a essa pesquisa.

Para

Carlos Alberto dos Santos Führo

RESUMO

Para compor o painel dos contos tradicionais africanos de transmissão oral recontados por escritores brasileiros, especificamente para o leitor infantojuvenil, a presente tese parte das funções e das características do contador tradicional africano, de modo geral denominado griô, para então delinear o caráter espetacular e performático de sua atuação; até reconhecer, por fim, os espaços geográficos de fixação das diferentes etnias dos negros escravos no Brasil e os territórios a partir dos quais as histórias se irradiaram para o restante do país. Considerando a contribuição dos folcloristas como a primeira tentativa de organização de uma antologia do conto popular tradicional africano em terras brasileiras, chegamos finalmente à migração desse legado para a literatura infantojuvenil, através da obra de autores que inauguraram novas etapas no processo de estabelecimento do conto popular africano. Joel Rufino dos Santos, Rogério Andrade Barbosa e Reginaldo Prandi, lidaram com esses contos de maneira específica e diversa, em momentos históricos distintos. A presente tese também investiga o surgimento de uma categoria específica de histórias populares, denominada *reconto*, surgida a partir do registro multicultural e resultante do processo de transculturação narrativa; propõe ainda uma leitura das obras dos autores citados tomando como figura central a noção de medo e questiona a existência de uma poética afro-brasileira - todos estes elementos essenciais para a ampliação de horizontes do jovem leitor.

Palavras-chave: conto tradicional africano, transmissão oral, oralidade, reconto, cultura popular, conto popular afro-brasileiro, literatura infantojuvenil

ABSTRACT

To present the panel of African folktales in oral tradition, retold by Brazilian authors, specifically for juvenile readers, the present work analyzes the functions and characteristics of the African oral folktales teller, usually known as griô, in order to outline its spectacular characteristics of performance; until recognize, finally, the geographical areas of attachment of different ethnicities of black slaves in Brazil and the territories from which the stories got spread to the rest of the country. Considering the contribution of folklorists as the first attempt to organize an anthology of African folktales in Brazil, we finally got the point of the migration of this legacy for children's and youth literature, through the works of authors that initiated new steps to the establishment of the African folktales in Brazil. Joel Rufino dos Santos, Rogério Andrade Barbosa and Reginaldo Prandi have dealt with their own specific method, and in distinct historical moments. The present work also investigates the rising of a specific popular stories category, named as *recount*, arising from the multicultural register and resulting of the narrative transculturation process; and proposes the reading of these authors works, taking the notion of fear as the central subject and questioning the existence of an Afro-Brazilian poetic – all these essential elements to expand the horizons of the young reader.

Key-words: african folktale, oral tradition, orality, recount, popular culture, afro-brazilian folktales, popular stories, children's and youth literature

SUMÁRIO

1.	<i>ODU</i> , CAMINHO E DESTINO: O LASTRO DA ESCOLHA.....	9
2.	<i>JARÊ</i> , DIAMANTE DA PALAVRA, NA BOCA DOS GRIÔS: O LASTRO DA MEMÓRIA.....	29
3.	<i>ORIKI</i> , EXALTAÇÃO MÚLTIPLA DA PALAVRA-ESPETÁCULO: O LASTRO DOS RITOS E DA FESTA.....	69
4.	<i>UANDA</i> , REDE LUMINOSA DA HERANÇA: O LASTRO DAS ROTAS E BAGAGENS.....	107
5.	<i>CAURI</i> , BÚZIO DE LÀ AGORA É DE CÁ : O LASTRO DA SOBREVIVÊNCIA.....	145
6.	<i>ITAN</i> , HISTÓRIA RECONTADA É HISTÓRIA NOVA: O LASTRO DA RECRIAÇÃO.....	177
	6.1. JOEL RUFINO DOS SANTOS, OLODÊ DAS IGBÁS.....	179
	6.2. ROGÉRIO ANDRADE BARBOSA, BALOGUN DAS IGBÁS.....	200
	6.3. REGINALDO PRANDI, IPIN DAS IGBÁS.....	258
7.	<i>OBÁ</i> , O REI DA PALAVRA ABRE NOVO CAMINHO: O LASTRO DA FUSÃO.....	315
8.	<i>ALACÁ</i> , TECIDO POÉTICO DA LINGUAGEM AFRO- BRASILEIRA: O LASTRO DA PERMANÊNCIA.....	348
9.	REFERÊNCIAS.....	379
	9.1 LIVROS E PERIÓDICOS.....	380
	9.2 WEBSITES E OBRAS DIGITAIS.....	393
	9.3 BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.....	393

10.	ANEXOS.....	420
	10.1 MAPA DA ÁFRICA.....	420
	10. 2 A RAINHA QUIXIMBI.....	421
	10.3 DUULA, A MULHER CANIBAL.....	422
	10.4 OS PRÍNCIPES DO DESTINO.....	431
	10.5 OS ORIXÁS.....	436

1. ODU, CAMINHO E DESTINO: O LASTRO DA ESCOLHA

“Quando um homem diz sim, seu *chi* também diz sim.”

(provérbio do povo *ibo*)

Odu é caminho. Odu é destino. Odu é signo de Ifá, o primeiro adivinho. É ele o pai do segredo. Em terras iorubás, o sistema da adivinhação é privilégio seu. Só ele sabe ler os caminhos apontados pelos dezesseis búzios ou opelês (caroços de dendê) quando eles são deitados numa peneira. Para o dilogum, o jogo do cotidiano, há os búzios. Para o jogo do Ifá, o jogo do destino, há os opelês. O que você quer mesmo saber? Deixe-me ver!

Atravessaremos um mar de histórias. Temos uma embarcação e aqui começa a nossa viagem. No *odu* da cultura iorubá, os caminhos se desenham com os búzios ou com os caroços de dendê. O jogo do cotidiano (*dilogum*) ou o jogo do destino (jogo do Ifá) trazem respostas. Búzio é hoje; *opelê* é amanhã, *opelê* é o que passou. Para o corriqueiro, sim ou não; isto ou aquilo; justo e preciso. Para as grandes questões do ser humano, respostas muito maiores, algumas possibilidades, várias explicações. Cada destino pode ser compreendido pela posição das peças no tabuleiro, pelas lendas que essas configurações indicam. Pois, então, estamos agora no caminho das lendas.

Nossa viagem evoca embarcações, navios negreiros – veleiros, charruas, caravelas, naus com uma, duas ou três coberturas, tumbeiros – e mares, rotas, reconhecimento de áreas, mapas. Talvez seja necessário revestir-se da indumentária de um Marco Polo, para atravessar o desconhecido, com admiração, espanto, coragem e uma boa dose de ousadia. Agora, como ele, somos também um pouco mercadores (de histórias), embaixadores (da cultura afro-brasileira), exploradores (da cultura popular). E queremos percorrer a Rota da Seda. Não a seda que é tecido leve, brilhante e macio, mas a seda tecida das histórias populares, tramada primeiro na voz dos contadores de histórias e, depois, tornada filamento, eternizada na pena dos escritores. Nossa viagem não terá 24 anos de duração como a viagem de Marco Polo, mas percorrerá, pelo menos, alguns séculos de arte, escravidão, esperança e recriação. O tempo cronológico agora não importa. Importa é esse tempo em suspensão, em que a paixão pelas histórias nos faz submergir. Isso dura uma vida inteira! E seus relatos, ficcionais ou verídicos, alimentam nosso imaginário, com tanta força e beleza, como o fazem hoje os contos populares africanos. Como faz Marco Polo, nesse trecho de suas longas aventuras, ao contar sobre a ilha de Madagascar e sobre os grifos:

Madeigastar é uma ilha que fica na direção do Meio-Dia [...]. Nasceram mais elefantes nesta ilha do que em nenhuma outra parte, e tampouco em nenhum lugar, com exceção de Zanguibar, há um tão grande mercado de marfim de elefante.

Nesta terra, só se come carne de camelo. Matam uma tão grande quantidade que só vendo se pode acreditar. Pretendem eles que a carne de camelo é a mais sã que pode haver. Comem-na em todo o tempo. Há nesta ilha árvores de sândalo vermelho, do tamanho das nossas. Queimam aqui estas árvores como a lenha no nosso país.

Tem muito âmbar, porque há neste mar baleias em quantidade, e, pescando-as, recolhem o âmbar que delas extraem. Há leopardos, leões, lincos, gamos e veados, tantos quantos possam desejar. Muita caça e muitas aves. Têm também avestruzes muito grandes. Há pássaros diferentes dos nossos, mas que são uma maravilha. Também aqui

chegam os mercadores, com panos de ouro e de seda para vender e trocar por outros artigos. Fazem assim bons negócios.

[...]

Ficai sabendo que, em todas as ilhas que em grande quantidade existem para os lados do Meio-Dia e onde as naus já não vão, por causa da corrente, dizem haver grifos. Estes pássaros aparecem em certas épocas do ano; mas não são como as pessoas os imaginam, com cabeça de leão e corpo de águia. Aqueles que os viram dizem que eles são, na realidade, como águias muito grandes.

Contam que são fortes que levantam ao ar um elefante, deixando-o cair de tão alto que rebenta, quando chega ao solo. Então, o grifo desce para comê-lo e saciar-se nele. Dizem que, com as asas abertas, medem trinta passos, tendo as asas doze passos e largura em proporção. O que eu vi, dir-vos-ei em outra página, porque assim convém para boa ordem deste livro.

Disse-vos o que contam aqueles que viram os grifos. O Grã-Cã enviou emissários a estas ilhas para que se inteirassem do que eram. Estes homens contaram coisas muito estranhas. Trouxeram dentes muito grandes de javalis selvagens, O grã-senhor mandou pesar um deles, e o peso era de catorze libras. Podeis imaginar o tamanho que teria o javali, ao qual tal dente tinha pertencido. Há javalis que são certamente do tamanho de búfalos; girafas em grande número e burros selvagens.

Há também pássaros diferentes dos nossos, muito variados e curiosos. Mas voltemos a falar dos grifos. Os habitantes da ilha chamam-lhes *rute*, e não lhes dão outro nome; mas, comparando as suas descrições, achamos que deve ser aquele a que chamamos grifo [...]. (POLO, 1985, p. 225-6)

Esse imaginário, também construído com o auxílio de Marco Polo, que tem um tom poético, ainda que seja apenas para marcar um ponto geográfico (“em direção ao Meio-Dia”), e onde imperam leões, elefantes, marfins, javalis, camelos, sândalos, leopardos, linceas, gamos, veados, avestruzes, panos de ouro e de seda, e até monstros como *rutes*, é enriquecido cada vez mais pelos contos populares africanos, participantes do *corpus* deste trabalho.

Se o livro de Marco Polo é um testemunho da fascinação do homem por viagens, novas paisagens e terras distantes, nosso trabalho é também um testemunho da fascinação pela cultura africana, pilar da brasilidade, pelos costumes diversos, pelo testemunho, pela pintura, pelo colorido, pela musicalidade, pela ética, pela ritualização, pelo respeito à natureza, ao clã, à ancestralidade, à religiosidade, e tanta, tanta coisa mais!

Mas talvez seja necessário preparar-se também para uma longa expedição, como Leo Frobenius, antropólogo, etnólogo e explorador alemão. Ele realizou 12 grandes expedições no período de 31 anos. Pesquisou especialmente as lendas, mitos e pinturas rupestres de diversos povos, como os cabilas, os soninquês, os fulas, os hauçás, os

urrongas etc. E nós somos então apresentados à África, também por seus registros, como neste conto folclórico dos *nupes*, chamado “Pergunta e resposta”:

Um pai disse ao filho: – Se algum dia você dormir com uma moça, vai morrer.

O pai escondeu seu filho na mata. Deixou-o crescer na mata. Certo dia uma moça apareceu na mata. O rapaz viu a moça. Ela disse:

– Você vive tão sozinho aqui. Amanhã virei visitá-lo outra vez.

– Sim, venha outra vez – disse o jovem. – Preciso dormir com você, mesmo que meu pai tenha me dito que eu morreria se algum dia dormisse com uma moça.

– Nesse caso não vou voltar, pois não desejo que você morra – respondeu ela.

– Não, por favor, por favor, volte. Imploro-lhe, imploro-lhe, venha outra vez! – disse o jovem.

– Está bem, eu vou, mas volto. E, se você morrer, eu o farei voltar de novo à vida – disse ela.

No dia seguinte, a moça voltou. O jovem dormiu com ela. E morreu. Seus pais choraram sua morte. Mas a moça correu para a floresta em busca do caçador e contou-lhe o que havia acontecido. O caçador disse:

– Que é isso? Não é nada. Tudo quanto preciso é de um lagarto.

O caçador voltou com um lagarto. Construiu uma grande pilha de madeira, acendeu a fogueira, atirou o lagarto nas chamas e disse:

– Se o lagarto queimar na pira funerária, o jovem vai continuar morto. Mas se alguém o salvar, o jovem voltará à vida.

O pai tentou tirar o lagarto do fogo. Mas as chamas eram quentes e grandes. A mãe tentou, mas também não conseguiu. Mas a moça pulou dentro da fogueira, pegou o lagarto e o tirou vivo das chamas. O jovem ressuscitou.

O caçador disse:

– O jovem voltou a viver. E agora, se ele matar o lagarto, sua mãe morre, mas se ele deixar o lagarto viver, a moça morre.

A pergunta é:

– O que um verdadeiro nupe deve fazer?

A resposta é:

– Matar o lagarto imediatamente. (FROBENIUS, 2005, p. 167-8)

Se ele buscava aprender mais sobre a origem das culturas africanas, nós, expedicionários da palavra, buscamos aqui também os contos populares, seguindo seus rastros. Seu conhecimento no que diz respeito às culturas africanas tanto nos impressiona, que evocamos para essa travessia um pouco do seu brilhantismo, da sua garra, da sua insistência em tentar comprovar uma antiga origem cultural comum entre a África negra e outros povos. Nosso esforço, de algum modo, também comprova antigos contatos culturais entre a África e o Brasil, provados pelas histórias africanas que ainda hoje circulam por aqui. É a continuidade das culturas, conceito defendido tão

arduamente por Frobenius, que justifica, de certa forma, as andanças das histórias populares pelo mundo.

De todo modo, trata-se ainda de reconhecer que uma viagem como esta requer preparativos. E que é preciso cuidar dos objetos, das ferramentas de trabalho, da alimentação, dos víveres, das bebidas, dos trabalhadores, dos profissionais, da bagagem como um todo – uma infinidade de coisas. E nossa viagem ao universo africano deve começar com o desenho da escolha. Os búzios, atirados na peneira, revelam os porquês. Relacionam os fios das histórias. Cruzam caminhos, tecem as tramas.

Sabemos que o Brasil é um país de multiplicidades étnicas. Embora os historiadores e os documentos atestem e garantam a ampla participação de brancos, negros e indígenas na formação de nossa cultura, o reconhecimento das contribuições de cada segmento étnico nem sempre é unânime e homogêneo, muito menos livre de conflitos.

As discussões em torno de questões referentes a escravidão, minorias, preconceito e afro-descendência avolumaram-se nas beiradas dos estudos históricos, culturais, sociológicos e antropológicos, e acabaram por atingir a ordem do dia, ganhando assim visibilidade maior, justo neste momento em que, politicamente, se planeja “corrigir” as distorções de um sistema cruel de desigualdades sociais, por vezes de forma primária e ingênua.

Essa viagem está traçada como uma expedição a essas áreas tantas vezes relegadas a segundo plano, para não dizer marginalizadas. Sabe-se que, mesmo dentro da academia, é sempre uma ousadia interessar-se pela literatura infantil, pela cultura popular ou pela genealogia literária dos contos de tradição oral, que apontam para o folclore e, sobretudo, neste trabalho, para os países do continente africano. No entanto, essa viagem, apesar de temerária, é também uma ousadia urgente e necessária para diminuir o isolamento dessas áreas de estudos.

Este trabalho cartográfico de algum modo compreende o mapeamento das publicações, no mercado editorial brasileiro e, mais especificamente, na literatura infantil, das obras que foram beber na fonte da cultura popular africana nas duas últimas décadas. O crescente aumento de publicações nesta área, talvez fruto da instituição da lei nº. 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que torna obrigatório o ensino de História e Cultura Afro-brasileira, nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, talvez fruto do amadurecimento do público leitor, que reconhece seu lugar na cidadania, significa já um avanço.

Do ponto de vista social, este cruzar de oceanos literários colabora com a construção de uma visão cada vez mais positiva das diferenças, sejam elas sociais, culturais ou mesmo econômicas. O leitor brasileiro, ao ver retratado nos livros, em número cada vez maior, costumes, tradições, crenças, sabedorias e modos de vida dos povos africanos ou de seus descendentes, poderá desenvolver uma visão positiva em relação à diferença e à multiplicidade das culturas que estão na base da cultura brasileira. Certamente isso pode ajudar a minimizar o preconceito racial, rechaçado na Constituição Brasileira, mas tão camuflado em diversos domínios culturais e instituições.

Entretanto, os leitores brasileiros, afrodescendentes, especialmente, ao verem surgir cada vez mais obras que, de um modo ou de outro, valorizam esse segmento cultural também tenderão a desenvolver uma visão cada vez mais positiva de suas origens, raízes e história, com benefícios, inclusive, no que diz respeito à auto-estima: poderão se identificar com este universo, sem medo de serem ridicularizados (pelo menos é o que se espera!).

Poderíamos ainda apontar para a valorização das diferenças em outros tantos aspectos. A título de exemplo (ou curiosidade), há 15 anos quase não se via, no âmbito da literatura infantil, obras que retratassem a religião africana, especialmente os orixás. Um país de base católica como o nosso nem sempre permitiu que as religiões africanas transitassem livremente por aqui. E, por isso, as belas histórias referentes à criação do mundo e das coisas ficaram banidas do nosso convívio. Agora, estão retornando, timidamente, nos últimos anos, ao mercado editorial.

Do ponto de vista cultural, essa rota é relevante para apontar (e quem sabe ajudar a diminuir) as lacunas e desigualdades existentes numa perspectiva histórica: a cultura africana é tão importante para o Brasil quanto a cultura europeia, muitas vezes encarada como o pilar mais sólido da nossa formação estética. No plano das artes, em nosso país, só muito recentemente as concepções estéticas conseguiram driblar a hegemonia branca europeia (não seria este um sinal claro do esgotamento das artes?) e chamar a atenção para outras produções, de alta qualidade, além das canônicas, produzidas nos mercados oficiais. A verdade é que conhecemos pouco das histórias africanas, das concepções plásticas dos ilustradores que têm ilustrado esses livros de literatura infantil com contos africanos e que vão buscar uma visualidade também africana para dialogar com esse universo literário. Há ainda a valorização de uma cultura oral, que não é menor nem

inferior à cultura escrita. Esta cultura oral é também a sustentação dos contos populares africanos que estão na base deste trabalho.

Do ponto de vista da relevância política, acreditamos que tal projeto possa contribuir para que a lei nº. 10.639 não fique só no papel. O rupestre, o arcaico, o ingênuo, o primário e o primitivo, muitas vezes atribuídos às culturas de base oral, quando comparados à civilização da cultura escrita podem deixar de ser motivos de inferioridade, já que as produções literárias em questão neste trabalho fazem exatamente essa harmonização entre esses dois universos. E mais: se a academia valorizar tais produções artístico-literárias (o objeto livro é objeto de arte gráfica, plástica, e não só literária) e ocupar-se em estudá-las, elas certamente, mais do que conquistar, fixarão seu lugar no panorama da cultura brasileira, da construção do saber e da constituição da cidadania. Portanto, este trabalho aposta também na formação das identidades.

Navegar nesses mares, atirar e recolher redes – ainda que redes de histórias –, obriga-nos a algumas constatações: é praticamente inexistente a produção teórica sobre os contos populares africanos e seu aparecimento e/ou uso na literatura infantil brasileira¹. Com o crescente número de publicações no mercado editorial brasileiro, nos últimos anos, é possível perceber a proximidade de muitas das histórias populares – sejam elas mitos, fábulas, lendas, contos – e algumas semelhanças de episódios em vários contos populares africanos e brasileiros, mas também alguns distanciamentos temáticos, estruturais e até no uso da linguagem.

No Brasil, não há nada em termos de produção teórica, no âmbito da teoria literária, que se ocupe exclusivamente da literatura infantil e desse universo dos contos populares africanos. O que temos visto, nas produções acadêmicas, são pesquisas que apontam para as questões da representação do negro na literatura infantil, do preconceito racial e das diferenças sociais, mas quase nada dessa produção extrapola o âmbito da academia e atinge o mercado editorial. Há trabalhos, inclusive, de análise da figura do negro na obra de Monteiro Lobato, mas livros publicados para o pesquisador, sobre a produção literária infantil brasileira, do século XXI, não há.

Para fazer jus ao tema, vale lembrar que, depois de tanto silêncio, foi publicada, mais recentemente, a obra de Edmilson de Almeida Pereira, professor, pesquisador e escritor da Universidade Federal de Juiz de Fora. O livro *Malungos na escola: questões*

¹ O termo literatura infantil nesta pesquisa está em consonância com o termo literatura infantojuvenil e refere-se ao leitor intermediário, que não é mais um leitor iniciante, mas ainda não é um jovem leitor.

sobre culturas afrodescendentes e educação faz um inventário das heranças africanas, apresenta um estudo dos elementos banto-católicos no sistema de valores do Congado e levanta questões sobre a existência de um *corpus* literário que “se insinua” como literatura negra ou afro-brasileira, além de mapear o uso dessa produção no âmbito da escola brasileira. Trata-se da mais recente e mais sólida contribuição na área.

No entanto, ainda são muitas as lacunas nos estudos desenvolvidos nessa área: necessitamos de um painel amplo da produção de literatura infantil, que, de certa forma, dê visibilidade, em conjunto, às obras publicadas no Brasil, baseadas na cultura africana, e que analisem suas semelhanças, diferenças e até mesmo seus distintos estágios de surgimento e produção, situando-as no contexto histórico, o que, por si só, já seria maravilhoso. E, quando vamos buscar publicações de outros países, deparamos com as inumeráveis obras de estudos, em inglês e francês, principalmente, e, mais recentemente, em espanhol, dos pesquisadores da área de literatura africana. E assim, por comparação, a pobreza da pouca e incipiente produção científica brasileira torna-se ainda mais evidente!

Há ainda a necessidade de se estudar mais profundamente esta nova categoria de produção textual chamada “reconto”. Tem-se alocado nesta categoria, sem critérios muito definidos, tanto os textos que fazem a fixação da literatura oral na modalidade escrita, bem como os textos que são adaptações, versões ou releituras de textos escritos de domínio público, para outro registro escrito, adquirindo-se, assim, domínio autoral. No entanto, efetivamente ninguém se deteve em levantar ou estudar a teoria do reconto, principalmente no âmbito da literatura infantil, embora esse termo ganhe uso cada vez maior exatamente por conta dessa literatura destinada ao leitor criança. Será que há de fato uma teoria do reconto? Se há, quais suas especificidades no que diz respeito a essa transcrição narrativa? É o reconto um híbrido? Nossas marés transbordam e refluem nessa direção.

Para os estudos teóricos da área, este trabalho pode ainda contribuir na compreensão da ligação íntima entre a linguagem literária dos contos populares africanos em língua portuguesa e as funções rituais e estéticas dessa produção. Pode ajudar-nos a compreender se a grande incidência de publicação de contos populares nos últimos anos, especialmente na literatura infantil, significa uma necessidade de retorno às origens. Pode também levantar ou formular uma teoria do reconto, como resposta à obrigatoriedade de um modelo para o conto popular. E, ainda, pode comprovar a

abertura dos cânones e os novos caminhos delineados pelas obras publicadas nos últimos anos do século XX e princípios do século XXI.

Esse acervo cultural africano no Brasil, especificamente na literatura infantil, ainda pouco estudado, disperso ou pouco valorizado, ajuda-nos a pensar questões fundamentais relacionadas ao tema: o caráter oral dos contos populares africanos que ganharam registro escrito, no Brasil, como literatura infantojuvenil; o conceito de multilinguagem e espetacularidade (arte total?) que envolve o registro escrito do conto popular africano; a transculturação narrativa e o multiculturalismo que entram em ação quando se transfere o conto popular africano para a literatura infantil brasileira; o móbil ficcional e o surgimento de uma nova categoria narrativa chamada reconto; a configuração de uma linguagem étnica, que revele uma poética africana, reconfigurada, na literatura infantil brasileira. São esses os oceanos por onde também iremos navegar.

Os enfoques temáticos delineados neste trabalho pretendem levantar as características da literatura oral africana (e brasileira) a partir da figura do contador de histórias tradicional africano, chamado griô. Portanto, estão considerados aqui suas funções, suas características, seus modos de atuação e suas narrações orais.

Também estão aqui os elementos textuais que apontam para a noção de espetacularidade, embutidos no registro, primeiro oral e depois escrito. Os elementos de variados universos de linguagens – rítmico e musical, gestual e plástico, ritualístico, poético e imagético explorados pelos narradores tradicionais acabam por configurar diferentes modelos de contos populares quando ganham o registro escrito.

É nossa intenção recuperar também o trajeto histórico dessa oralidade africana no Brasil, por meio dos focos populacionais dos escravos africanos, vindos para o país (Salvador, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Maranhão, Pernambuco etc.). O trajeto histórico nos permitiu perceber os polos irradiadores das histórias populares africanas e rastrear as ações de disseminação dessas histórias por esse país de dimensões continentais.

Acreditamos, assim, poder mostrar como a diáspora africana no Brasil trouxe contos populares que foram parar na literatura infantil; apontar as diferenças desses registros na literatura brasileira que o caracterizam como um registro multicultural, resultante da transculturação narrativa; e observar os elementos que entram em ação quando se transfere um universo textual de uma cultura para outra.

Entretanto, também estamos aqui para estabelecer as características da categoria do reconto, a partir da ideia de móbil ficcional, e demonstrar a existência de uma teoria

do reconto. Nessa medida, operam as repetições e as inovações de aspectos temáticos e estruturais nas obras dos escritores que mais publicaram contos populares africanos na literatura infantil brasileira. Talvez, com isso, se possa até falar em reinvenção de uma tradição.

O mais ousado de nossos objetivos têm sido sempre detectar se os contos populares africanos recontados na literatura infantil brasileira se utilizam de uma linguagem étnica própria, específica e com características distintas das características dos modelos legitimados do conto popular, apontando assim para uma poética afro-brasileira. O conto popular africano oral ganha, no registro escrito, características próprias e um tratamento estético específico? Veremos.

Objetivos grandes. Objetivos pretensiosos. Desafiadores, como atravessar o mar em embarcações pesadas, grandes e apinhadas de gente. Por isso, nossas bases teóricas vão perfazendo o movimento das marés. Por isso, estão distribuídas ao longo dos capítulos, conforme a necessidade. Teorias chamadas a dialogar com nossas reflexões, no exato momento em que se fazem necessárias. Como parte dos procedimentos metodológicos adotados, nossas ações maiores compreenderam leitura, revisão e cruzamento de conceitos, para elegermos os elementos de comparação e análise.

Então, eis que chega o momento de deitar ao mar as embarcações rumo ao passado e ao futuro. Teremos, no entanto, de percorrer os lastros da memória, dos ritos e das festas, recuperar as bagagens para refazer as rotas e desencavar as sobrevivências da oralidade para reconhecermos as marés enfrentadas na circunavegação e, enfim, descobriremos os processos da recriação e da fusão na escritura e da constituição de uma poética afro-brasileira, que individualize e nomeie esse mar de histórias, garantindo-lhe um futuro promissor e, quem sabe, uma perenidade.

Essa, portanto, é tarefa para marinheiros acostumados às expedições desbravadoras e longas, enfrentadas nem sempre nas melhores condições materiais, mas com enorme espírito aventureiro, talvez até um tanto romântico.

Se lastro é o peso que se coloca no porão do navio para que ele se equilibre nas águas e é também a camada que cobre o fundo do mar, precisamos desse elemento balizador em nossa expedição o tempo todo. Seja ele lastro da escolha, da memória, dos ritos e das festas, das rotas e bagagens, da sobrevivência, da recriação, da fusão e da permanência, tudo aqui necessita de um lastro. Tudo se equilibra a partir do nosso plano de navegação.

Portanto, eis o nosso roteiro traçado para essa viagem. Atravessaremos o tempo e os oceanos, singrando em direção aos folguedos, à alegria, ao reconhecimento de um legado que não é espólio de um naufrágio, como podem querer alguns, mas como provisões básicas para dobrarmos a linha continental. As histórias populares, a despeito de se reivindicar para elas um lugar de origem, são universais, exatamente pelo cruzamento de tantas rotas e tantos navios, naus, veleiros, caravelas, batéis.

Na presente introdução, chamada “Odu, caminho e destino: o lastro da escolha”, apresentamos os motivos que nos fizeram eleger essa rota; apresentamos os instrumentos e o plano de navegação, para ancorarmos bravamente no cais da brasilidade, conduzindo essa carga nobre que é a literatura popular africana. No diário de bordo do comandante do navio, vai registrado o fascínio que essas histórias exercem no condutor da embarcação e vão ampliados os motivos que tal eleição implica: um profundo respeito pelas origens, uma felicidade radiante ao ver tamanha profusão de cores, enredos, costumes, crenças, códigos de conduta, resoluções de conflitos, temáticas, registros, motivos e manifestações artísticas. Vão ainda a enorme possibilidade de aproximar culturas e pessoas por meio do exercício da palavra. Essa é também outra maneira de perceber que, muitas vezes, as pontas de um encordoamento, tão largo, longo e distante, se complementam, se unem, mais cedo ou mais tarde. A cultura popular é de lá, mas é daqui também, e de muitos outros lugares.

Nossa bagagem, assim, vai repleta das cartas náuticas da memória, dos instrumentos de navegação manejados com sabedoria e destreza pelos antepassados conhecedores de suas funções e poderes: os griôs são o nosso lastro da memória.

No capítulo intitulado “Jarê, diamante da palavra, na boca dos griôs: o lastro da memória”, constam as informações sobre os contadores de histórias da tradição oral africana, suas características, as funções que desempenharam ao longo do tempo, as denominações diferentes que receberam, de acordo com a região e a família a que pertenciam, e as modalidades textuais que narram. Exploramos aqui o caráter oral dos contos populares africanos na figura do velho griô – denominação usual na África Ocidental –, contador e cantador de histórias da tradição oral africana. São eles os depositários da tradição oral. Griô é só uma das muitas maneiras de chamar, na África, esse contador tradicional, uma maneira não ocidental de denominar os menestréis da palavra africana, tribal, pertencente ao clã, aos ancestrais, à comunidade dos falantes de variadas e inúmeras línguas. A palavra sofre alterações, dependendo da comunidade, do grupo e do local ao qual pertençam os contadores tradicionais. Há, no entanto, uma bela

palavra –*djéli* –que é usada para reforçar a ideia de que os griôs são assim investidos dessa função pelo sagrado laço de sangue. Para delinear essa figura e suas ações, valemo-nos de vários autores que, de algum modo, se detiveram em estudar a oralidade da cultura africana. Nossas principais referências são o pesquisador americano Thomas A. Hale e o escritor africano Amadou Hampâté Bá, complementados pelo antropólogo Sory Camara e seu livro *Paroles très anciennes*.

Mas aonde vai o conhecimento numa viagem exploratória? É na preparação dos rituais, na organização da festa, que a palavra narrativa se faz realidade. É no instante. É na atuação desses narradores, em sintonia total com a audiência, que os ventos sopram, atingem, entrelaçam, prendem os ouvintes. De vento forte à brisa, esse sopro de vida penetra o outro e fica ventando em seus vazios, até produzir novas histórias.

No capítulo chamado “Oriki, exaltação múltipla da palavra-espetáculo: o lastro dos ritos e da festa”, discutimos a ideia de espetacularidade contida na performance oral dos narradores tradicionais mencionados no capítulo anterior. Para isso, ainda nos valem da obra de Paul Zumthor, acrescida da contribuição do pesquisador brasileiro Frederico Fernandes, bem como das contribuições de Richard Wagner (arte total), Adolphe Appia (obra de arte integral) e Marcel Duchamp (multiarte). Esse levantamento é, na verdade, uma preparação para entendermos o registro escrito dos contos populares como uma “performance-cênico-literária”. Os elementos que atuam na performance cênica –componentes ligados ao tempo, ao espaço, à atuação do contador de histórias – são de algum modo preservados no registro escrito do conto popular. Nesse momento juntamos o aspecto literário do conto popular com o aspecto musical (via Wagner) e o aspecto cênico (via Appia) e o aspecto escultural (via Duchamp). Entretanto, é a carga teatral do conto popular africano que nos permite esse alinhamento de ideias, percebidas aqui como indissociáveis.

Sendo necessário carregar esse navio, herdamos uma tripulação convocada à força, confinada aos porões, animalizada e escravizada; herdamos, para revivermos com eles todo o caminho que a ganância, a bestialidade, a prepotência e o poder atribuíram-se a si mesmos, ao manipular especialmente a distância e o arduamente transponível oceano (o que são 45 dias trancafiado e acorrentado num porão?). Esse navio que navegou com o peso da culpa (exatamente porque tinha em seus porões gente escravizada), cruzou oscilante muitas águas, trago muitas vidas, foi obrigado a misturar-se para sobreviver. Não eram só corpos que eram transferidos; eram culturas

inteiras, universos, sistemas, imaginários, crenças, costumes, valores, éticas. A viagem para o Brasil arrastava consigo uma onda de características culturais exportadas.

É isso o que nos mostra, em seguida, o capítulo intitulado “Uanda, rede luminosa da herança: o lastro das rotas e bagagens”, no qual construímos um panorama histórico da mobilidade e da fixação dos escravos africanos no Brasil, importantes para a irradiação e a divulgação da cultura popular africana em território brasileiro. Aqui aparecem as características étnicas das diversas realidades africanas, somadas às diversidades do território nacional brasileiro. Aqui, as velas são içadas com as contribuições dos pensamentos de Alberto da Costa e Silva, Nei Lopes, Arthur Ramos e Nina Rodrigues.

Se os escravos eram comprados com ouro, armas, tecidos, objetos, contas e miçangas, eram também verdadeiros papéis-moedas. As histórias que trouxeram, impressas em seus falares, costumes e imaginário, formam a camada mais profunda da nossa brasilidade. São os búzios com os quais compravam o direito de seguir mantendo sua humanidade. Era a única coisa que não podiam lhes tirar, era o único bem que podiam preservar. Com isso, as histórias africanas vão transitando pelos rios, serras, montanhas, vales, prados e florestas brasileiras. Com isso, elas vão se abasileirando.

No capítulo seguinte, denominado “Cauri, búzio de lá agora é de cá: o lastro da sobrevivência”, centramo-nos na questão da fixação dos contos populares africanos na literatura brasileira. Partimos do levantamento das coletâneas dos principais folcloristas, como Sílvio Romero, Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Câmara Cascudo, os primeiros a fazer esses registros, para chegarmos a Monteiro Lobato, o primeiro escritor a preocupar-se com o registro dos contos africanos de transmissão oral, voltados ao leitor criança, para, enfim, elencarmos os escritores contemporâneos que se dedicaram (ou se dedicam) a registrar esses contos. Assim configuramos autores e obras, assim construímos um panorama dessa literatura e percebemos possíveis divisões e parentescos. Uma e outra curiosidade no registro dessas histórias vai sendo apontado, na tentativa de sublinhar os traços mais marcantes desse panorama de autores. Todo o tempo, nessa construção panorâmica, os textos dos folcloristas vão sendo entrelaçados com observações históricas, antropológicas e sociológicas de pesquisadores como Carlos Estermann, Rubem George Oliven, Valdemir Zamparoni, Elisa Larkin Nascimento, Édouard Glissant e Florestan Fernandes. Chamou-nos a atenção o fato de esses contos reproduzirem, de modo bastante “imutável”, o modelo do conto popular clássico e a conservação de seus elementos estruturais, suas incidências e

peculiaridades, que, de certa maneira, acabam por configurar um modelo de registro para o conto popular africano como literatura infantil no Brasil. Ao investigarmos em que medida o lastro africano está preservado nesses textos, foi possível perceber os elementos comuns presentes nas narrativas desses autores, dos quais podemos adiantar alguns, tais como a fala proverbial (comum nos contos africanos), o exotismo, a violência, os elementos físicos do cotidiano, a relação com a natureza, a questão ritual; a hierarquização do poder e as regras sociais de comportamento e conduta. Ao final deste capítulo, na menção que fazemos à literatura infantil contemporânea e aos autores que têm se dedicado a recontar as histórias africanas da tradição oral, percebemos a existência de três etapas específicas. Nossa divisão, portanto, diz respeito a autores que se agrupam em torno de três nomes, enfatizados aqui justamente como precursores de cada um dos caminhos: Joel Rufino dos Santos, Rogério Andrade Barbosa e Reginaldo Prandi. Arriscamos dizer que tudo o que se segue, nesta área, está circunscrito ao que chamamos de sobrevivências nativas (primeiro grupo de autores), reincidências nacionais (segundo grupo de autores) e reconquistas míticas (terceiro grupo de autores).

Os habitantes desse novo continente, ao recriarem as narrativas africanas, fazem-no de modos distintos. Constroem suas obras, como versões, adaptações, recriações, recontos enfim. Exaltam algumas coisas, reprimem outras, premiam ou condenam, carregam na fantasia, transitam pelo coletivo, focam no desvio, particularizam um jeito de contar. São muitas as possibilidades.

No capítulo seguinte, chamado “Itan, história recontada é história nova: o lastro da recriação”, a reflexão recaiu nos modelos narrativos, a partir da análise das histórias de três autores, cada um de uma das etapas mencionadas no capítulo anterior. Escolhemos o autor mais significativo de cada etapa e nos debruçamos sobre sua obra. São eles: Joel Rufino dos Santos, Rogério Andrade Barbosa e Reginaldo Prandi. O capítulo está subdividido em três partes, a saber: “Joel Rufino dos Santos, *olodê das igbás*”, “Rogério Andrade Barbosa, *balogun das igbás*” e “Reginaldo Prandi, *ipin das igbás*”. Considerando Rufino como “o senhor” das histórias”, Barbosa como o guerreiros das histórias e Prandi como o guardião das histórias, em cada subcapítulo vamos apresentar a produção do autor, demonstrar por que ele se enquadra na categoria de histórias africanas recontadas, apresentar as principais características de suas obras e as modificações que ele realiza no modelo “fixo” dos contos da cultura popular como um possível processo de abrasileiramento das histórias. Nesse primeiro mapeamento das obras de cada autor, são levados em conta os seguintes elementos: dados históricos,

dados políticos, dados geográficos, elementos da religiosidade, valores, crenças e costumes, elementos artísticos, as temáticas mais exploradas, o uso dos provérbios, os diversos gêneros textuais que aparecem nas obras, a assimilação de outras linguagens artísticas no corpo dos textos, as questões de gênero, as representações das forças da natureza, as reconstruções do imaginário, as formas de expressão da oralidade, as formas de expressão poéticas, as intertextualidades, os usos sociais da literatura; os contrastes e comparações, os elos entre África e Brasil, além das heranças étnico-culturais, para, enfim, mencionarmos alguns possíveis aspectos sensório-emocionais despertados nos leitores das obras.

Ao final de cada subcapítulo, uma obra de cada um dos autores é examinada em maior profundidade, de acordo com a seguinte divisão: *universo cultural* (traços simbólico-coletivo-hierárquicos, sociológicos, econômicos, familiares, religiosos, etnológicos, históricos), *universo ético* (fala proverbial, exotismo, violência, elementos físicos do cotidiano, questão ritual, hierarquização do poder, regras sociais de conduta) e *universo estético* (repetição temática e estrutural, inovação temática e estrutural). E cada um desses autores é lido em aproximação às teorias contemporâneas, também utilizadas pelos estudos culturais: Rufino em aproximação aos estudos de Appiah, Barbosa em aproximação a Stuart Hall e Prandi em aproximação a Paul Gilroy.

Considerando o vasto *corpus* dessa pesquisa e a profundidade que cada autor merecia, não nos assustou a realização de um estudo mais vasto, principalmente por considerarmos esse e os dois capítulos seguintes o coração desta tese.

No capítulo seguinte, denominado “Obá, o rei da palavra abre novo caminho: o lastro da fusão”, vamos considerar a formação de uma teoria do reconto, por meio, principalmente, do uso de um procedimento que identificamos como “móvil ficcional”. Partimos do pressuposto de que, cada vez que uma história é recontada, o resultado final é uma nova composição. Isso é o que denominamos aqui de mobilidade ficcional, estabelecida também em função do leitor, do momento histórico, da cultura e da língua. Nossas tessituras estão marcadas pelo auxílio luxuoso das ideias de Paul Zumthor, Lourenço do Rosário, Câmara Cascudo, Frederico Fernandes e Terezinha Taborda.

E para conjugar, ainda neste capítulo, a obra dos três autores, configuramos um caminho, a nosso ver, bastante criativo e ousado: ler a obra de todos eles, em conjunto, tomando como núcleo da produção textual o medo. Nossa leitura vem alicerçada pelas ideias de Jean Delumeau, com uma pequena ajuda de Carl Jung e Erich Fromm, o que nos levou a rastrear a obra dos três autores a partir da seguinte estratégia de

composição: deslocamento espaço-temporal, potência do conflito, construção de perfis heroicos, construção da força opositiva, coerção da aprovação coletiva, obrigatoriedades do discurso ético e soluções eufóricas e disfóricas.

Por fim, para arrematar este capítulo, a categoria do reconto também é tecida principalmente à luz das ideias de Edward Said.

Depois de estabelecida uma rede de histórias, depois de difundidas no tempo e no espaço, no Novo Mundo, as narrativas africanas de transmissão oral vão se solidificando como fibras fortes o suficiente para serem tramadas e originarem verdadeiras obras de arte. Enfim, para consolidarem o jeito todo novo e particular de contar histórias africanas longe da África, assumindo as cores do novo território, os andamentos, as respirações, as modulações de uma fala que não é mais nem de lá nem de cá, mas fruto da mistura e, por isso, fadada a permanecer, a solidificar-se.

O último capítulo, chamado “*Alacá*, tecido poético da linguagem afro-brasileira: o lastro da permanência”, leva-nos a questionar o que se poderia chamar de uma linguagem étnica, específica dos contos populares africanos e dos autores que os recontam, sustentada por uma poética africana, mas que adquire nova configuração por se tratar de outro país e outro público-alvo, como é o caso da literatura infantil brasileira. Nas considerações finais desta pesquisa, perguntamos, finalmente: existe uma dicção afro-brasileira em nossa literatura infantojuvenil? Por certo, viemos construindo, até esse momento, a resposta à tal pergunta; viemos testemunhando o caminho que o conto popular africano tomou para virar literatura infantil no Brasil e conectar leitores, num processo múltiplo e cheio de possibilidades conceituais; viemos observando o escritor dividido entre o seu lugar de origem e as matrizes daquilo que ele reconta, para chegarmos, só agora, a uma posição mais clara, mas não definitiva. Nossa tentativa de resposta a essa questão dialoga com as noções de heranças e interações culturais, multiculturalismo, descolonização, mestiçagem, heterogeneidade, transculturação narrativa e hibridismo. Nesta última etapa do trabalho, sustentamos nossa leitura pelas palavras de Antonio Candido, Renato Ortiz, Hugo Achugar, Elisa Larkin Nascimento, Anani Dzidzienyo, Valdemir Zamparoni, Flávio Kothe, Edward Said, Ruben George Oliven, Paul Zumthor, Lourenço do Rosário, Roland Barthes, Walter Ong e, principalmente, Ángel Rama.

E, para conectar tudo, nosso título: “*Bô sukuta! Kada kin ku su manera: as junbai tradicionais africanas recriadas na literatura infantojuvenil brasileira, eué!*”. Na linguagem mesclada dos bijagós da Guiné-Bissau com o português, *Bo sukuta* quer

dizer “preste atenção”; *kada kin ku su manera* quer dizer “cada um à sua maneira”; *junbai* quer dizer “histórias” e *eué* é uma interjeição de alegria para os angolanos. Com essa mistura de linguagem étnica, já transpassada pela língua portuguesa, acreditamos expressar o caráter híbrido da literatura que nos propusemos a examinar neste trabalho. Propositalmente, para garantir a independência autoral, nesse território das misturas culturais, mediado pela palavra, pelo tempo, pela tradição e pela geografia, usamos o termo “recriadas”. Cada autor enfocado aqui, à sua maneira, transcriba essas histórias. Sem perder a magia, a fantasia, a potência de colocarem em comunicação universos muitas vezes distantes, distintos e tão imaginários quanto vivos!

Em qualquer viagem de navio, há sempre a possibilidade do bote, do escaler pendurado nos costados do barco principal, para os momentos de impasse, de furacão, de tempestade, de fuga rápida. Para que nenhum banzo tome conta de nós e nenhuma corrente nos prenda, convocamos as milhares de vidas contrabandeadas para a servidão, para o trabalho forçado, para o esgotamento físico e mental. Nossa viagem agora é de refrigério, é de lazer, é de reconciliação. Os viajantes da palavra, capazes de reconstituir uma nova África no Brasil, ganharam a notoriedade por conduzir hoje milhões de vidas para a salvação. Se as histórias permanecem vivas, os botes de salvação estão lançados ao mar. E elas, certamente, vão dar em alguma praia. Que seja esta a terra da reconciliação com o passado. Que seja essa a areia fina que constrói dunas de histórias para atravessarmos. Assim como no deserto africano, as dunas de areia das praias brasileiras também mudam de lugar, conforme o lugar de onde sopra o vento.

Que agora sobre, em nossas velas, o sopro da vida. Que o provérbio do povo *ibo* - “quando um homem diz sim, seu *chi* também diz sim”-, que reconhece que cada pessoa tem um *chi*, um deus que é só seu, que é mais do que um anjo da guarda, e que nem por isso o subjuga, tenha se tornado realidade quando fizermos aqui as nossas escolhas. Escolhemos esse caminho. E, com isso, todas as águas foram represadas para que, daqui pra frente, esse oceano se torne tranquilamente navegável, eternamente navegável, prazerosamente navegável.

Agora que vamos aportar em tantas terras, será também necessário termos clara a figura do autor. Não seremos o invasor, não seremos o feitor. Não seremos o destruidor. As histórias que os mais velhos já contavam, que já existiam antes de nós, são as que nos orientam, que nos servem de bússola nessa travessia. Por isso, lançamo-nos avidamente à leitura de tudo o que era conto popular africano publicado no Brasil. A dimensão tomada por esta pesquisa também nos impediu de realizar ainda uma

comparação dos primeiros folcloristas com os contos recontados pelos autores analisados neste trabalho. Navegar por esse rio de histórias, vindo lá do passado, ficará para uma próxima viagem.

É o escritor angolano Manuel Rui quem nos oferece o navio de maior porte, para iniciarmos, de fato, a nossa circum-navegação. Em seu texto “Eu e o outro”, ele nos chama a atenção para a disputa entre a tradição oral e o registro escrito das histórias. Em um texto contundente e poético, ele anuncia a figura do colonizador e aponta a escrita como uma sentença de morte para a oralidade. Defende o oral e a *oratura* como inscrições de uma identidade, que não pode ser subjugada pelo texto escrito obedecendo ao modelo do outro. Essa oralidade que integra o falado, o ouvido, o visto, o gesto, a dança e o ritual é evocada como texto-vivo. E, quanto mais um texto oral estampa uma identidade, mais ele admite a diferença, mais ele presentifica também o outro:

O meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta. Ah! Não tinha reparado. Afinal isto é uma luta. E eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade. Se o fizer deixo de ser eu e fico outro, aliás como o outro quer. Então vou preservar o meu texto, engrossá-lo mais ainda de cantos guerreiros. Mas a escrita? A escrita. Finalmente apodero-me dela.

[...]

O texto oral tem vezes que só pode ser falado por alguns de nós. E há palavras que só alguns de nós podem ouvir. No texto escrito posso liquidar este código aglutinador. Outra arma secreta para combater o outro e impedir que ele me descodifique para depois me destruir.

Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já comporta? Isso não. No texto oral já disse: não toco e não o deixo minar pela escrita, arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento de escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Os personagens do meu texto têm de se movimentar como no outro texto inicial. Têm de cantar. Dançar. Em suma temos de ser nós. “Nós mesmos”. Assim reforço a identidade com a literatura.

[...]

O mundo não sou eu só. O mundo somos nós e os outros. E quando a minha literatura transborda a minha identidade é arma de luta e deve ser ação de interferir no mundo total para que se conquiste então o mundo universal.

Escrever então é viver.

Escrever assim é lutar.

Literatura e identidade. Princípio e fim. Transformador. Dinâmico. Nunca estático para que além da defesa de mim me reconheça sempre que sou eu a partir de nós também para a desalienação do outro até que

um dia e virá “os portos do mundo sejam portos de todo o mundo”.
(PADILHA e RIBEIRO, 2008, p. 27-9)

A noção de ser parte de um todo, de formar um cosmos, pelos ritos, não pode desaparecer; o escrito não precisa necessariamente matar o oral. Em seu texto ele valoriza o contar histórias quando diz:

[...] a partir do movimento em que eu o transferir para o espaço da folha branca, ele quase morre. Não tem árvores. Não tem ritual. Não tem as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido. Não tem som. Não tem dança. Não tem braços. Não tem olhos. Não tem bocas.
(ibidem, p. 28)

O texto, só corre o risco de emudecer no papel se houver submissão, jugo, sujeição. Nosso trabalho, ao contrário disso, parte da valorização do texto oral dos griôs para chegar ao texto da tradição oral escrito pelos escritores contemporâneos, como arma, como manutenção das identidades, como memória, como passado e presente, como fruto de uma afro-brasilidade.

A escritora nigeriana Chimamanda Adichie, em seu pronunciamento “O perigo da história única”², também fala da necessidade de manutenção da identidade na obra de um escritor ou de uma contadora de histórias, como ela mesma se autodenomina. Diz ainda que um escritor deve escrever sobre aquilo que ele reconhece e que não há só uma história a ser contada, do mesmo jeito, da mesma forma, principalmente sobre a África. A tradição de contar histórias africanas no Ocidente deturpou muito a imagem da África e tornou-a sempre dependente das relações econômicas e políticas de poder. Pintá-la como o lugar da pobreza, do atraso, do primitivismo, da miséria e das guerras infundáveis alimenta esse ciclo de poderio, que interessa sempre ao maior. Esse poder, que faz de uma história a história definitiva, cria certamente um falso panorama cultural, porque tudo que é único, obviamente, tende para o falso, cria estereótipos, e tudo isso é incompleto, é plano, é liso. Chimamanda ainda diz:

A consequência da história única é isto: rouba das pessoas sua dignidade. Torna o reconhecimento da nossa humanidade partilhada difícil. Enfatiza o quanto somos diferentes em vez do quanto somos semelhantes. [...] As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias têm sido usadas para desprover e tornar maligno. Mas as histórias também podem ser usadas para potenciar e para humanizar.

² Pronunciamento disponível na internet, no *site*:
http://www.ted.com/talks/lang/por_pt/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html. Acesso em: 08/08/2010.

As histórias podem quebrar a dignidade de um povo. Mas as histórias também podem reparar essa dignidade quebrada. [...] Quando rejeitamos a história única, quando nos apercebemos que nunca há uma história única, sobre nenhum lugar, reconquistamos uma espécie de paraíso.

É impossível tentar entender esse panorama sem se relacionar com todas as histórias possíveis dos lugares e das pessoas. Foi o que fizemos, foi o que sustentou essa pesquisa. Foi o que mobilizou nossas forças ancestrais³.

Por isso, podemos dizer ainda que se Marco Polo, que foi um explorador contumaz, voltou de suas viagens com muitas riquezas e tesouros, nós voltamos dessa viagem ao mundo das histórias africanas muito mais humanos, com o imaginário muito mais enriquecido e com a sensação cada vez mais presente de que as histórias estão aí para a nossa felicidade e para nossa humanidade! Se Frobenius pôde, em consequência de suas expedições, revelar para o Ocidente a arte e os contos maravilhosos dos primeiros povos africanos, transmitindo uma visão cultural da África muito mais sofisticada que a de um continente de pobreza, desolação e inferioridade que muitos insistem em plasmar, num ataque de eurocentrismo, imaginem agora o que podem essas histórias, somadas à voz afro-brasileira, criativa, marcante, eloquente, cálida e tão reveladora? Daqui em diante ninguém pode mais negar que a África é aqui também! Os contos não mentem jamais!

³ Em verdade, a história da minha história com os contos africanos começa quando ouvi pela primeira vez uma contadora de histórias argentina, Ana Padovani, contando um conto popular africano. Era *A lenda do baobá* e isso me marcou profundamente. Eclodia ali, naquele momento a minha ligação ancestral com a África e com os contos populares africanos. Depois fui chamado pela editora Paulus para fazer um livro de contos populares africanos. Foram dois anos inteiros de pesquisas, conversas, leituras, entrevistas e anotações, para recontar e ilustrar 29 contos africanos. O livro chama-se *Mãe África*, foi premiado, comprado pelo Governo Federal para as escolas do país (PNBE 2009) e ainda hoje circula bastante. Mas eu ainda não estava satisfeito, pois havia sobrado muito material desse primeiro livro. Então fiz outro livro, desta vez para a editora Larousse do Brasil, que se chamou *Lebre que é lebre não mia*, também ilustrado por mim. Em geral, pesquiso padrões de tecidos, símbolos e cores das etnias africanas para usar nas ilustrações. E misturo colagens, tintas, papéis de presente, artigos de aviamentos etc. Em seguida, veio outro livro, *O casamento da princesa*, também premiado (PNBE 2010, Seleção da FNLIJ para o catálogo da Feira de Bolonha) e belamente ilustrado pela Simone Matias. Entretanto, ainda havia muito material, muita paixão, muito desejo de que essas histórias continuassem vindo à tona, tornando-se também bagagem para outras pessoas, e que assim pudessem, finalmente, aplacar os tantãs do meu coração. Por isso, para que elas não ficassem guardadas só pra mim, alimentaram essa pesquisa de doutorado. Esse é um manancial infindável. E eu me aproximo dele sempre com muito respeito. Espero, sinceramente, poder beber cada vez mais dessa água doce!

2. JARÊ, DIAMANTE DA PALAVRA, NA BOCA DOS GRIÔS: O LASTRO DA MEMÓRIA

“A verdade sabe contar.”

(provérbio da Guiné-Bissau)

Contar é ritualizar. É dar voz ao ancestral. É abrir o corpo para o sagrado. É compactuar com a visão mágica. Palavra lapidada na boca do velho griô é palavra fulgurante. Jóia de mil brilhos. Pedra multifacetada. Ele tem muitos corpos: feiticeiro, bicho, caçador, sacerdote, rei, bruxo, chefe, guerreiro. O mundo começa na sua palavra. Dançar o céu, o mar, o rio, a nuvem, a sombra. Cantar os velhos ensinamentos. Narrar a natureza, o clã, a aldeia, os símbolos, a floresta, a savana, o deserto. Seu itinerário é reforçar laços. Ordenar o mundo. Perfumar a memória. Virar história.

Talvez uma bênção recaia sobre quem empresta seus ouvidos a um contador tradicional de histórias africanas. E quem conta de alguma forma abençoa seus ouvintes. Asperge sobre a audiência essa gotícula do mar sem fim das histórias.

O contador africano tem, certamente, uma ligação forte com a água. As águas dos mares, as águas dos rios, as águas das chuvas. A ação do contador tradicional é como a água do rio, farfalhando sua correnteza; é como a água do mar, obedecendo ao desígnio das marés; é como a água das chuvas, purificando quem a recebe. Como uma concha mágica, que se leva ao ouvido, nossa história poderia começar com a expressão “Kwesukesukela...”, que quer dizer “era uma vez, há muito tempo...”, dita pela voz do contador tradicional, no que a plateia responderia “così, così...”, que significa, entre os povos da África do Sul, “estamos prontos para ouvir”. Um jogo de interações, um jogoritual. Os papéis estão estabelecidos, as divisões estão delineadas: quem conta e quem ouve. Contar história será sempre esse jogo de aproximações, esse ritual que ao mesmo tempo é culto e festividade.

Os griôs, os condutores do rito do ouvir, ver, imaginar e participar, são os artesãos da palavra. São os que trabalham a palavra, burilam, dão forma, possuem essa especialidade de transformar a palavra em objeto artístico. Há registros da atuação desses artistas desde o século XIV, onde já atuavam no Império Mali⁴. São eles os mantenedores da tradição oral africana, nos últimos setecentos anos, sem dúvida. De fato, a arte verbal dos griôs é tão antiga quanto a mais antiga das cidades da África Ocidental⁵ e as pesquisas arqueológicas podem nos fazer crer que tal arte já era mesmo praticada, na África, antes de Cristo.

⁴ Segundo a introdução de Thomas A. Hale, no livro *Griots and griottes* (2007, p. 1). O autor vem pesquisando o assunto desde 1964. Além de entrevistas *in loco* e ver atuar mais de cem *griôs*, na Nigéria, Mali, Senegal e Gâmbia, ou na Europa ou na América do Norte, seu trabalho é complementado com pesquisas em arquivos e bibliotecas europeias e norte-americanas. Também vale-se de contatos com viajantes, exploradores e administradores coloniais, bem como das mais recentes pesquisas de antropólogos e historiadores.

⁵ A África Ocidental é uma região no oeste da África que inclui os países da costa oriental do Oceano Atlântico e alguns que partilham a parte ocidental do deserto do Saara. Os países que são normalmente considerados parte da África Ocidental são: Benin, Burkina Faso, Costa do Marfim, Gâmbia, Gana, Guiné, Guiné-Bissau, Libéria, Mali, Mauritânia, Níger, Nigéria, Senegal, Serra Leoa e Togo. Os países insulares dessa região e alguns do Golfo da Guiné, normalmente considerados parte da África Central, são, para alguns efeitos, incluídos nessa subregião: Camarões, Cabo Verde, Chade, República do Congo, Guiné Equatorial, Gabão e São Tomé e Príncipe.

Uma das coisas mais marcantes da atuação de um griô é a possibilidade de reconstruir o passado.

Embora o uso da palavra griô tenha se generalizado nas últimas duas décadas e sirva para designar, em vários campos artísticos, o sujeito que pratica uma arte que tem herança africana, está ligada à tradição oral, funciona como “peça” de resistência, tem o intuito de preservar e disseminar uma herança cultural e ainda quer promover uma tomada de consciência da cultura negra⁶. Na África, no entanto, a palavra tem significado diferente, muito mais restrito, do ponto de vista da legitimidade: o verdadeiro griô nasce numa família de griôs e aprende desde pequeno a ser um griô.

Uma definição rápida para o termo certamente diz que os griôs são uma espécie de historiador africano ou um contador de histórias de vilarejo⁷. É esta, sem dúvida, uma definição parcial. Talvez mesmo injusta. Um verdadeiro griô é muito mais que isso!

É curioso notar que a maior parte das pesquisas sobre a atuação dos griôs aparece na França, notadamente porque é na África Ocidental, mais especificamente nas regiões de colonização francesa, que vivem esses artistas performáticos.

A origem do termo griô já carrega em si uma série de controvérsias. Hale, um dos grandes estudiosos do assunto, diz que “para alguns africanos ocidentais, a palavra griô é um insulto e afirmam que não se deveria usá-la, porque ela sequer aparece em uma série de línguas africanas; já para muitos afro-americanos, *griô* remete para uma inestimável e poderosa ligação simbólica com suas tradições culturais” (HALE, 2007, p. 8).

São muitas as teorias para explicar a origem do termo griô. A mais frequente é a que associa griô à palavra francesa *griot*, que lhe é anterior. Seu uso aparece pela primeira vez por volta de 1637. Outras possibilidades são as que derivam a palavra griô, de outros termos, como *guel* (de origem *wolof*), *gawlo* (fulbe), *jeli ou jali* (mande), *criado, grito ou gritalhão* (portuguesa), *djidiu* (termo creole para judeu), *guirigay*

⁶ Especialmente nos Estados Unidos há uma proliferação de associações, clubes, bibliotecas, entidades, promotoras de estudos de literatura africana e literatura afro-americana que se autodenominam *griots*. Essas entidades também se espalham, atualmente, pelo Canadá, Martinica, Mali, Senegal, Paris etc. No mercado editorial, o termo é usado para designar produções textuais e visuais ligadas à diáspora africana e até para publicação de material de ensino de língua estrangeira, fazendo uso de textos sobre a África. Também são incontáveis os livros que usam em seus títulos a palavra *griot* para sinalizar livros sobre a África ou relacionados a ela de alguma forma.

⁷ Definição publicada na *Time*, em 19 de dezembro de 1992.

(espanhola), *guirigaray* (catalã), *iggio* ou *egeum* (berber e *hassaniya arabic*), *qawal* ou *guewel* (arábica).⁸

De acordo com Hale (2007, p. 10) é interessante saber que em *wolof*, língua falada no Senegal e na Gâmbia, os griôs são chamados de *gewel* ou *guewel* e fazem parte do grupo de artesãos conhecidos pelo termo geral *nyeenyo*. Na língua *mandinka* do grupo mande do oeste, na região da Senegâmbia, o termo usado é *jali*⁹, sendo *jalinuso* para as mulheres e *jalike* para os homens. Nas línguas *bamana* e *maninka* do Mande central, a palavra para designar os griôs é *jeli*, e o plural é *jeliw*. As mulheres são *jelimuso* e *jelimusow*. O mestre cantor, homem ou mulher, é conhecido como *nara* ou *ngara*. Na língua *khassonké*, do grupo da fronteira oeste do Mali, *laada-jalolu* são os griôs provenientes de uma família de griôs; *naa* são os novos griôs ou os griôs itinerantes. O chefe griô é chamado de *jali-kuntigo* ou *jalikuntio*. Na língua *soninké*, do oeste do Mali, Mauritânia do Sul são conhecidos como *geseré* (plural *geserun*), por vezes também *gessere*. Outro termo usado aí é *dyare* ou *jaare*. Na língua *songhay*, dos povos do oeste do Níger e do leste do Mali, os griôs são chamados de *jeseré* (plural *jeserey*). Os mestres-griôs são chamados de *jeseré-dunka* e seus descendentes, de *timmé*. Na língua *bariba*, do norte do Benin, são chamados de *gesere*; o chefe-griô, de *gesere-bà*. Na língua *fulbe*, dispersa no oeste africano, de Senegal a Camarão, são chamados de *gawlo*, *mabo*, *farba* (mestre-griot), com outras variações ao longo dessa região. Na língua *moor*, da Mauritânia, os griôs são chamados de *iggiw* ou *iggio* (plural *iggawen*); as mulheres são as *tiggiwit* (plural *tiggawaten*). Na língua *mossi*, de Burkina Faso, são os *bendere* e *bendere naba* para o chefe-griô. Na língua *dogon*, no leste do Mali, o griô é chamado de *genene*. Entre os hauça, do norte da Nigéria, oeste do Níger, são *marok'a* e *marok'i* (masculino singular) e *marok'iya* (feminino singular). Para os *dagbamba*, ao norte de Gana, os griôs são chamados de *lunsi*, os tocadores de tambores que exercem a função dos griôs. Entre os *tuareg*, do norte do Mali e Níger, sul da Argélia, os griôs são

⁸ Hale é da opinião de que o termo *griô* advém do antigo Império de Gana, via tráfico de escravos berber para a Espanha e depois para a França, que teria feito o seguinte trajeto: *Ghana-agenauo-guineo-guiriots-griot*. Os escravos de Gana, importados para Marrakesh, no século 1, passavam para a Espanha, através de um local chamado Bab Agenaou (conhecido como Portão do Povo de Gana). Na Espanha eram chamados de *guineos*. Quando os navios franceses, seguindo a rota dos espanhóis e portugueses, chegavam na costa do Senegal e entravam em contato com os músicos e cantadores locais, ouviam dizer que eram “justamente um grupo de *guineos*”. A expressão se simplificou em *guiriots* e, mais tarde, em *griots*. Todo esse trajeto de “fixação” do termo vai do século XI ao século XVII.

⁹ *Jalolu* é o plural de *jali*. A profissão ou atividade dos *griôs* é chamada de *jaliya*.

chamados de *enad* (*inadan* é o singular), que são os ferreiros que desempenham a função de griô.

Essa profusão de nomes, regiões e povos chega a ser estonteante! O que vemos, em geral é que, mudando a língua, ou o grupo ou a região, os termos para designarem esses artistas da palavra e da tradição mudam também. Fica aqui o registro!

Para nós, bastaria saber que a vasta região do Mande figura como o foco central dos griôs e inclui o Senegal, a Gâmbia e o sul do Mali, estendendo-se para o norte até a Mauritânia, o norte do Mali central e Níger central. Inclui as fronteiras do sul, estendendo-se para a Guiné, o norte de Serra Leoa, o norte de Gana, o norte de Benin e o norte da Nigéria. Mas há também áreas de povos que não possuem griôs (os *diola*, do sul do Senegal) e sociedades que mantêm uma longa tradição hereditária e profissional de ferreiros que exercem a função de griôs. Embora se possa encontrar griôs em pequenas regiões ao longo da costa sul do oeste da África, os griôs dessa banda interior, que se estende do Senegal ao Lago Chad, dividem uma tradição comum de função social e de arte verbal que os distingue dos griôs mais ao sul. É na região do Mande, na parte oeste da África, que se concentra a região mais rica da tradição verbal e musical dos griôs, ligando o coração do Império Mali no norte da Guiné e sudoeste do Mali. Provavelmente a tradição griô que se conhece hoje seja resultante da dinâmica de difusão do Império Mali, durante a Idade Média europeia, e tenha vindo dessa região, espalhando-se pela Senegâmbia muitos séculos atrás. As maiores marcas dessa região são tocar o *kora* (um dos mais complexos instrumentos utilizados pelos griôs) e cantar as longas narrativas que celebram o passado, nessa região sul do Mali, norte da Guiné, Senegal, Gâmbia e Guiné-Bissau¹⁰.

A relativa uniformidade na atuação dos griôs no oeste e as diferenças acentuadas no leste pode ter resultado não apenas do domínio do Império Mali, mas do fato de a região ter sido o centro da civilização saeliana da Idade Média. Elementos do Império de Gana migraram do sudoeste para esta e outras regiões, carregando com eles uma rica herança cultural (Hale, 2007, p. 14). O Mali também recebeu influência *songhay* do leste, por vários séculos. E, depois, o rio Níger serviu como um condutor cultural em

¹⁰ Quando se caminha para o leste e para o norte a coisa muda de figura. Há regiões do Mali, em que as longas narrativas épicas não são praticadas. Há regiões no oeste do Níger em que os *griôs* não tocam o *kora* e as longas narrativas se transformam em narrativas mais curtas. Mais para o leste, os *griôs hausá* (marok'a) cantam louvações, poemas e canções. Essas cortes musicais se pulverizam na medida em que nos aproximamos do século XX. Por outro lado, aumenta a participação de mulheres cantoras nesta atividade tradicional.

ambas as direções. Os *fulbe* também expandiram essas duas áreas de influências, com as migrações ocorridas, durante séculos, em direção ao leste, trazendo de volta para Gana e circunvizinhos uma herança cultural e absorvendo outras influências ao longo do caminho. Essa relativa unidade de uma profissão ancorada na arte verbal, servida por famílias nobres, e por relações simbióticas da palavra com a música, é característica comum dos griôs que se expandiram por essa vasta região.

De qualquer modo, alguns pesquisadores são contra o uso da palavra griô, por acreditarem que ela não faz justiça à grande variedade e à antiguidade profissional¹¹ desses artistas da palavra. No entanto, também há uma visão negativa dessa classe chamada griôs e algumas tentativas de diminuir sua credibilidade e legitimidade. Alguns governos atuais, como já aconteceu na Nigéria, referem-se a eles como uma praga¹². Outra das críticas frequentes ao uso da palavra griô tem relação com a predominância da cultura Mande na área oeste da África. As outras culturas do oeste da África são “esmagadas” por esse predomínio *mande*, que prefere o uso das palavras *jeli* e *jali*.

Entretanto, com todas essas peculiaridades e diferenças, a palavra griô é a que mais resiste; é a que tem o uso mais generalizado e positivo, sobretudo nos países da diáspora africana, particularmente Caribe e Estados Unidos. Agora é quase impossível substituí-la por outro termo. No Brasil também o uso da palavra generalizou-se entre os pesquisadores e acabou apagando as peculiaridades anunciadas pelos outros termos. Aliás, em virtude do uso, o reconhecimento do termo griô é quase universal. O termo geral griô¹³ mantém a ideia de ligação ancestral, de uma atividade cultural das mais importantes e antigas, ligando diversos povos, africanos e não africanos. Ainda que o termo seja de origem francesa, os países de língua inglesa também o usam. O mais importante nisso tudo é aprender sobre a tradição oral africana e não perder de vista que, apesar do uso generalizado da palavra, há diferentes tipos de griôs, no passado e no presente, de acordo com a região, com o grupo étnico a que pertencem e, sobretudo, dotam a função dos griôs de diferentes atividades.

¹¹ Hale, no referido livro, cita o pesquisador Mamadou Diawara e muitos outros pesquisadores, africanos e não africanos. Alguns substituem a palavra pela mais geral, bardo.

¹² A imagem negativa decorre de atividades como cerimônias de casamento ou de nomeação, em que “espertos griots” atuam como ajudantes das famílias nas celebrações, cobrando pelos serviços, arrecadando dinheiro de parentes, para incluí-los também nas preces. Essas ações viraram sinônimos de *griottage*, *griotique* e *griotism*.

¹³ Hale, um dos principais pesquisadores do universo dos griôs, alterna o uso da palavra com outras que ele considera sinônimos parciais: bardo, autores profissionais e artesãos da palavra.

As primeiras menções aos griôs, como artistas a serviço de nobres, datam de 1068. Conta o autor árabe Al-Bakri, em *O livro das rotas e reinos*, que o rei de Gana tinha intérpretes e que as audiências eram anunciadas pelo toque de um tambor especial feito de um tronco oco. Em 1154, os geógrafos que andavam pela África descrevem os tocadores de tambores do Reino de Gana e tudo indica que esses tocadores ganenses de tambores já são o que conhecemos como *geseré (soninké)* ou *jaare* ou griô. Em 1337-38, o estudioso, sábio e administrador sírio Al-Umari, que vivia no Cairo, descreveu a corte de poetas do Reino do Mali na obra chamada *Masalik al-absar fi mamalik al-amsar*. Com a andança de exploradores, missionários e administradores pela África, as referências aos griôs vão tornando-se mais comuns, desde o século XVI, desde que o português Valentim Fernandes, o primeiro Europeu a descrever os griôs, o fez, em 1506-7, como está registrado a seguir:

Neste país e em Mandingo, existem *judeus* que são chamados *gauleses* e que são negros como as outras pessoas do país. Mas eles não têm sinagogas, e eles não realizam as mesmas cerimônias que outros *judeus*. Eles não vivem com os outros negros, eles vivem com eles mesmos, em sua própria área. Estes gauleses são quase sempre bufões e tocam viola e cavacos [instrumentos de cordas], e são cantores. E porque eles não se atrevem a viver nas aldeia, eles vivem atrás da casa dos nobres e cantam seus louvores até o amanhecer, até que ordenem que lhes seja dado uma porção de milhete, só então eles se vão. E quando os nobres saem de sua casa, os judeus vão à sua frente e cantam e gritam suas bufonarias. Eles são também tratados como cachorros pelos negros e não ousam entrar em suas casas, exceto com os chefes, e se eles aparecem na aldeia, as pessoas batem neles com varas. (FERNANDES, 1951, p. 15 apud HALE, 2007, p. 82)

Certamente essa descrição feita pelo português Fernandes é bastante distinta das nobres e reais descrições, que poderemos encontrar a respeito dos griôs, registradas pelo mundo de influência árabe ou nos épicos dos grandes impérios africanos¹⁴. Os leitores certamente ficarão perplexos, mas a passagem não deixa de ter importância para sublinhar o grande paradoxo que é determinar o status social de um griô desde os seus primórdios.

Mas, nos primórdios do século XVII, os griôs aparecem com muita frequência e de maneira bastante detalhada nos escritos de mercadores e missionários, como o do jesuíta Manuel Alvares, quando esteve no Senegal, em 1616. Impressionado com sua

¹⁴ Segundo nosso autor de referência maior, Thomas A. Hale, esse tratamento distinto se deve às diferenças que se pode encontrar na classe de *griôs* conhecida como *gawlo*, de origem fulbe, difundida em diversos grupos étnicos no oeste da África. O status desses *gawlo* varia, dependendo do grupo étnico.

arte e sua habilidade para inspirar os soldados, ele diz: “ninguém faz isso melhor do que os judeus... Eles são pessoas de muita arte e muita graça... As mulheres vestem-se de maneira diferente, as roupas fornecidas pelos reis. Eles são trovadores, cantores, e atuam como incitadores em tempo de guerra” (“Etiópia Menor”) (HALE, 2007, p. 84).

Em *The golden trade*, um livro de 1623, o comerciante britânico Richard Jobson, viajando pelo rio Gâmbia, oferece-nos outros detalhes sobre as atividades dos griôs:

de qualquer maneira, as pessoas são afetadas pela música, ainda que só de maneira ordinária eles admirem os músicos, tanto que quando algum deles morre, eles não concedem a ele funeral, como outras pessoas o fazem, mas colocam seu corpo sem vida, esticado, numa árvore oca, onde eles são deixados para se consumirem. Sempre que um estrangeiro quer tocar um instrumento musical, os africanos costumam dizer, como um desprezo, que ele tocou com um Judas. (HALE, 2007, p. 84)

No século XVIII o contato entre a Europa e a África se expandiu consideravelmente e, agora, os viajantes já demonstram uma outra compreensão das funções, status social e papel dos griôs. Um livro escrito por um oficial da marinha francesa, que explorava a costa do Oeste da África, De Lajaille, em 1784-85, diz:

Griôs, homens e mulheres, são tidos como infames e são privados de funeral quando eles morrem: suas bufonarias são grosseiras e indecentes; cada aldeia tem o seu. Eles são bem tratados durante a vida, de modo a evitar os insultos que eles despejam contra quem eles têm queixas. O medo que eles inspiram proporciona a eles alguma consideração, mas é só aparente, já que a vingança aparece depois de sua morte. Seus corpos são normalmente amarrados no galho de uma árvore. No Senegal, eles são enterrados como as outras pessoas. (DE LAJAILLE, 1802, p. 163; HALE, 2007, p. 95)

No século XIX, viajantes europeus, aventureiros, missionários, exploradores, soldados e administradores não paravam de chegar à costa oeste da África, sempre em número crescente. Seus registros de viagem trazem importantes considerações para entendermos cada vez mais o papel social e as funções dos griôs, especialmente no que diz respeito à manutenção do passado:

As griôs são o palhaço fêmea. Elas são numerosas, e não são tão amáveis como as “almehs” do Egito; assim como elas, no entanto, elas cantam histórias, dançam, narram divertidas aventuras, fazem previsões astrológicas, e são, do mesmo modo, agentes do amor concupiscente. Estes griôs e *griottes* são igualmente maus músicos e poetas. Eles podem ser vistos em grupos, nas cortes dos reis e príncipes negros, e entre os grandes e os ricos, aos quais oferecem muitos elogios exagerados e louvores da mais abjeta bajulação, pelo que são bem

recebidos e bem recompensados. (GOLBERRY, 1802; p. 297-8; HALE, 2007, p. 99)

No começo do século XX, principalmente na África francesa, surgiram vários estudos sobre os griôs. Um dos mais detalhados pertence a H. Lavallière, comandante francês, na Alta Guiné, nos anos de 1905, 1906, 1908, 1909 E 1910. Seus estudos sobre a era colonial ficaram, por algum tempo, restritos aos arquivos do Instituto de France, em Paris. Ele diz:

Griôs. Os *diali* ou griôs são músicos e os bardos do lugar. São também poetas épicos, por muito tempo suas canções eram a história das guerras que tinham sacudido o país. Mas por seus freqüentes contatos com governantes, eles têm sido chamados a testemunhar, com seus próprios olhos, os diferentes eventos que constituem a história do país. Eles tem preservado o sabor [desses eventos] e é deles que se pode encontrar ainda hoje informação mais ou menos correta. Griôs são em geral muito mais inteligentes que os outros *malinkés*. (Essa casta ainda existe mas sua influência tem diminuído consideravelmente.) Eles são conhecidos aqui por lançarem feitiços e por terem o olho da maldade. Um homem livre jamais casará sua filha com um griô. Eles só podem casar entre eles mesmos ou casarem-se com um cativo. Como os ferreiros, eles são estigmatizados e condenados a permanecerem sempre como griôs. Os griôs aqui são como os griôs de todos os lugares, exploradores por excelência. As *griottes* auxiliam seus maridos nas celebrações com tambores. (LAVALLIÈRE, 1911, p. 250 apud HALE, 2007, p. 111)

Os griôs, como os seus irmãos *gaoulos*, *djelis*, têm uma prodigiosa memória. Por gerações, eles têm preservado religiosamente as histórias de guerra, poemas, genealogias e canções que eles sempre repetem com as mesmas palavras e por boa razão. Isto é a mais preciosa herança que eles podem passar de pai para filho e na qual está baseada sua inteira existência. Eles enriquecem este repertório com novos e líricos itens, com o passar dos tempos. Assim, sem hesitar, numa única vez, eles podem listar oitenta nomes na genealogia de uma pessoa conhecida. Se essa pessoa está próxima a ele, no meio do grupo, eles destacam-na recontando os misteriosos atos de seus ancestrais, de modo a obter recompensa, que nunca ou raramente lhe são negadas. Quando eles não recebem nada, dizem todo tipo de bobagens e criam para ele um obscuro e desprezível ancestral.

Constrangido, ele rasteja para fora, pois um griô nunca é espancado, e discutir com ele é rebaixar-se, mesmo aos olhos dos membros da casta à qual ele pertence. (idem)

Todas as suas canções, suas mímicas gestuais, seus contos com sabor de fábulas, reflexões poéticas – do escaldante sol tropical, começam a perder seu condutor original... Eles já não têm aquela ilimitada liberdade para explorar a elite de uma população geralmente orgulhosa e inexperiente. Hoje eles evocam sem nenhum poder incendiário, as glórias (a estrela de seus governantes foi ofuscada pela presença deste novo dominador), os descendentes que constituíram e que ainda constituem as únicas vaidades da raça com olhos de órfãos, gastos e degenerados. (ibidem)

As informações coletadas e registradas por Lavallière são as mais completas e as mais ricas observações de que se têm notícia. Assim como ele aponta a importância desses artistas no passado, reconhece também o declínio de suas funções nos dias atuais. E sugere, com propriedade, a acelerada mudança na arte verbal desses importantes artistas. Chega a tocar em modismo e a reprovar a performance desses artistas no palco do Carnegie Hall ou com a orquestra sinfônica do Kennedy Center, como nos conta Hale (2007, p. 113). No entanto, mesmo assim, essas buscas ainda provocam grande impacto e o poder de um griô sobre as pessoas, por conta de seu talento verbal, é inegável, sejam as pessoas pertencentes à elite ou à massa. E nada disso pode ser considerado de forma simples, muito menos de modo parcial.

Ainda podemos encontrar na origem histórica da formação dessa “sociedade” de griôs, uma explicação que envolve sangue e tabu. Essa origem remete-nos aos povos que compartilham uma herança cultural e linguística, chamados de Mande (*soninké, khassonké, bamana, mandinka, maninka e dioula*) e estão ligados ao Império Mali, levando-nos para o século XIII e para a figura de Sundiata Keita. Um dos contos de origem justifica assim a fundação da sociedade dos griôs:

Os negros dizem que griôs e “*guers*”, homens livres, descendem originalmente de dois homens que tinham a mesma mãe e o mesmo pai. Esses dois irmãos estavam viajando juntos. A viagem era longa e suas provisões haviam terminado. Eles passaram dois dias sem comer. O mais velho ficou com muita pena de seu irmão mais jovem e disse a ele: “Espere-me, eu tenho minha arma e eu sei caçar”. Ele desapareceu. Poucos instantes depois, um tiro foi ouvido e ele voltou carregando um pedaço de carne, que ele mesmo preparou com todo o cuidado. Ele ofereceu-a a seu irmão. “Eu já comi a minha parte, essa é a sua.” O irmão mais jovem comeu e agradeceu a Deus e ao irmão mais velho. Quando sentiu-se melhor, perguntou ao irmão como ele tinha conseguido encontrar caça naquela região tão inóspita. De fato, o irmão mais velho não tinha encontrado nada. O tiro que ecoou nos ares foi apenas um truque para fazer o irmão mais jovem acreditar que o mais velho tinha encontrado algum animal para alimentá-lo, sem que ele pudesse desconfiar que aquela carne tivesse sido cortada de seu próprio corpo. Ele não queria que sua explicação deixasse o irmão preocupado, mas o segredo não ficou escondido por muito tempo. Depois de três dias de caminhada, a ferida ficou infectada, e o irmão mais velho não conseguiu mais nem ao menos colocar-se de pé. Foi então que confessou ao irmão mais novo a solução que encontrou para salvar-lhe a vida, naquele ato extremo de enorme consideração. O irmão mais novo ficou surpreso com a mudança no rumo da história. E, a despeito do aparente horror e do desgosto que aquilo tinha lhe causado, esse ato revelava-lhe, no fundo, a magnífica demonstração da mais alta concepção de amor fraternal e da grande responsabilidade que a

natureza impõe aos irmãos mais velhos em relação aos irmãos mais novos, sobretudo em circunstâncias de grande dificuldade.

Quando os dois irmãos chegaram ao seu destino, o mais novo compôs, em honra de seu irmão mais velho, louvores, nos quais glorificava a coragem e a nobreza de caráter do irmão. O mais velho ficou imensamente feliz e encheu o irmão mais novo de presentes.

Desse modo, de acordo com a tradição nativa, surgem os griôs, descendentes desse irmão mais novo, que, por vontade própria, fez dele mesmo um ser socialmente inferior a seu irmão mais velho. (TELÉMAQUE, 1916, p. 277 apud HALE, 2007, p. 61)¹⁵

Essa distinta categoria social da qual fazem parte os griôs, portanto, deriva da violação de um tabu. Um tabu é a fundação de uma ordem social, e o mágico violador do tabu é quase sempre retratado nas mitologias como um ser antissocial, ou como um rebelde, que desafia a autoridade social ou religiosa. Por causa disso, o violador, frequentemente, torna-se o adversário das divindades e de seus representantes terrestres (HALE, 2007, p. 60). Aqui, nesta versão mágica da fundação de uma sociedade de artistas da palavra, a história serve muito mais para reforçar a ideia da necessidade de laços de sangue entre esses griôs e para explicar por que essa sociedade é fechada.

Mas há ainda outra história, bastante difundida, que explica também a origem dos griôs:

Há muito tempo, dois irmãos saíram à procura de lenha, enviados pela mãe. Acabaram se desentendendo, por conta de um pedaço de madeira, que ambos queriam, e infelizmente o mais velho acabou matando o mais novo. Sem saber o que fazer, o mais velho tomou nos braços o corpo sem vida do irmão mais novo e levou-o para casa. No momento em que ia entrar na casa da mãe, foi impedido, por seus próprios pais, que o expulsaram, dizendo: “Vá para onde você quiser com esse morto; nós não precisamos dele; nós não temos a menor ideia do que pode ser feito com ele”.

O irmão assassino sentou-se atrás da casa, à sombra de uma grande árvore. Na hora da refeição, ele chamou e trouxeram-lhe a sua porção. Quando o vento soprou com muita força, sua voz não foi ouvida. Para remediar a situação, ele obteve dois gravetos, que bateu um contra o outro.

Uma noite, um de seus gravetos foi esburacado pelos cupins. No dia seguinte, o infeliz irmão assassino percebeu que um dos gravetos estava mais barulhento que o outro. Aproveitando-se desta descoberta, ele conseguiu uma madeira oca, na qual encaixou aqueles dois gravetos no intuito de obter melodiosos sons.

No sétimo dia do seu exílio, dois corvos que estavam brigando pousaram em sua cabeça. Ele se afastou, sem tocá-los. Um acabou matando o outro e, depois, cavou um buraco na terra com suas próprias garras e enterrou o morto.

¹⁵ Em outras versões desta mesma história, o irmão mais velho dá ao mais novo seu sangue para beber.

O irmão assassino imitou o que viu – eis aí a origem dos enterros – e retornou à casa, carregando a haste de madeira oca e os gravetos, dos quais ele jamais se separaria. Os vizinhos vieram vê-lo, pedindo que tirasse som do curioso objeto e deram a ele várias coisas em retribuição.

A partir daí, eles esqueceram seu crime acidental e pensam somente no som que ele é capaz de tirar do seu tambor. (HALE, 2007, p. 63, a partir de história contada por Ahmadou Mapaté Diagne, recolhida por Hamet Sow Télémaque em Télémaque, 1916, p. 275-6)

Essa versão da origem dos griôs serve também para marcar o griô e seus descendentes como pessoas que, de alguma maneira, são distintas das outras. Há ainda outra versão épica¹⁶, que requisita para os griôs uma origem mais nobre, como anota Hale (2007, p. 63):

É um épico sobre um jovem príncipe que é advertido a tornar-se um griô, porque seu velho pai não parecia pronto para deixar tão cedo seu posto de rei. Após ter seu instrumento de corda construído por um ferreiro, Gassire é incapaz de conseguir tirar qualquer som dele, até que o sangue de seus filhos fosse aspergido no novo instrumento. O que, de fato, acontece: depois de ter perdido cada um de seus filhos em uma guerra sem o menor sentido, e retirá-los do campo de batalha, cada um por sua vez, carregando-os nas costas, o instrumento foi, sem querer, manchado por sete vezes, com o sangue dos sete filhos. Uma noite, quando Gassire e sua família abandonam sua casa, finalmente descobrem o som do instrumento. Somente depois disso seu pai morre e Wagadou, a capital do império de Gana, desaparece a primeira vez das quatro vezes que isso irá acontecer. (HALE, 2007, p. 63)¹⁷

Outro conto de origem, que explica o surgimento dos griôs e envolve igualmente derramamento de sangue, não lhe atribui uma origem nada nobre. Foi coletado do povo *malinké* no norte da Costa do Marfim e conta o seguinte:

O narrador conta-nos de um escravo que, tendo sido ordenado a matar uma das esposas do grande chefe, comete um descuido e traz a cabeça errada para seu patrão. Condenado a morrer por seu erro, o empregado recebe o aviso de um marabu e começa a cantar louvores a seu chefe. O chefe depois dá a ele um cavalo e lhe ordena que fique sempre a seu lado, para cantar louvores a ele. O narrador conclui: depois, o escravo

¹⁶ A história a seguir, contada por Frobenius, está publicada em português, na obra “A gênese africana: contos, mitos e lendas da África”, da editora Landy. Importante para essa pesquisa, por tratar-se de um mito de origem que explica exatamente o surgimento dos *griôs* e seu principal instrumento musical.

¹⁷ Essa história é conhecida pelo título de “Genese africana” ou “O instrumento musical de Gassire” e aparece numa publicação, pela primeira vez, em 1921, depois de recolhida em 1909 pelo etnógrafo alemão Leo Frobenius. É uma história do povo *soninké*.

tornou-se um griô. Ele foi o primeiro griô no mundo. (HALE, 2007, p. 64 – citando Zemp, um griô da Costa do Marfim)

De todo modo, as histórias que explicam o surgimento dos griôs envolvem sangue e um tabu social, como essa outra explicação, dada por Zemp, a Hale (HALE, 2007, p. 64):

Os primeiros griôs acompanhavam seus chefes nos combates. Quando os grandes guerreiros matavam seus inimigos, os griôs cortavam a cabeça dos mortos. Eles carregavam as cabeças em seus ombros e levavam-nas para a aldeia, como prova dos atos heroicos dos guerreiros. O sangue dessas cabeças escorria em seus corpos, e é por isso que eles são chamados *jeli*.¹⁸

Na África islâmica há também muitas outras histórias etiológicas sobre os griôs, e nelas os personagens se convertem em muçulmanos, mas também prevalecem as violações de tabus. Em quase todos esses contos islamizados, o ancestral dos griôs aparece como inimigo de Maomé, o grande profeta. O inimigo mais comum citado nestas histórias é Sourakata. Há uma publicação de 1907 que conta o seguinte:

Sourakata, filho de um escravo, é o pai de duas famílias de griôs, os *jéli* ou *diali*, e os *gaolo*. As mães dessas duas ramificações geraram quarenta filhos cada. Sourakata recusou-se a submeter-se a Maomé, que exigia sua conversão, e tentou matar o profeta. Mas conseguiu apenas feri-lo e beber o sangue das feridas. Ele e os filhos da primeira ramificação foram condenados por Maomé a vagarem eternamente. Os membros da segunda ramificação, os *galoo*, converteram-se ao islamismo, porque sua mãe cativa tinha sido abandonada por Sourakata. Eles se tornaram a “casta” de músicos e cantores de louvores. A primeira ramificação, os *jéli* ou *diali*, eram mais graves e tornaram-se oradores e conselheiros; eles ainda dão ordens aos chefes. (HALE, 2007, p. 65 – narrado a Hale por Zemp)

Uma segunda versão dessa mesma história conta, segundo Zemp, que Sourakata nunca conseguiu tocar Maomé, que, por obra de magia, conseguiu desaparecer temporariamente. Impressionado com tal mágica, Sourakata acaba se convertendo e servindo a Maomé. Uma terceira versão, da Costa do Marfim, revela um Sourakata que grita quando é torturado por recusar-se a orar. Maomé, impressionado com a potência daquela inacreditável voz, livra-o da morte, condenando-o ao cargo de griô para o resto da vida, servindo, inclusive, como juiz nas disputas (HALE, 2007, p. 65). Uma outra

¹⁸ A palavra *jeli* or *djeli*, principal termo utilizado para denominar os *griôs* no Mande, está ligada a “beber sangue”, “banhar-se de sangue”, atitude recorrente para explicar e justificar os laços existentes entre um determinado grupo na sociedade. É quase como se disséssemos: “ungidos de sangue”.

versão, que apresenta, inclusive, o principal instrumento dos griôs, diz que Sourakata planejava matar Maomé durante o caminho de Meca para Medina. O profeta acabou fazendo Sourakata afundar na areia por três vezes, para que ele não pudesse fazer-lhe nenhum mal. Diante disso, Sourakata proclamou sua fidelidade a Alá e Maomé e, daí por diante, acompanhou o líder religioso em todas as suas viagens, cantando seus louvores para quem quisesse ouvir. Nas outras guerras, ele passou a carregar a arma de Maomé e o profeta, por fim, deu-lhe um *kora* para que tocasse.

Uma outra explicação para o poder verbal dos griôs, como contadores de histórias, vem exatamente dessa relação com Maomé: “cada vez que Maomé aconselhava os homens, Sourakata repetia suas palavras em voz alta e explicava tudo claramente a eles, de modo que todos pudessem entender. Assim foi que ele tornou-se um griô” (HALE, 2007, p. 66).

Seja como forem as versões coletadas pelos etnógrafos e pesquisadores, todas elas atribuem aos griôs essa origem que envolve, de modo mais amplo, uma relação religiosa, uma relação com o divino. Seja por meio do sangue – que muitas vezes precede a comunicação com o mundo espiritual nos rituais, seja por meio da tradução da palavra de um ser supremo, os griôs carregam esse enorme respeito pela palavra, também divinizada na sua boca. São guardiões, mantenedores e celebrantes da palavra convertida em arte.

Os termos *contadores de história ou narradores orais* de fato revelam apenas um lado das atividades exercidas por um griô. Cantar e recitar louvações são as atividades mais óbvias. Mas, dependendo da região e do grupo étnico, as funções exercidas mudam. As atividades podem ser mais complexas do que simplesmente cantar e recitar preces. Nem sempre a atividade dos griôs está associada ao uso poético da palavra. Eles também podem usar a palavra com caráter de aconselhamento ou de maneira diplomática. E a atividade musical de um griô pode não ser cantar, mas apenas tocar um instrumento ou fazer música instrumental. Outras funções remetem diretamente para a produção de arte verbal, como compor canções, contos e narrativas épicas.

As funções sociais de um griô são mais extensas do que se pensa: atuar como genealogista, conselheiro, guerreiro ou testemunha, recontar a História, servir de porta-voz, representar o governante como diplomata, mediar conflitos, interpretar e traduzir a palavra dos outros em diferentes línguas, tocar instrumentos, compor canções e melodias, cantar louvores, ensinar os estudantes, exortar os participantes numa guerra

ou competição esportiva, transmitir notícias, conduzir cerimônias (como nomeações e iniciações), fazer a corte, casamentos, tomadas de posse e funerais.

A função de genealogista é bastante conhecida fora da África. Os griôs são convocados a recontar toda a genealogia de um indivíduo numa cerimônia. E os ouvintes, assim, acabam por se transformar em elementos fundamentais para que essas histórias “particulares” continuem vivas e sendo transmitidas. Um uso comum para essas “sessões de genealogia” é a proposta de casamento. O griô é convocado a levar uma proposta de casamento e, nessa ocasião, é instado a relatar a história da família, com a finalidade de enaltecer as qualidades do noivo. Essa função torna-se importante na medida em que faz reconhecer e apreciar o valor de alguém para a sociedade na qual está inserido, em seu aspecto individual, mas também por meio da herança ancestral, evidenciando sua linhagem.

O que o genealogista faz, de certo modo, é dar visibilidade a feitos e obras de uma descendência e insuflá-lo de importância para a sociedade. Não é apenas o exercício de desfiar uma lista de nomes de aparentados ancestrais; o que ele proclama e recita nessas funções épicas faz parte da estratégia para demonstrar a força oculta da herança cultural daquele herói. Os atos dos antepassados são lembrados, assim como os atos do presente são enaltificados. Um ancestral foi herói porque lutou na guerra. Hoje o ato heroico pode ser estudar fora e voltar graduado para ajudar a sua numerosa família.

Embora os tempos sejam outros e as escalas de medida mudem, o griô vai sempre achar uma maneira de enaltecer feitos distintos, de ontem e de hoje, no passado e no presente, destacando seu valor, colocando-os em pé de igualdade. Para tornar legítima a sua função de genealogista, o griô precisa também justificar sua ligação com a família a qual está servindo. Ele, de algum modo, precisa comprovar os laços entre o seu clã e os nobres daquele clã; a ligação entre eles deve vir do passado, da prestação de serviços desde um tempo longínquo. Ao atuar como genealogista, o griô também enfatiza, desde o início de sua atuação, a sua própria nobreza genealógica. Essa ação atua na sua credibilidade. É comum os griôs dizerem, para dar maior legitimidade à sua interpretação do passado: “minha palavra é pura e livre de toda inverdade; ela é a palavra do meu pai; ela é a palavra do pai do meu pai... um griô real não sabe mentir” (NIANE, 1965, p. 1).

Ele costuma lembrar sua própria origem antes mesmo de começar a narrar a origem do outro. Eles também dizem: “eu sou o resultado de uma longa tradição.

Durante gerações nós temos passado a história de reis de pai para filho. A narrativa foi passada para mim sem alteração e eu a entrego sem alteração, uma vez que a recebi livre de toda inverdade” (NIANE, 1965, p. 40-1). Esses elos entre o griô narrador e o griô ancestral são frequentes ao longo da narração e conferem-lhe força, autoridade e frescor. Essas narrações acabam por revelar uma grande habilidade verbal e podem durar horas.

Por fim, diz Hale que “o grande mérito de um griô não depende só do quão bem ele conhece a genealogia dos outros e de sua própria família, mas também de uma clara compreensão das complexas relações entre os clãs e a identidade de seus símbolos particulares” (HALE, 2007, p. 22).

A história que um griô porta não é uma história documental e assentada em métodos científicos. É o griô, de algum modo, que traz para a sua narração esse caráter de realidade, atestado por pessoas reais, difícil de ser refutado, como se fosse uma mera invenção. A audiência africana costuma ouvir a narração dos épicos sem exigir uma rigorosa e nítida distinção entre ficção e realidade. Hale diz (2007, p. 23) que “quando um griô reconta, durante várias horas, a história de um desses heróis, em uma narrativa multigenérica, que inclui genealogia, louvores, canções, etimologia, encantamentos, juramentos e provérbios, ele está recontando o passado – a história – de um povo”. Épicos, lendas e sagas são história também para os narradores africanos. Os griôs são esses historiadores que fazem a ligação entre passado e presente, servem de testemunhas desses eventos, no presente, para que eles continuem vivendo no futuro.

O griô como historiador exerce uma função mais interativa e dinâmica do que a contida no conceito de historiador na tradição ocidental. Até mesmo a noção de tempo é diferente. Eles estão interessados em pessoas que fazem as coisas acontecerem. Valorizam as pessoas e a estrutura social. Segundo Johnson (1989), “o texto de um griô é menos uma representação do passado do que uma leitura contemporânea do passado”. Em suas narrações, os griôs, de fato, contam o passado para ressaltar o modo como as pessoas agiram antes e para projetar uma enorme variedade de percepções sobre a essência da sociedade de hoje. Claro está que essas narrações não têm a pretensão de funcionar como prova cabal dos eventos descritos; não revelam um conhecimento comprovável, senão uma outra categoria de conhecimento, um conhecimento apenas crível. Nomes e datas têm equivalentes históricos, mas estão “mediados” pela palavra poética. Os griôs são historiadores orais e, para defender essa posição, Hale (2007, p. 24) diz que para “apreciar os griôs como historiadores orais, nós devemos ter uma visão

culturalmente relativa da história; uma visão que aceite a noção que outros povos têm do que constitui o passado”. Não são datas e documentos escritos que provam a existência do passado. A depender do que se procura na história, nem sempre os documentos escritos e científicos são as melhores fontes. Portanto, não se pode dizer que a tarefa de um griô é simplesmente contar eventos, talvez seja muito mais apresentar para a plateia atual, uma leitura do passado e uma interpretação que reflita a complexa mistura entre valores de ambos, passado e presente.

Os griôs também atuam como conselheiros de governantes, príncipes, chefes, benfeitores, combatentes, heróis e diversos membros da sociedade. Esse modo de atuação depende diretamente do contexto: pode ser numa situação de guerra, numa batalha, numa manobra militar, numa negociação de espólios de guerra, numa situação de paz, a respeito de uma cerimônia de casamento etc.

Alguns pesquisadores afirmam que essa função não tem hoje a mesma importância que teve no passado. Por vezes os conselhos são meio velados e sutis, por vezes totalmente diretos. Há situações em que os griôs são chamados a atuar como conselheiros, ao lado de seus chefes, em discussões, negociações e deliberações, ou mesmo para gerenciar assuntos corriqueiros. Podem ser chamados para sustentar as críticas manifestadas por seus patrões ou para aprovar suas decisões. Sua palavra pode seguir o senso comum ou mesmo funcionar como a palavra certa, a palavra que faltava, a palavra justa que revela o que a sociedade espera de seu líder. A ação de aconselhamento desse griô pode ser privada, pública, parte de uma cerimônia e ser comunicada por meio de uma música ou pode ser dada de um modo informal, como uma explicação de algo que o “patrão” (ou o príncipe ou o rei) não entende, daí a necessidade de um griô estar totalmente sintonizado com o mundo ao seu redor.

De todo modo, sempre revelam um cuidado na composição, que quase sempre vêm ajustada a um louvor, revelando um lado pessoal e também coletivo, uma ligação que revela o comprometimento pessoal e também social e político. Hale (2007, p. 28) cita a curiosa canção de uma *griottes* do Níger para exemplificar a função e atuação dos griôs dentro de uma cerimônia de casamento:

*Stop crying, bride,
Stop crying, and listen to me.
If your mother-in-law abuses you,
Just cry, but don't say anything.
If your sisters or brother-in-law abuse you,
Just cry but don't say anything.
If your husband's mother abuses you,*

*Just cry, but don't say anything.
But leaving your house is not a crime.*

Uma das belas imagens para o griô vem nas palavras do famoso *guelwel* Samba¹⁹, que diz que um griô é “avisado de tudo”, porque fez um pacto com o vento. E, quando o rei fala para seu povo, é como se o próprio griô emprestasse a ele sua “língua”, suas palavras que irão penetrar no coração dos homens. Esse papel “quase sagrado” é defendido, de certo modo, pelos griôs e, embora os grandes impérios tenham declinado dele, esse papel ainda subsiste. E há quem defenda o emprego de um griô nos modos de governos atuais, alegando que sempre haverá um papel e uma função para um griô desempenhar. Será?

Sem dúvida, as expedições que circularam pela África também mencionam, nos relatos de viagens, o papel de porta-voz desempenhado por um griô. Em várias situações, os griôs ouviam as palavras do chefe ou governante, em voz baixa, e as reproduziam, embelezadas, em voz alta, como nos conta Hale (2007, p. 31). O comportamento dos griôs nesse papel de porta-voz contribui para consagrar e sacralizar, de algum modo, o “governante” para quem o griô presta serviço. Esse papel evidencia a força do griô e reitera seu valor ao atuar como instrumento do poder, que, afinal, é de mão dupla: ele tanto transmite como influencia. Nessa condição, um griô é um representante individual e também coletivo. Há uma passagem no livro *L'enfant noir*, de Câmara Laye, que nos informa da contratação de um *jeli* para “requerer” à esposa do governante um par de brincos de ouro (HALE, 2007, p. 31). Esse é um exemplo da atuação do griô em ações individuais. Numa outra situação, como porta-voz de uma proposta de casamento, o griô representa a família, portanto, a coletividade. Falar pelo outro, falar em nome do outro, é o principal nesta função de porta-voz, seja ela individual ou coletiva.

Entretanto, ao assumir a função de porta-voz, um griô pode ser alçado ao lugar de embaixador e exercer um papel diplomático. Nos textos do século XIX, pesquisados por Sory Câmara, há exemplos de delegações políticas, lideradas por griôs, nos embates contra o imperialismo francês. Ainda nessa função diplomática, um griô pode chegar a assumir o papel de espião, como também nos conta Sory Câmara, sobre as negociações contra o imperialismo francês na região do Níger entre 1860 e 1943.

¹⁹ Samba é o griô que acompanha o rei Albouri, herói do estado de Jollof, no Senegal, em 1890. O texto faz parte da peça “L'exil d'Albouri”, de Cheik Ndao, citada por Hale (2007, p. 30).

Aparentemente, a diferença entre mediador e conselheiro, porta-voz e diplomata, é insignificante. Entretanto, dependendo do contexto, esses papéis se tornam distintos e se diferenciam bastante. Os meios de persuasão são diferentes e seus discursos também são diferentes²⁰. É muito comum a atuação dos griôs na mediação de conflitos familiares, dentro de uma mesma família, entre famílias distintas e até mesmo entre membros da “corte” do governante. Em diálogos cara a cara, numa espécie de conselho comunitário, a mediação comunicativa do griô permite controlar a situação, suprimindo a agressividade. Imaginem, então, o grau de confiança depositado neste “personagem”? As partes relatam o caso ao griô e recebem respostas através do griô, fazendo dessas atuações um verdadeiro exercício “teatral” de depuração da diferença, da fúria, do conflito gerador²¹.

Os griôs são considerados os “especialistas da palavra”. Por isso, também assumem o papel de intérpretes e tradutores. Isso não quer dizer que todos os griôs sejam intérpretes. Em geral, a facilidade com a linguagem, o trânsito entre as regiões em sua área de atuação, sua experiência no ensino da profissão, sua disposição para a interação e, principalmente, sua vivência multicultural fazem dele um intérprete ideal. É comum encontrarmos griôs que dominam as línguas de vários povos. É comum presenciar um griô interpretar, em várias línguas, um discurso que acabou de ser proferido por uma chefe político. Há mesmo textos tão antigos²², repetidos ao longo do tempo, em línguas quase esquecidas, que só os griôs experientes conseguem decifrar e traduzir para sua audiência. Para atuar como um intérprete, não basta conhecer línguas, temas, formas, episódios; é preciso ser um grande conhecedor do passado e do presente.

A ação de interpretar vai além de traduzir palavras. E um griô precisa dizer para seu público o que as palavras escondem, o que está por trás delas. Esse processo não é simples, não é fácil. Hate (2007, p. 35) diz que esse é um “complexo e delicado processo de exegese, clarificação e embelezamento”. E nem sempre uma audiência

²⁰ Em grupos altamente hierarquizados, como por exemplo, os *malinké*, que possuem uma sociedade com “divisões” que levam em conta casta, gênero, idade, sucesso na guerra, negócios, casamento, coesão social diante do perigo etc., a mediação dos griôs se faz necessária com frequência para amenizar e lançar luz aos conflitos.

²¹ Há aqui, nesta atuação do griô, um “germe” do teatro do oprimido, sabiamente desenvolvido por Augusto Boal. Ou uma “ponta” do teatro antropológico de Eugenio Barba.

²² Os griôs *songhay* usavam uma língua secreta, chamada *silantché* ou *silance*. Usavam-na para manter sua tradição oral, mas aos poucos ela foi caindo no esquecimento. Há épicos, da época do império de Gana, que conservam trechos em línguas arcaicas, em *silance*, por exemplo. Mesmo que eles não possam ser traduzidos pelos novos griôs, sua presença no texto é mantida para sinalizar estas raízes longínquas.

comum consegue entender todas as palavras ditas por um griô. Há mesmo, nesse processo narrativo oral, partes obscuras, que exigem um alto grau de conhecimento cultural e literário do ouvinte. Há casos em que só um outro griô é capaz de entender inteiramente o que um griô conta. Isso também faz parte do mistério que os cerca, envolve e deve ser mantido.

As atuações musicais dos griôs são bastante difundidas. Eles costumam cantar canções sobre pessoas, eventos e tocar instrumentos. Assim como nem todo griô reconta histórias épicas, nem todo griô toca um instrumento. Entretanto, como a música sempre é um elemento essencial na sua performance, um griô pode ter músicos que o acompanhem. E músicas, histórias, canções estão intimamente interligadas ao acontecimento em que um griô atua. Os acontecimentos são celebrações e não devem ser vistos como simples entretenimento. Há, inclusive, canções e danças que só podem ser feitas para pessoas muito especiais. E, novamente, a aura do mistério ronda essas atividades.

As canções compostas por um griô podem ser para celebrar uma vitória, comentar uma batalha, vangloriar um herói ou propagar uma reputação. Ainda hoje, séculos depois, ouvimos os ecos dessas canções nos trabalhos dos novos griôs. Algumas canções se popularizam tanto que acabam virando hino entre os griôs²³ e são verdadeiras heranças verbais coletivas. Embora o mais comum sejam canções enaltecendo heróis do passado, alguns griôs não se restringem ao período das disputas e conquistas coloniais e compõem canções sobre heróis vivos e modernos. Mas há também canções de agradecimentos apresentadas em atos públicos. O mais surpreendente é que os griôs jamais esquecem as canções que compõem, segundo Hale (2007, p. 38).

O papel de professor, uma das funções exercidas também pelos griôs, vem de longo tempo. Muitos príncipes²⁴ tiveram seu próprio griô, como uma espécie de tutor, que lhes ensinava sobre a vida e sobre o passado familiar, inclusive sobre a importância daquela família para a sociedade local. O valor dos griôs como educadores é bastante propagado ainda hoje, mesmo em um contexto urbano.

²³ O griô Balla Fasséke compôs a canção “Niama”, para a obra *Sundiata*, que se tornou um verdadeiro hino entre os *griôs*. A música diz “Niama, Niama, Niama/Você, você serve como abrigo para todos/Todos vem procurar refúgio em você” e está citada no livro de Hale (2007, p. 37). Tradução nossa.

²⁴ Um dos mais conhecidos exemplos é Balla Fasseké, o tutor do herói *Sundiata*.

Os griôs também incitam as pessoas à ação, principalmente numa situação de guerra. Mas, visto por outro lado, as palavras e ações de um griô também podem mandar um exército inteiro para a destruição. Podem provocar o inimigo, ofendendo-o, obrigando-o a reagir, e, portanto, chamando-o para o combate, como as palavras do griô do governante de Kaarta provocando o governante de Segou, em um épico do povo *bamana*, que Hale cita em seu livro (2007, p. 41):

Meu mestre pediu que lhe perguntasse o exato significado do seu nome
Da.
Da é o cânhamo da Guiné?
Da é panela de barro?
Da é a sífilis?
Dá é a boca?
Dá é a porta?
Da significa que você dorme lá?
Se você é uma panela, Kaarta Tiemá quebrará você.
Se você é um verme da Guiné, ele ceifará você, de modo a mandá-lo a seus pescadores, que farão iscas de você.
Se você é sífilis, ele tratará você com um ferro vermelho e quente.
Se você é uma boca, ele rasgará você até a altura dos ouvidos.
Se você é uma porta, ele fechará você, para o seu bem, e você nunca mais servirá como passagem.
Se você está dormindo lá, ele colocará você, como uma casa, no topo de uma colina.
Isso é o que meu mestre colocou em minha boca com ordens para que eu cuspsisse tudo direto em sua cara²⁵. (KESTELOOT, TRATORÉ, TRATORÉ E BA, 1992, vol. 2, p. 131)

Há batidas de tambores, específicas para a guerra, tocadas antes de um ataque. E nesse momento o griô costuma cantar as glórias do passado, ordenado por seu rei. Essa também é uma estratégia para destilar medo no inimigo. A melodia comunica a possibilidade da guerra, e o medo e a sensação de inferioridade podem assim instalar-se no exército inimigo, impedindo, com essa estratégia psicológica, o embate de verdade. Em tempos modernos, os griôs são convocados a animar competições esportivas, anunciar competições e convocar os participantes. Atuam ainda como conselheiros e acompanhantes de grandes lutadores e podem estar ao lado dos ringues de lutas, tocando seus tambores, entre um *round* e outro. Geoffrey Gorer nos conta, em seu livro *Africa dances*, que um jovem lutador está sempre acompanhado de seu griô, que cuida de seu conforto, reputação e postura ética. Ajuda-o também com os “protetores faciais” nas disputas e atua como seu “bufão” na arena, tocando tambor para anunciar sua entrada,

²⁵ A tradução é responsabilidade nossa.

para o patrão esquecer o rival, para glorificar o patrão, e até ensaiar saltos e cambalhotas para divertir o público. Também é encarregado de recolher os presentes e o dinheiro que a multidão joga para seu ídolo e recitar palavras para evitar o mal e atrair a sorte (GORER, 1962, p. 49-50). Por vezes, as palavras de um griô exortador pode levar toda uma audiência às lágrimas. Em algumas ocasiões, o griô é quem negocia as regras de conduta com os chefes da torcida do seu patrão e gerencia as negociações financeiras e espirituais do competidor. Uma das mais impressionantes atuações de um griô como um “exortador” está descrita por Sow Fall, no livro *L'appel des arènes*, citado por Hale (2007, p. 44):

Podia-se ver um homem com um longo chapéu vermelho, um casaco preto de gabardine e um grande talismã em seu tornozelo... Ele era o griô de Pathé. Chama-se Birima. Ele se aproximou da área de luta, desembainhou sua faca, apontou-a para seu coração e gritou: “Pathé, se você cair, saiba que terá que enterrar o seu griô e, para sua vergonha, terá de carregá-lo sozinho, em seus ombros...”. Ele repetiu seu aviso três vezes... Pathé girou como um pião... investiu como uma flecha nas pernas do gigante e derrubou-o. Depois ele ergueu seus dois braços no ar, na arena, que tinha se tornado um vulcão em ebulição, e, voltando-se para Birima, urrou: “A humilhação de cair é mais degradante do que a dor da bofetada... Eu não nasci ontem”. (SOW FALL, 1982, p. 83-4)

Com isso podemos ter uma ideia da importância das palavras de um griô no sucesso de seu papel de “exortador”, que vai além de um simples chefe de torcida. Do ponto de vista africano, isso é possível porque as palavras de um griô têm força mística e transcendente. E obrigam, de algum modo, as pessoas a olharem para dentro de si de uma forma mais intensa, ainda que breve. E o resultado disso pode surpreender o próprio indivíduo.

Nos tempos modernos, essa função, que costumava ser usada apenas nas competições de lutas, espalhou-se para outros esportes, por exemplo, o boxe e o futebol. Só que, aí, o caráter individual de exaltação de um único atleta cede lugar ao coletivo, ao time inteiro. Torna-se individual se o atleta for alguém de muito prestígio para as massas.

Há também ocasiões em que os griôs atuam como assistentes dos líderes militares, responsáveis por comandos como recolher as tropas, despertar os soldados com canções, supervisionar e manter a ordem de um exército em marcha. No entanto, também podem chegar a atuar como generais e combatentes, conforme a necessidade. Na linha de frente, os griôs podem inspirar os guerreiros estando à frente deles. Eles

podem instigar o orgulho dos lutadores, evitar o medo e a desistência, incitar o heroísmo, afastar o temor. Uma das artimanhas usadas por esses griôs é excitar os combatentes a não decepcionarem seus ancestrais. E, se o patrão de um griô for para o exílio, ele também vai junto.

Os griôs também exercem o papel de testemunhas em muitas situações. Em geral, quando se firmam tratados e acordos. Essa também é uma maneira de transformá-lo em um “documento oral”. Ao retransmitir esses acontecimentos, assegura-se o conhecimento para as futuras gerações. Hale (2007, p. 47) nos conta que há inúmeros exemplos, no passado, de situações litigiosas entre diferentes tribos em que os serviços dos griôs eram convocados simplesmente porque eram os depositários das pragas e maldições ancestrais. No entanto, também são convocados para servirem de testemunha na união de famílias pelo casamento, ainda hoje. Há uma tradição corrente de que os grandes eventos ficam incompletos sem a presença de um griô.

De modo geral, o canto elegíaco é um extenso fenômeno verbal na África. Mais especificamente no oeste africano, os griôs exercem essa complexa função. Hale (2007, p. 47) afirma que um cantor de elegias serve como meio de controle social e serve para equilibrar as funções sociais. Um louvor cantado por um griô não tem só a função de pedir recompensas, mas representa um ato de troca de poder entre os nobres e os outros membros da sociedade. Essas canções que glorificam o sujeito beneficiam os outros, numa relação de transferência de força. Está implícita nesse ato a responsabilidade de glorificar pessoas modelares, que sirvam de exemplo para a sociedade. As palavras elogiosas cantadas por um griô não são “leis” e precisam, de fato, encontrar reconhecimento público. Elas podem abordar exemplos que vão da casa ao campo de batalha, da arena da luta ao comício político. São, sim, uma espécie de apoio e ajuda nobre, desejada pelo povo. Um observador de fora certamente não tem a mesma visão de quem está dentro daquele grupo social, que percebe a complexidade dos dramas e entende perfeitamente os apelos aos diferentes papéis a serem assumidos pelos membros da sociedade. Ao final, um canto de louvor não é apenas o endeusamento de um nobre, mais a demonstração pública de diferentes poderes e as maneiras de exercê-lo. E, curiosamente, por tradição, nenhum griô é convocado a explicar o que querem dizer as canções elegíacas que cantam. Como deturpação dessa função, hoje qualquer um pode contratar um griô para louvá-lo, desde que pague muito bem pelo serviço. E isso acaba por construir uma imagem negativa desta função de um *griô*. As cantigas que um griô canta também podem ser veículos de propaganda política, como nos conta

Donald R. Wright (1997, p. 204). No período da Segunda Guerra Mundial, o governo inglês, para atrair a simpatia e a lealdade do povo da Gâmbia e estimular a animosidade contra o colonizador francês, chegou a utilizar o serviço de griôs em propagandas e competições maldizendo franceses, alemães e quaisquer opositores do Império Britânico.

Os griôs, de fato, têm papel preponderante em cerimônias que marcam os eventos de uma vida: nomeação de uma criança, iniciação, casamento, posse de um chefe e até em funerais. Essas funções variam conforme o povo e o lugar e de um tipo de griô para outro. Em geral, ou ele é o mestre de cerimônias ou mais um participante privilegiado. Chega mesmo a ser impossível imaginar um evento desse tipo acontecendo sem a participação de um griô, principalmente porque sua atuação e seu discurso atraem o público, gerando uma grande audiência.

A cerimônia de nomeação é realizada pelos *soninké* ou *sarakollé* ao pôr do sol, no sétimo dia do nascimento. Com música e dança, a cerimônia é presidida por um líder religioso muçulmano, mas tem a participação “obrigatória” de um griô. O líder religioso anuncia o nome do santo “protetor” da criança, a mãe anuncia o primeiro nome, o pai o nome de família e, finalmente, o griô sussurra os nomes no ouvido do bebê, três vezes se for um menino, quatro vezes se for uma menina e, depois, carrega a criança para ser abençoada pelo líder religioso e, finalmente, pelo conselho de anciãos. São convocados para essa cerimônia, em anúncio feito pelo próprio griô, amigos, vizinhança, parentes e familiares da criança. Entre os *malinké*, a cerimônia de nomeação é bastante similar, como nos conta Sory Câmara:

O primeiro nome é sussurrado ao ouvido do griô: em pé, no meio da área delimitada para a cerimônia, o griô vira-se em direção à ala masculina e anuncia em voz alta, pela primeira vez, que “a criança se chamará assim e assim, como seu avô”, por exemplo. Depois, com um tom de declamação épica, ele reconta os fatos e feitos da vida do homem cujo primeiro nome a criança recebeu. Feito isso, ele volta-se em direção às mulheres e proclama o primeiro nome da criança... é este o momento dos homens ofertarem seus presentes. O griô se colocará à direita de cada homem que discursará. Ele, algumas vezes, repetirá cada uma das frases do falante. “Eu não sou rico”, algum deles dirá, por exemplo; e o griô repetirá isso para o público, coisas do tipo, “Eu, assim e assim, não é simplesmente para ofertar um dom que eu vim antes de vocês, mas porque eu e todas as coisas que eu possuo pertencem à criança. (CÂMARA, 1976, p. 198)²⁶

²⁶ Tradução nossa.

A interação do griô com os participantes, nesse tipo de cerimônia, é feita de modo a evidenciar a relação do “doador” com o recém-nascido. Se o discurso é eloquente, ele se limita a repetir as palavras do outro; se é extenso, ele seleciona apenas uma pequena parte para repetir...

Entre os *mandinka* da Gâmbia, na cerimônia de nomeação, o recém-nascido é carregado pela casa nos braços do griô, que vem secundado por um grupo de cantores. Só quando a música para é que o nome da criança é anunciado. Depois ela é abençoada pelos líderes religiosos muçulmanos presentes e, então, um segundo griô convida os familiares masculinos a contarem suas histórias de família.

Os griôs também participam de cerimônias de iniciação, especialmente aquelas de circuncisão. Esse é um dos momentos mais importantes da educação de um jovem rapaz. Entre os *malinké*, conta-nos Sory Câmara (1976, p. 199) que, na semana que antecede a iniciação, os griôs providenciam música para dançar, servem também de testemunhas durante a cerimônia e ainda relatam-na para os outros, revelando todo e qualquer instante de covardia.

Já entre o grupo *marka*, conta-nos Hale (2007, p. 50), um mestre griô é designado pelo mais rico dos nobres *marka* para visitar os jovens rapazes que participarão da cerimônia de iniciação. Sua função é cuidar da parte espiritual e educá-los. No dia marcado, uma multidão então se reúne para a festa, que vai durar até o amanhecer. A cerimônia é presidida pelo nobre, que se coloca próximo dos músicos. O griô, representando o nobre, agradece aos convidados, com a voz repleta de alegria, pelo dia generoso. Começam a dançar, mas de tempos em tempos o griô interrompe a festa para anunciar os presentes ofertados pelos convidados, que são aplaudidos. Recomeça a dança, enquanto o nome do doador e sua genealogia são proclamados. Então, o griô funciona como educador dos jovens iniciados, porta-voz do padrinho da cerimônia e “louvador” dos convidados.

Outra função do griô em atos cerimoniais é a de fazer a corte. Em inúmeras ocasiões, os griôs são enviados aos pais das noivas, com presentes, para que eles permitam a aproximação do interessado. Em visitas subsequentes, os griôs levam presentes mais valiosos. Essas visitas podem se estender por semanas ou meses, até que ele obtenha uma resposta clara da família da moça. O jovem também acompanha, com frequência, o griô nas visitas à futura esposa, mas é o griô quem entrega sempre os presentes e indaga à moça e à sua família sobre as impressões em relação ao

pretendente. Também é dele a tarefa de descobrir toda e qualquer resistência e investir na persuasão de algum membro da família, caso seja necessário. E, durante a cerimônia chamada de “quebrando a noz de cola”²⁷, a família da moça finalmente responde ao griô em relação às investidas do pretendente. Durante todo esse período de “cortejo”, o griô é o intermediário. É ele quem assume o risco, é ele quem negocia, é ele quem ameniza os dissabores. E se, por fim, a resposta for negativa, ele pode ser culpado e repreendido pelo pretendente, por ter exercido de forma ineficaz a sua função.

Um griô também pode ser contratado para seduzir alguém em nome de um pretendente. É o que nos conta o escritor senegalês Mariama Bâ, citado por Hale (2007, p. 51-2) na novela “Uma canção escarlate”. Ele narra, na obra, a história da namorada trocada por uma esposa francesa, que não se conforma em ser preterida, e, quando o ex-namorado retorna ao país de origem, oferece a ele e a seus amigos um jantar para seduzi-lo. Para isso, conta com a atuação de um griô, que convida o ex-namorado a lembrar-se do passado, a ser fiel à sua cor, aos seus laços de sangue, e a reconhecer que a antiga namorada teria sido uma escolha mais acertada... Mas é o instrumento que tem o poder de persuasão, é a voz do griô quem convida, é o desejo irrefreável da antiga namorada que arremessa um em direção ao outro, como se pode perceber no texto:

Gradualmente os outros convidados adormeceram. Quando eles estavam sozinhos, Ouleymatou puxou as cortinas. O Mabo Diali dedilhou seu Khalam. Na medida em que ele batia em suas cordas, sua voz subia em uma cadência cálida.

Oussou, príncipe da cultura!

Mas antes que você fosse um príncipe da cultura

Você era e é um príncipe Lebu.

Uma mulher branca deixou seu país para segui-lo

Mas a moça negra é mais adequada para você

Do que a mulher branca.

Olhe, olhe para Ouleymatou, sua irmã de sangue e de pele.

Ela é tudo o que você precisa.

Ele foi ninado pela harmoniosa batida das cordas. Quantos inflexíveis desejos, quantas resoluções heróicas se sujeitaram às notas do Khalam!

“Confusão, confusão, Diali!”, cantou a jovem mulher negra. “Confusão em sua mente, confusão em seu coração, Mabo Diali. Ajude-me a seduzi-lo. Eu avanço em direção a ele. Nem uma faca em minha garganta, nem uma barreira de chamas pode deter-me.”

... E ele derreteu-se como um pedaço de manteiga (karité) em brasa quente... Ele chamou para ele Ouleymatou sem resistência. Diali colocou seus chinelos e discretamente desapareceu. Ele já tinha

²⁷ *Wòròté*, na língua dos *malinké*.

colocado no bolso, logo na chegada, mil francos, em notas. (HALE, 2007, p. 51-2)²⁸

Os casamentos, em muitas partes da África, não são apenas a união de duas pessoas, mas de duas famílias. Duram semanas e, durante esse período, os griôs continuam a ter importante participação. Entre os *malinké*, no dia do casamento, é costume o griô acompanhar o grupo de irmãos do noivo até a casa da noiva. O griô veste a noiva e carrega-a nas costas até a soleira da porta da nova casa. E, mesmo durante a noite de núpcias, o griô tem de ficar por perto da casa, para servir de testemunha para qualquer problema que possa ocorrer, como impotência ou a descoberta de que a noiva não é mais virgem²⁹, como nos conta Hale através de Sory Camara (HALE, 2007, p. 53). No Senegal, no dia dos casamentos, os griôs cantam a genealogia familiar ao longo do dia. E, no dia seguinte à primeira noite, é comum a família do noivo aparecer, conduzida por um griô, com três malas de presentes, enquanto são cantados os louvores da família. Os presentes são distribuídos entre os parentes, amigos e griôs, ficando um ou outro para a noiva (HALE, 2007, p. 54). Nos casamentos, griôs e *griottes* cantam louvores à chegada dos convidados e algumas vezes soltam brados e uivos.

Griôs também costumam ser convocados para eventos de posse de chefes. Esses eventos atraem sempre um grande número de pessoas e reúnem verdadeiras delegações de chefes das redondezas. Da mesma forma como nos casamentos, a chegada de um novo chefe e sua delegação é anunciada pelos griôs ou *griottes* com canções de louvores. Depois que esses chefes são instalados na área ao ar livre onde será realizado o evento, os griôs circulam entre eles, para tentar ver quem são eles, se podem reconhecê-los e elogiá-los. Em algumas cerimônias de posse, especialmente as que envolvem a colocação de chapéu ou turbante no novo chefe, os griôs entoam cantos especiais ou recontam a história do chefe da família. O curioso é que, dependendo do cargo (chefe de vila, chefe de distrito, chefe de província, governador tradicional regional), o evento pode durar dias. Em seu livro, Hale (2007, p. 55) descreve uma dessas cerimônias, em que um griô ocupa o papel principal:

²⁸ Tradução nossa.

²⁹ Há curiosos casos em que o *griô* participa do plano da noiva, que usa sangue de galinha na noite de núpcias, para esconder que não é mais virgem.

De acordo com a lenda da fundação da dinastia de Ama Siga, do povo *serer*, no Senegal, no começo do século XVIII, o governante é conduzido, de manhã, para a área pública por Fara N'Doucane, chefe de gabinete e sub-administrador do rei, e Fara Lambe, chefe dos griôs. Três pequenos montes de areia são colocados em linha. Fara N'Doucane, depois de sacrificar um galo branco em cada um dos montes, ordena: “Poderoso rei, sente-se no monte do meio, com o rosto voltado para o leste”. O rei obedece. Só então, Fara Lambe coloca, na cabeça do rei, um chapéu cinza, feito de algodão. Depois, com a ajuda de uma pequena faixa de algodão branco e preto, ele envolve fortemente o chapéu, transformando-o em um turbante. (HALE, 2007, p. 55, tradução nossa)

Entretanto, ainda hoje essas cerimônias acontecem. O estudioso do universo griô, Thomas Hale, descreve, em seu livro, uma cerimônia presenciada por ele, no ano de 1991:

Durante a manhã, os chefes vizinhos, acompanhados por griôs, chegam para saudar o novo chefe. Um *jelimuso* de Kita, Mali, cumprimenta cada chefe que chega. Um grupo de tocadores de balafon se apresenta durante toda manhã à entrada da casa do chefe, enquanto outro *jalolu* caminha entre a crescente multidão, cantando e tocando seu instrumento. No meio da tarde todos caminham da casa do chefe ao centro da vila, onde foi instalado um palco coberto e centenas de cadeiras, de um lado e do outro, através da rua. O som dos griôs e dos outros artistas aumentam na medida em que aumenta a audiência. Novos grupos vão chegando e o evento recebe o reforço de artistas que vão desde uma pequena banda de jazz até acrobatas e homens em pernas de pau. O *jalimusow* caminha devagar entre as fileiras de pessoas instaladas em ambos os lados do palco, louvando, em voz alta, cada pessoa que ele reconhece.

Às 3:30 da tarde, o Presidente Dauda Jawara chegou. Depois de um discurso de boas vindas feito pelo ministro do interior, o novo chefe foi convidado ao ato seguinte. O presidente Jawara leu uma proclamação em inglês, que foi repetida pelo novo chefe, enquanto depunha sua mão sobre uma cópia do Alcorão. Depois ele assina o documento.

Durante todos os pronunciamentos, Fabala Kanuteh, o *jeli* que mais frequentemente acompanha o presidente em suas viagens, traduz em *wolof* ou *fulbe*, a depender da língua da pessoa que discursa. Durante os discursos, dependendo do nome que é mencionado a cada vez, grupos de *jalimusow*, se concentram da rua até o palco, cantando louvores. (HALE, 2007, p. 55)

O mais interessante é perceber que uma cerimônia de posse de um novo chefe é um dia feito para os griôs brilharem, em todo seu esplendor verbal, e para receberem, conseqüentemente, o reconhecimento público por seus talentos. Cerimônias como essas relembram ao grande público que, ainda no passado recente, havia uma íntima ligação entre os governantes e seus griôs. Ligação que, infelizmente, parece estar se desvanecendo cada vez mais.

E, para encerrar as possibilidades de atuações dos griôs, falta abordarmos suas participações nos funerais. Apesar da importância que tiveram no passado, os griôs hoje estão sendo substituídos pelos representantes religiosos islâmicos (*imans, marabus* etc.) Entretanto, eles já tiveram uma participação bastante significativa nessas cerimônias. Há diversos relatos importantes dessas participações, feitos em entrevistas conduzidas por pesquisadores da área. Hale informa-nos que a participação dos griôs, nessas cerimônias, são variadas. Vão desde a proibição do uso do *balafon* (entre os *mandinka*) até a entonação do nome do clã do falecido (na região do Mali), enquanto caminham ao redor do corpo, lembrando aos parentes presentes os feitos dos ancestrais e também do próprio morto. Em outros casos, os griôs têm a tarefa de anunciar a morte. Há um relato, datado de 1637, atribuído a Alexis Saint-Lô, que descreve como os *guiriots* de Cabo Verde corriam através da vila, tocando com as mãos uma espécie de tambor dependurado no pescoço, para anunciar a morte da esposa do chefe, juntando, também a esses anúncios, uma boa parcela de preces e louvores em honra da falecida. O texto também descreve como, mais tarde, no funeral, quatro *marabus* carregam o esquife, precedidos por esses *guiriots*, que fazem uma grande barulheira com seus tambores.

Num outro relato, de 1969, há notícias do funeral de Maye Koor Juuf, um rei *serer*, do Senegal. O governante é enterrado com os tambores que pertenceram ao seu griô chefe. Seus outros tambores são tocados pela última vez e depois colocados na terra, virados para o leste. Nesse momento, os demais griôs cantam melodias tristes e laudatórias (HALE, 2007, p. 56).

Todas essas funções, que podiam ser desempenhadas pelos griôs, sofreram modificações nos dias de hoje. A importância de uma ou de outra dessas funções também se altera quando o contexto social é alterado. As funções ligadas a guerras e à servidão a chefes tribais sofreram, evidentemente, reduções. No entanto, o trabalho desses profissionais, no que diz respeito à performance musical, cresce cada vez mais.

É evidente que as funções citadas aqui – genealogista, historiador, conselheiro, guerreiro, porta-voz, diplomata, mediador de conflitos, tradutor-intérprete, músico, compositor, cantor, professor, exortador, repórter e celebrante de diversas cerimônias –, não são as únicas possíveis para um griô. O próprio Hale, um dos maiores estudiosos do assunto, diz que, em outras épocas, esses artistas tradicionais da palavra também chegaram a desempenhar a função, por exemplo, de ortopedistas, carrascos, conselheiros divinos (inclusive, lendo búzios) etc. (HALE, p. 57). Mas uma coisa é certa: alguns griôs ainda hoje carregam consigo o compromisso de preservar ao

máximo, essas possibilidades de funções. Os griôs modernos, evidentemente, tiveram de adaptar muitas de suas funções, principalmente para continuarem tendo uma posição social de grande relevância. Hoje, o maior foco dos griôs tem sido as atividades em torno da narração de histórias (incluindo as narrativas históricas do passado e as de famílias) e da performance musical. E ainda hoje os griôs continuam sendo convocados para nascimentos, iniciações, casamentos, cerimônias familiares, competições desportivas, espetáculos musicais, eventos governamentais etc. E, ainda assim, seus esforços também se concentram em servir à coletividade, inspirar pessoas, mediar conflitos e presidir cerimônias; ações que lhes devolvem o lugar de guias seculares. Hale (2007, p. 57) sublinha ainda mais a importância desses artistas como balizadores do comportamento humano e como árbitros sociais.

Antes de encerrarmos este capítulo, será necessário pensar um pouco sobre a história desses artistas da palavra e sua arte verbal. O fazer do griô está ligado a um fazer quase artesanal. Esculpir a palavra é um trabalho de artesão. Forjar com a palavra é também volátil, mas desafiador. O maior desafio é exatamente transformar esse tecido verbal em algo duradouro; afetar o ouvinte de modo inigualável para que a palavra perdure, pelo menos na memória.

Esses artistas da palavra sempre acompanharam a humanidade, quer histórica, social ou tradicionalmente. Os artistas clássicos, como os bardos, para falar numa tradição ocidental, por exemplo, exerceram esse papel social de uso poético da palavra, como se sabe. Mas os griôs agregam a essa função de bardo um algo a mais. Nosso autor preferencial, Hale (2007, p. 114), afirma que à habilidade poética os griôs acrescentam um poder menos definido claramente. E que sua força está exatamente na combinação disso: arte poética e uma velada “eletricidade”, que reside talvez no seu polissêmico e multifuncional discurso, dimensionado só quando experimentado em seu contexto. A ideia que nós, pesquisadores ocidentais, podemos ter é uma noção já mediada pela participação de pesquisadores, que gravaram, transcreveram e traduziram muitos dos textos proferidos por esses mestres griôs. Hale lembra-nos, inclusive, que muitas das palavras que um griô diz são indecifráveis.

Para nós, fora da África e longe da região do Saara e da savana africana, resta-nos apreciar o talento artístico desses bardos africanos, por meio de seus louvores, genealogias, canções, poemas, contos, provérbios e épicos, provas incontestáveis de que a literatura oral africana precisa fazer parte da história da literatura, que vai muito além das novelas, peças e poemas preferencialmente valorizados pela língua escrita, no

mundo ocidental. Além da arte verbal, essas obras têm interesse relevante para a História e para a Antropologia, como sabemos. E uma das ideias principais que atravessa a função de um griô contemporâneo é a de “ponte entre os tempos”. Não só entre passado e presente, mas também no sentido prospectivo. As palavras que saem da boca de um griô podem afetar o futuro de quem lhe ouve, podem servir de modelo.

Entre as formas verbais mais exploradas na atuação dos griôs estão as “louvações, que são normalmente cantadas. Os textos revelam uma profunda ligação entre patrono e artista, nem sempre perceptível na performance. As canções de louvores, como define Hale (2007, p. 116), “são normalmente uma descrição em palavras daquilo que um indivíduo tem feito e de suas qualidades demonstradas através de seus feitos”. Essas palavras, que podem ser de louvor ou de insulto, têm um enorme impacto na audiência. É claro que esses louvores cantados não foram inventados pelos griôs e não são exclusividades deles. Essas canções laudatórias podem ter origem no aprendizado hereditário dos griôs, como grupo endogâmico, ou não³⁰. De toda forma, essas canções de louvores adquirem variadas formas e não se limitam aos griôs. É interessante saber que essas canções não precisam estar necessariamente ligadas a grandes eventos ou feitos. Elas podem ser cantadas sozinhas, em tarefas cotidianas, enquanto se soca o milhete, por exemplo. Podem ser cantadas como forma de encorajamento para as tarefas diárias (entre os *songhay*, por exemplo) ou podem focar diferentes coisas, se são cantadas para homens ou para mulheres (beleza, abundância, maternidade, para as mulheres; força física, poder e riqueza, para os homens). Essas canções também podem ligar o indivíduo a personagens históricos, que têm a função de promover a continuidade, como se o herói do passado continuasse vivo naquela outra pessoa, naquela circunstância. Esses louvores são formas profundamente enraizadas no repertório dos griôs, aprendidos desde a mais tenra idade. São louvores básicos, meio padronizados, quase automáticos, de grandes heróis e notáveis clãs, aprendidos no início de suas carreiras e que continuam sendo usados em grandes narrativas épicas. Possuem uma força inegável e têm evidentemente o objetivo de causar impacto. Há louvores que só podem ser ditos durante o dia e no meio da multidão. Há louvores que são ditos à noite, em

³⁰ Na região do Sahel e da savana, no oeste africano, essas canções são aprendidas por herança no grupo endogâmico. E essas canções de louvor recebem nomes específicos, como, por exemplo, *jamu*, que significa “louvar alguém para mostrar reconhecimento” em Bamana. Uma variação em *fulbe* registra a palavra *jammude* e, para os falantes da língua *hausa*, os epítetos de louvor são chamados de *kirari*.

voz baixa e em ambiente fechado. Por vezes, os griôs, ao pronunciarem seus louvores, “que podem soar como tiros verbais”, deixam as pessoas atarantadas. E os nobres, a quem eles exaltam a descendência, justapondo o passado ao tempo presente e comparando feitos, são encorajados a orgulharem-se de tal semelhança heroica ou a envergonharem-se de não terem uma reputação em tamanha conta. As palavras ditas são como se fossem palavras advindas do próprio ser supremo, Deus.

Os nobres, muitas vezes, diante desse “serviço” dos griôs, se apavoram com suas palavras. E agem como se os griôs fossem, de fato, os intermediários entre eles e o Deus supremo (por exemplo, Nyama). O grande poder dos griôs gera, então, medo, cólera, ressentimento. Os nobres têm medo da boca dos griôs! Estão destituídos, nesse momento, do status de nobreza. Em muitos casos, essas louvações, cantadas pelos griôs, reforçam as regras de comportamento anunciadas por eles e chamam atenção para as qualidades admiradas em um nobre justo: não falar alto, não dançar, não comer demasiado (“o estômago é o centro de vários sentimentos”) e ser generoso, como nos mostra Hale (2007, p. 120) em texto recolhido por Conrad:

Se a ponta da língua do nobre é muito afiada, ele é um ladrão ou um mentiroso.
Isto é porque, nosso mestre professor,
Se um nobre é capaz de controlar seus pés, ele nos alegra, o *nyamakala*.
Um nobre capaz de controlar sua boca alegra-nos, o *nyamakala*.
Um nobre capaz de controlar seu estômago alegra-nos, o *nyamakala*.
Mas se um nobre controla suas mãos³¹, nós estaremos, em breve, separados dele.
Nós não compartilhamos o mesmo pai.
Nós não compartilhamos a mesma mãe. (CONRAD, 1990, p. 284 apud HALE, 2007, p. 120)³²

Os griôs, em suas performances públicas, falam e dançam e não se constroem diante de certas regras sociais de comportamento. Mas nem sempre os louvores são sobre outras pessoas. Os griôs podem glorificar eles mesmos, com o intuito de persuadirem os ouvintes para o valor da arte verbal que eles apresentam. Esses cantos ou versos de louvores não precisam ser obrigatoriamente sobre pessoas. Os griôs, às vezes, compõem louvores sobre países ou sobre organizações políticas.

³¹ A um nobre só é permitido não ter controle sobre suas mãos. Não ter controle sobre a mão significa saber dar, ser generoso, não ser mesquinho, ações dignas de um verdadeiro nobre.

³² Tradução nossa.

A arte verbal dos griôs também consiste em apresentar a genealogia, mesmo em forma de louvação. É comum apresentarem uma enumeração de parentesco e descendências e locais de origens em suas apresentações. O que pode parecer simplesmente uma enumeração sem sentido na *performance* tem uma importância rítmica; os nomes ditos em voz alta, numa sequência que mais parece verso de poema, também causam impacto. A recitação desses nomes vem combinada com gestos e adquire assim um modo encantatório; a repetição, além de enfatizar os nomes, cria um efeito hipnótico. É um rol de ancestralidade, sem preocupação narrativa ou descritiva. Os nomes mencionados ganham notoriedade, adquirem imortalidade e grandeza. Como diz Hale (2007, p. 124), “a genealogia torna-se um fio sagrado ligando passado e presente”. E todos se beneficiam da “sinergia” desprendida dos nomes pronunciados e dos gestos efetuados. É comum os griôs ligarem seu próprio talento ao de um ancestral distinto, verbalizado nessas genealogias. Há também aí uma maneira estratégica de fazer do presente uma extensão do passado, como, por exemplo, as palavras de Amadou Ly na epopeia de Samba Guéladiégui³³:

Meu ancestral chamava-se Farba Sanambilo
Ele foi o primeiro farba [deão dos griôs] que Fouta³⁴ conheceu;
Ele era o pai de Kiné Sala
Que era o pai de Déwa Kiné,
Que era o pai de Oumar Demba,
Que era o pai de Mamadou Baïla;
Mamadou Baïla é meu pai³⁵ (LY, 1991, p. 19 apud HALE, 2007, p. 124)

A mais explorada forma de arte oral na África é sem dúvida a narração de histórias. Em algumas sociedades, as histórias só podem ser contadas por esses narradores profissionais que são os griôs. Na região do Sahel e da Savana, só os griôs têm o monopólio da contação das histórias, pela abrangência de seus conhecimentos e pelos especiais talentos que possuem. Em geral, eles contam muitas histórias de animais, histórias com moralidades, histórias cômicas e mitos. Os repertórios giram em torno desses gêneros de histórias. E têm a função de entreter e instruir. Hale afirma (2007, p. 126) que os griôs, mais do que qualquer outro contador de histórias, são artistas e têm uma visão de mundo diferente. São sensíveis às diferenças sociais, decorrentes do nascimento, feitos heroicos e desgraças provocadas pelo destino. Em

³³ Um épico *fulbe*, de herói do século XVIII.

³⁴ Fouta Toro, região do norte do Senegal.

³⁵ Tradução nossa.

geral, eles trazem para as histórias uma aguçada consciência das relações interpessoais e, sobretudo, conduzem as narrativas com grande força e domínio estrutural. Essas histórias, além de comportarem a forma narrativa, podem trazer, em seu corpo, outros gêneros verbais, como canções e poemas. As canções podem ser recitadas e os poemas podem ser cantados, dependendo das circunstâncias. Uma das canções mais antigas, largamente conhecida, dessas pertencentes a uma narrativa é “Janjon” (A Canção do Bravo Guerreiro). Ela é cantada quando os jovens vão para a guerra e, hoje, serve para incitar o orgulho nacional e estimular o povo a prosseguir diante de uma dificuldade. A versão do *jeli* Ban Zoumana Cissoko diz:

Os bravos homens não são mais, os bravos homens não são mais,
Os *bamana*, que ofereceram escravos para o povo não são mais.
Os bebedores não são mais, não são mais bebedores...
Os transportadores de armas não são mais...
Estes que carregam os machados para aplainarem as aldeias, não são mais...
Os carregadores de flechas não são mais.
Os carregadores dos facões de matar homem não são mais...
Oh, Grande Líder Falcão Mawule
As pessoas não são iguais
Não são mais dançarinos, os dançarinos de *Janjon* não são mais...
O dia em que Batoma morreu foi um dia terrível...
O dia em que Mamadu morreu foi um dia terrível,
O matador de homens tirou-o das pessoas de Npebala,
Mamadu apartou-se da vida.
Ele desapareceu com a espada do matador de homem...
Eu nunca vi ninguém como ele.
A morte destrói uma pessoa, mas não sua reputação. (HALE, 2007, p. 127 apud HUTCHISON e KONE, 1994, p. 15)³⁶

Esse mecanismo de incitar o presente, comparando-o com a grandiosidade do passado, é comum nessas cantigas que estão incorporadas às narrativas. Os novos griôs, por vezes, não possuem essa vivência da força do passado ancestral. Mas as canções e os poemas, junto com as preces, são como uma “reserva de estoque” para os griôs. Eles podem fazer eco a uma tradição secular ou simplesmente terem sido criados na atualidade, para promover uma pessoa ou evento. De todo modo, essas composições curtas, frutos da arte verbal dos griôs, os aproximam dos conhecidos trovadores da Idade Média europeia, com os quais são frequentemente comparados nas análises de Hale (2007, p. 129).

Os provérbios costumam ser outro elemento importante na arte verbal dos griôs. Há quem os considere um artifício de grande importância cultural. Um provérbio

³⁶ Tradução nossa.

emoldura, em sua forma concisa, uma sabedoria que reflete toda uma cultura. Seu uso reflete um “pleno domínio dos valores culturais do povo e revela um reconhecimento maduro dos domínios sociais” (HALE, 2007, p. 129). Os griôs exercem, sem dúvida, o papel de portadores de uma herança cultural. O provérbio é senão uma maneira indireta e privilegiada de revelar verdades profundas.

Além das histórias populares, os griôs também narram épicos. E nas narrativas épicas podem ocorrer todas essas diferentes formas verbais aqui já mencionadas: provérbios, ditos, metáforas, comparações, louvores, genealogia, contos e canções. Evidentemente um épico africano não tem as mesmas características que uma epopeia da literatura ocidental. O sistema de prosódia africano é diferente, a maneira de estruturar uma narrativa poética é diferente, o contexto é outro, os valores, a maneira das pessoas relacionarem-se entre si e com a família, com o chefe local, com o “poder”, tudo é diferente. A moldura cultural é diferente! Segundo Hale, só a partir de meados dos anos de 1990 é que começa a haver, de fato, no Ocidente, à disposição dos estudiosos, publicações dos épicos orais africanos, estimuladas pela pesquisa e trabalhos de John William Johnson e Stephen Belcher. O autor também afirma que, de forma geral, os épicos africanos, possuem traços comuns aos épicos encontrados em outras partes do mundo: “o narrador conta sobre um herói que, na maior parte das vezes, nasceu em circunstâncias difíceis, cresceu para lutar em batalhas, conquistar territórios, resistir a invasões e propagar um sistema africano de crença e convicções” (HALE, 2007, p. 132). Os temas e motivos desses épicos se difundiram através da região do Sahel, criando uma mistura narrativa que é conhecida pelo mundo como épico, diz ainda Hale. Para considerarmos os épicos africanos é necessário afastar-se um pouco do modelo épico europeu, centrado em Homero e na *Ilíada*. Nos anos de 1990, os estudiosos relutaram em chamar de “épicas” essas longas narrativas poéticas africanas. Naquela altura, consideravam-nas apenas “construções etno-estéticas”, com referências válidas apenas para os ouvintes locais, que utilizavam nos relatos seus nomes particulares, dando-lhes um tratamento mais cultural. Essas discussões, inócuas, acabaram caindo por terra diante da convicção de que “nenhuma tradição épica é idêntica a outra tradição épica” e diante das evidentes semelhanças entre diversos exemplos do gênero. Os autores envolvidos nessa discussão acabaram se rendendo à importância do contexto textual e performático, na defesa de um modelo “holístico” de épico, já que uma variedade de características se repetem em várias e distintas tradições orais épicas africanas.

Nessa forma narrativa amplamente utilizada pelos griôs, interessa a linguagem poética. Em geral, o modo narrativo reconta a história, enquanto as canções lançam luz em um evento específico da história. Os louvores e provérbios são responsáveis pela transição entre os eventos narrativos na história. Tudo isso embutido na prosódia que governa o poema, segundo as “limitações externas da língua” (HALE, 2007, p. 134). E a beleza dessas construções advém ainda das variações melódicas e rítmicas da voz e dos instrumentos. Em geral, esses épicos têm uma parte central, que é o “coração” da história, e episódios periféricos, que incrementam a história. Os episódios periféricos podem variar, podem mudar de ordem ou podem ser ignorados pelo griô numa determinada performance. É comum que os heróis épicos rompam a tradição, sigam seus próprios caminhos e sofram uma série de transformações em seus processos de aquisição de poder, como ocorre nos épicos dos povos mandê, segundo Hale (2007, p. 135). Há diferenças entre os heróis quando eles são órfãos de pai ou de mãe. Os órfãos de pai são mais competitivos, obcecados, orientados para a realização; os órfãos de mãe são mais domésticos, cooperativos e coletivos.

Para alguns autores, como Johnson, por exemplo, embora o épico seja visto como história, é também uma narrativa composta por uma série de lendas, de extensões variáveis, começando sempre na origem do clã. E toda a narrativa é construída de maneira a moldar o herói segundo um modelo heroico definido pela sociedade a qual pertence aquela narrativa. Alguns épicos possuem final aberto. Outros são longos, outros são curtos. Dependem do tempo da performance ou da extensão do texto. Ainda afetam a extensão do texto o conhecimento do griô, o tipo de público e a ocasião.

A narração de um épico, efetuada por um griô, pode ter variadas funções: servir de modelo de relações para o tempo presente, através da descrição de contatos amistosos ou conflitantes entre os clãs; fornecer bases para uma unidade nacional; funcionar como evento de entretenimento para os ouvintes e apresentar um painel dos costumes e valores do povo. Um épico narrado por um griô é um espelho da sociedade e demonstra as forças que atuam naquela cultura. Em suas tradicionais e culturais transmissões, os épicos fazem menções a objetos, armas, utensílios religiosos, animais, plantas, crenças, comidas e costumes como nascimentos, casamentos, mortes etc. E, já que um épico contém várias formas narrativas, ele conserva traços multigenéricos de outras formas orais advindas do folclore: lendas, louvores, expressões, provérbios, encantamentos, pragas e juramentos. Hale nos informa (2007, p. 137) que os épicos são as maiores heranças orais dos povos das regiões do Sahel e da savana africana: *moors*,

wolof, mandinka, fulbe, soninké, bamana, maninka e songhay. E a maior parte dos épicos africanos traduzidos nas duas últimas décadas dizem respeito aos três maiores impérios medievais da região – Gana, Mali e Songhay – e recobrem do século VIII ao século XVIII. Conforme nos aproximamos do presente, mais especificamente dos séculos XIX e XX, essas narrativas incluem influências externas e começam a incorporar elementos dos colonizadores europeus.

Além das novas características de composição épica, um épico africano possui outros traços comuns a todos os épicos de outras partes do mundo: metáforas, comparações, paralelismo, repetição, metonímia e diálogo. E o interesse nessas narrativas, que foram além de suas fronteiras étnicas, têm várias causas: se os heróis cobriram grandes distâncias e conquistaram vários povos, os griôs atuais viajam muito mais por conta dos novos meios de transportes; e, para completar, o rádio cumpre a função de levar as histórias muito além das fronteiras políticas de seus países. Eis porque essas histórias continuam vivas. Também por conta dessa fluidez e do dinamismo dos textos orais, apareceram muitas versões dos épicos, todas ligadas, evidentemente, à percepção local que se têm do herói épico daquela narrativa. Portanto, não existe uma versão correta de um épico, diz Hale (2007, p. 141). Normalmente cada clã de griôs tem sua própria versão de um épico e das demais histórias que contam. Essas versões também estão sujeitas ao grau de estudo e de deslocamento empreendido por seus membros.

E, para finalizar, Hale diz de forma bombástica em seu livro *Griots and griottes* (2007, p. 141): “embora seja grande a crença de que as palavras de um griô são passadas inalteradamente de pais para filhos, a realidade é que cada performance é uma recriação e uma reinterpretação do passado”. É claro que os griôs precisam conhecer muito bem a essência dos episódios de uma história, mas poderão recontá-la de muitas maneiras em uma ou outra sessão. Em alguns lugares, só os griôs velhos são considerados aptos para narrarem as histórias épicas (povos *mandê*, por exemplo) de modo satisfatório. Isso revela que existe uma hierarquia no direito de narrar certos textos. Os jovens não podem ter acesso a esses textos e pronunciá-los consiste em violação de valores sociais (HALE, 2007, p. 142). Há mesmo nesses textos palavras indecifráveis não só para os pesquisadores, mas também para os griôs, que as repetem mesmo sem saber o que elas significam. Eles sabem que os séculos deformaram uma série de palavras, mas as repetem como se fossem os fósseis de uma época que tivessem cruzado (e desafiado) o tempo. Continuam ali, como um segredo para sempre aparente, mas silenciado!

Nenhuma outra forma verbal mantida e disseminada pelos griôs é tão rica e tão complexa como os épicos³⁷ que eles contam. Nenhuma outra narrativa poética mantida pelos griôs carrega em si tão ampla carga de informações culturais. E a maneira de olhar esses textos só pode ser válida se prevalecer uma perspectiva africana. Não se pode impor a um épico africano uma estrutura ocidental, sob pena de retrocesso à discussão dessas narrativas como obras “etno-estéticas” de interesse exclusivamente local. Pelo contrário, considerar a epopeia africana pode servir para redefinir o épico em um contexto mais global.

Para além do monopólio mantido pelos griôs, sobretudo nas narrativas como louvações e épicos políticos, outros gêneros narrativos, como genealogias, contos e canções, podem ser recontados por outros membros da sociedade, por exemplo, os anciãos, as avós, as mulheres em geral e os caçadores.

A palavra falada como matéria-prima dos griôs é tão trabalhada e tão moldada que eles não podem ser vistos apenas como “bardos” ou simples propagadores dessas palavras, senão como autores. A diversidade e a complexidade no uso dessa palavra falada são mais do que suficientes para caracterizá-los como artistas cuja arte verbal “serve a uma ampla variedade de funções sociais” (HALE, 2007, p. 144). No entanto, sem sombra de dúvida, a narrativa escrita de um griô parece perder a força que adquire quando ele narra, recita ou canta em uma performance. Fica faltando a atmosfera do evento, do acontecimento em que ele está inserido. Ficam faltando as nuances trazidas pelo ritmo, pela voz, pela entonação, pelo gesto, pelo movimento corporal. Fica faltando toda a sinergia que resulta dessas misturas de texto, voz, coreografia e musicalidade.

Entretanto, nosso ritual de narrar acaba de se constituir. Primeiro com a presença de quem narra, depois com a presença etérea do que narram e, por fim, com a certeza do para quem narram. Num verdadeiro amálgama de nações africanas, esse lapidar da palavra vai construindo o terreiro, vai estabelecendo a arena, vai configurando-se em processo dialógico pelo qual o griô (curador, feiticeiro, bruxo, sacerdote) narra enquanto o outro trilha, repete para si, ordena na memória. Ao

³⁷ Esses épicos recebem denominações diferentes dependendo do povo e da região. Por exemplo, entre os *wolof*, os épicos são chamados de *cosaan* ou *woy jallore*; entre os *fulbe*, são chamados de *hoddu*; entre os *mandinga*, as longas narrativas são chamadas de *tarikhou*; entre os *bamana* e os *maninka*, os épicos são chamados de *wasala* e *maana*.

recolher as emanções desprendidas da pedra preciosa, feito diamante, feito história, a audiência participa da cerimônia de configuração do mundo.

Agora, não importa se esse contador de histórias tem este ou aquele nome. Agora importa que esse intermediário entre tantas dimensões da palavra (mágica, curativa, fantasiosa, informativa, histórica etc.) possa estender o seu universo de atuação.

Num último brado da festa para louvar o narrador oral, porque sem ele não existiriam os contos populares, levantam-se outros agentes, outros nomes, outros itinerários a cumprir.

Sabemos que os narradores de história da Nigéria constituíam uma casta especial. O chefe, o conselheiro, era chamado de *ologbô*; os demais narradores – das tradições nacionais, das crônicas do passado, da corte – eram chamados de *arokin*; e *akpalô* era o contador de histórias populares. Os contadores populares iam de tribo em tribo³⁸, de lugar em lugar, para recitar os seus *alôs*, seus contos³⁹.

E, nessa festividade do contar, nesse culto do narrar, os narradores iorubás têm, para suas histórias, “fórmulas de abertura e um ritual de narração⁴⁰, com interpolações, acompanhamento da narrativa com ritmos de tambor” (RAMOS, 1979, p. 195), mímica exuberante etc. No início de suas narrações costumam adiantar aos gritos, para a audiência, o título ou nome do herói do conto, para só então dar continuidade à sua narração.

Essa ordenação do espaço e da ação ritual fez os griôs, desde o período medieval, percorrerem a África ocidental, de norte a sul, como comerciantes, guerreiros e também artistas. Carregavam consigo a tradição oral de suas civilizações (*mandenka* y *hausa*, por exemplo), nas lendas históricas, nas epopeias e nos mitos que contavam, cantavam e até publicavam. Os mitos, sabemos, são para esses contadores-cantadores, o núcleo da ciência, da sabedoria da alma humana e da condição social do homem. Palavras do senso comum, evidentemente, mas como fugir disso?

Para, finalmente, podermos converter o espaço da diversão, do espetáculo, do itinerário mágico da festividade em espaço de encontro, lembremos que os *mandenka*

³⁸ Essa é a mesma prática adotada pelas negras contadeiras de histórias, no Nordeste, que vão de engenho em engenho.

³⁹ Esse estudo também aparece na obra de Artur Ramos, *As culturas negras no novo mundo*, 1979, p. 194-5).

⁴⁰ Isso também acontece com as histórias de outras origens, não é traço exclusivo das histórias africanas.

chamam os textos antigos de *kuma kodoba* ou “palavras muito antigas”. Há ocasiões específicas em que essas histórias (e essas palavras) podem ser ditas publicamente – em geral, grandes ocasiões ou cerimônias anuais que renovam a aliança do homem e os espíritos guardiões dos lugares, da fauna, da vegetação e, sobretudo, da caça, como nos conta Sory Câmara, na introdução do livro *Paroles très anciennes* (1982, p. 8). Os griôs cantam as palavras encantadas no início dos ritos coletivos. Os mais velhos são os transmissores desses textos aos mais novos, seja em partes, sejam completos, mas sempre na forma de uma situação mítica, que faça eco com algo que estejam vivendo no momento. E nem sempre esses textos são facilmente decodificáveis no momento em que estão sendo contados. Às vezes são para fazer pensar, para mexer com a consciência. Para arrastar, através dos séculos, essas histórias que chegaram até nós.

Há um texto desses antigos, que diz:

As palavras muito antigas
São como as sementes
Você as semeia antes das chuvas
A terra é ressecada pelo sol
A chuva vem molhá-la
A água da terra penetra nas sementes
As sementes se transformam em plantas
Então, desenvolvem as espigas de milho
Assim você, a quem acabo de dizer as Palavras Muito Antigas,
Você é a terra
Eu planto em você a semente da palavra,
Mas é preciso que a água de sua vida penetre na semente
Para que a germinação da palavra tenha lugar.⁴¹

Essa possível florescência da palavra ancestral, esse potencial de fecundação que depende do ouvinte, que requisita a participação ativa do outro, que aponta para a soma, ilustra bem o trabalho de um griô. E as palavras míticas que saem de sua boca inauguram e fundam a história dos homens.

Mas essa palavra rica de sentimentos e sentidos só sairá da boca de um griô se esse narrador-informante confiar em seu público a ponto de lhe entregar um testemunho animado por seu talento. Por isso um griô e suas histórias oriundas das fontes orais são a “projeção de uma autoridade e de uma autoria” (FERNANDES, 2007, p. 48) diante de um auditório, que o aprova publicamente e o legitima como criador desses “textos-matrizes”.

⁴¹ Palavras de um *griô mandinka*, reproduzidas por Sory Camara, 1982, p. 8. Tradução nossa.

3. *ORIKI*, EXALTAÇÃO MÚLTIPLA DA PALAVRA- ESPETÁCULO: O LASTRO DOS RITOS E DA FESTA

Kada kin ku su manera
(Cada qual à sua maneira)
(dito popular dos bijagós)

Sou feiticeiro de noite, sou feiticeiro de dia
De noite eu falo com a noite
De dia eu falo com o dia
(diz uma canção dos saras, no Chade)

Oriki é louvação. Oriki é enunciado. Oriki é poema sagrado que exalta qualidades dos ancestrais. Os iorubás se importam muito com o nome de cada um. O nome é essência, revela o espírito. Contém passado e presente. Presente e futuro. Louva o que passou, bendiz o que virá. Dignifica a origem. Ressalta a importância. Prepara a felicidade. Cada um precisa ter seu oriki. Oriki é nome afetuoso. Oriki é nome carinhoso. Chamar alguém por seu oriki é inspirá-lo. É saudá-lo. É chamar todos os grandes e belos feitos que o precederam. Chamar alguém de forma poética é apaziguar seu Ori. Ori é cabeça. É o que comanda. É a sua identidade. É a consciência, que precisa ser cuidada, alimentada, equilibrada.

Já sabemos quem são eles. Esse agente das histórias, pronto para atravessar os mares, tem a palavra como rito. E, da palavra, faz festa. O seu narrar, o seu cantar, o seu dançar, o seu silenciar se entrelaçam, de maneira tão orgânica, a ponto de não enxergarmos a ponta do novelo. No rito das histórias narradas pelos griôs figuram muitos elementos. E sua grandeza, quando possuído da palavra, chega a elevá-lo mesmo ao patamar da divindade.

Se é a literatura oral africana o fio que nos tira do labirinto, atrás desse fio está o contador tradicional, e seu jeito de portar a palavra, carregando-a na boca, como se a carregasse em um andor, dada a sua preciosidade. São esses griôs, agora, que nos vão conduzir até a ideia de espetacularidade que a palavra narrada comporta.

Iniciemos, portanto o nosso rito, saudando os portadores da palavra oral narrativa, com a “*Oriki* do griô”:

Ele é grande o bastante
para carregar a palavra.
Tem muitos olhos.
O homem das histórias.
Tem muitas línguas,
O homem das histórias.
Tem muitos braços,
O homem das histórias.
O que diz está ali.
Todo mundo pode ver.
Traz de volta o que fala,
Se divide, multiplica.
Se transforma, é melodia.
Se traduz, é movimento.
O tambor, seu coração
Pulsa, pulsa, pulsa, pulsa.
A história é coração.
Coração é força única.
Se griô, *djéli*, até mesmo *akpalô*
Carregar o fogo da palavra
É tarefa bem maior,
Vagar pelos tempos,
É tarefa bem maior,
Juntar os mundos
É tarefa bem maior
Quem escuta, vira filho,
Vira pai, senhor, ou rei
Então, Axé, eu te saúdo
Então, Axé, eu te bendigo
Em nome da terra, da água,
do fogo e do ar.
Eu, eu todo te bendigo! (SISTO, 2010, poema inédito)

Nesse momento nos interessa refletir sobre a oralidade e seus caminhos, apagados ou mantidos ao longo do tempo. Um contador de histórias popular, detentor de toda uma biblioteca oral, patrimônio histórico, acervo coletivo, transmitida e retransmitida durante séculos, de boca em boca, tem maneiras de atuações e estratégias de trabalho que nos interessam buscar, ressaltar e sublinhar, para percebermos, talvez mais adiante, como esses textos orais que ganharam o registro escrito lidaram e conservaram as características e atributos da oralidade e da espetacularidade.

Ao partirmos da contribuição e atuação dos griôs, estamos necessariamente interessados em suas perspectivas de mundo, falas, estilos, tudo o que possa contribuir para entendermos os processos de construção dessas narrativas seculares. É claro que esses “produtos culturais” – os contos populares africanos, presentes na literatura infantil brasileira contemporânea – chegam-nos mediados por quem os recolheu e registrou, mas nosso olhar não é ingênuo e saberemos, claramente, identificar, apontar e denunciar interpretações radicais e “elitizadas”. Obviamente que, todo o tempo, estamos lidando com a questão da mediação na aquisição desses dados, de forma objetiva, através dos meios materiais que servem de suporte para esses produtos culturais (no nosso caso, especificamente os livros utilizados nessa pesquisa) e, subjetivamente, na interpretação dos agentes humanos (o escritor, o tradutor, o editor etc.) que vamos encontrar nesse material e nas revelações “sacadas” das estruturas culturais neles presentes. Nada disso existe objetivamente! É a imaginação humana que está em jogo! É a maneira de perceber, registrar e transmitir que se configura para produzir a obra de arte imaterial que são as histórias orais. Queremos identificar essa “janela da alma cultural”⁴² nos griôs e em suas atuações, para aproveitarmos melhor as histórias africanas que nos chegaram através do tempo graças, inclusive, às suas performances.

Entretanto, as narrativas proferidas pelos griôs estão fundadas no dinamismo concreto da interação. Há toda uma relação direta e ininterrupta entre voz, corpo, dança, gesto, música e poesia. A proximidade entre palavra e corpo faz da atuação desses narradores tradicionais um ponto de partida importante. Essa cultura da espetacularidade verbo-gestual é, sim, a maior responsável pela fixação dessas histórias na memória coletiva e vice-versa, ou seja, da constante atualização dessas histórias a partir também dessa mesma memória coletiva.

⁴² O pesquisador Piers Armstrong, referindo-se aos estudos do pesquisador Frederico Fernandes, usa a expressão “janelas da alma cultural” do nativo pantaneiro na introdução do livro *A voz e o sentido* (FERNANDES, 2007, p. 13).

Sendo a voz, esse veículo “virtual”, o primeiro elemento a ressaltar na abordagem da literatura oral, convocaremos Paul Zumthor, que diz que “a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria” (ZUMTHOR, 1997, p. 11).

Pensando em termos da atuação de um griô, podemos afirmar que sua voz é um bem requerido por sua comunidade narrativa. É através da voz desse griô que a história, principalmente, ganha existência e que as ausências são preenchidas por uma presença modelar. Um griô faz da sua voz esse elo infinito entre céu e terra, entre passado, presente e futuro; entre seres mágicos e cotidianos; entre divindades e homens; entre solidão e multidão. E, mais, a voz de um griô, seja narrando, cantando, discursando, tem sempre a intenção de equilibrar, de harmonizar, de promover a integração. Mesmo em situações em que os griôs exercem a função de exortadores da valentia e do heroísmo, do poder físico da luta, e vão colocados à frente dos exércitos, no campo de batalha, para servirem de elo com a tropa, mesmo aí, atuam como uma espécie de “divindade” que atrai para o exercício de defesa pátrio a bênção de poder lutar por seu povo.

Outra ideia importante para essa coleta de características das performances orais é que estamos lidando com um conjunto de narradores, diversos narradores possíveis, e não com um narrador específico. Para isso, nos servimos da ideia de oralidade em sincronia, que Piers Armstrong define como essa “rede humana extensa de pessoas e de variações de perspectiva que informam uma sabedoria local que nunca é hermética” (FERNANDES, 2007, p. 14). Essa oralidade em sincronia é que permite a propagação dessas obras orais; é o que permite as diferentes recepções e, conseqüentemente, as diferentes maneiras de retransmiti-las. Pois quem lida com a ideia de reconto lida com essas perspectivas o tempo todo. E sabe como é vasta, e ao mesmo tempo abstrata, essa rede que une os interlocutores das histórias orais.

A performance da cultura oral tem de lidar sempre com seus aspectos social, dinâmico e instável. Sua mobilidade e permeabilidade dependem do público envolvido, da audiência presente e do encantamento e persuasão produzidos por este contador-guia. E, embora as histórias orais lidem com um *corpus* de sabedoria tradicional, esse *corpus* não é nem ao menos estável; embora constituam também um *corpus* herdado, não garantem uma forma fixa; e, embora também se queira preservar esse *corpus*, o contexto em que ele “acontece”, não pode ser tão ampla e previamente controlável e totalmente definido. Diante de tantos elementos instáveis, essa oralidade é eficaz porque

é viva, porque depende também da identidade psicológica de cada narrador, inseridos num contexto social e histórico, e numa boa dose de imprevisibilidade. Por isso, nenhuma performance ou história oral é definitiva!

Na performance desses contadores de histórias orais está presente um fundo cultural, que circula numa linguagem “hipercodificada”⁴³, em direção a um público específico e pontual. Essa linguagem codificada compreende voz, gesto, entonação, expressões faciais, silêncios, outros ruídos, música etc., que se conformam para compor um “espetáculo”. Nenhum griô ignora essa ideia estética ao executar o seu trabalho. Esse artista nômade carrega, principalmente, a marca do seu grupo étnico e de sua língua. Então, seu nomadismo profissional, de certo modo, está cerceado por essas fronteiras. Para atuar fora desse “território”, um griô vai precisar da mediação de um outro artista, que o compreenda e que o traduza para a audiência. Ou vai precisar dominar outros idiomas. Mas as histórias que eles contam podem ir mais longe do que podem eles física e geograficamente. Por isso elas chegaram até o Brasil. Então, nômade mesmo são as histórias que esses artistas contam. Elas, sim, mais do que suas atuações, podem ter grande espectro de difusão.

Não podemos esquecer, no entanto, que esses objetos artísticos que são as narrações orais, neste primeiro momento, dependem do que o narrador considera arte e do que a audiência valoriza como arte. No caso dos narradores ancestrais, a consciência da arte é o que menos importa, visto que suas produções tinham tantas outras funções, como as já descritas anteriormente. A valorização estética, nesse caso, tem sido um dado *a posteriori*. O narrador oral cria e a audiência recebe, responde, atribui sentido. É esse processo que promove a propagação e a permanência das histórias. Essa relação atribui uma função comunicativa e estética à atuação do narrador oral e, com isso, possibilita uma “estabilização estética”⁴⁴. O fato de o “texto” ter apresentado primeiro existência oral e só depois escrita não diminui em nada o valor que lhe atribuímos e o interesse que lhe dispensamos.

Neste momento, estamos cientes de que o texto literário oral e os outros elementos da performance do narrador oral formam um todo coeso e só podem ter

⁴³ Foi o pesquisador Frederico Fernandes (2007, p. 24) que, ao estudar os poetas pantaneiros, usou a expressão “linguagem hipercodificada”.

⁴⁴ Conceito de Jan Mukarovsky (1977, p. 56).

significado quando vistos acoplados⁴⁵. O que se pergunta é: como os elementos típicos da oralidade serão mantidos no texto escrito? Então, para a configuração desses textos, temos de levar em conta a performance do narrador, as funções desse texto, seus aspectos constitutivos, os possíveis sentidos que ele adquire quando atualizado e as práticas culturais onde esses textos estão inseridos. Ver o texto assim é vê-lo de modo coeso.

Um narrador oral sabe que sua “ação” não é apenas um ato de comunicação. Vendo-a como performance, ele também é capaz de reconhecer que através dela aparece sua ideologia e desenha-se sua identidade. E, nessa relação de presentificação, o que conta é o estreitamento entre o narrador e seu público. As narrativas orais têm como moldura, sempre, o tempo e o espaço de atuação do narrador oral. Nessa interação, tornam-se elementos privilegiados o receptor e a memória, bem como a “urdidura e a manifestação”⁴⁶ da narração oral. É de suma importância – ao levarmos em conta o texto (verbal, corporal, musical etc.) de uma performance oral –, o que diz Frederico Fernandes sobre a poesia oral, aqui associada à narrativa oral de um modo *lato*:

[poesia oral] em estado latente [...] próxima a se manifestar, compreende transformações e associações, ordenamento e caos, corpo e voz, continuidade e acabamento. Por isso, enquanto texto oral, a [poesia oral] diz respeito ao que “se faz”, e não ao que foi feito. (FERNANDES, 2007, p. 36)

Podemos pensar que qualquer ouvinte, quando se sujeita à narração oral, se transforma a ponto de podermos dizer que ele nunca é o mesmo depois do que ouviu, se o que ele ouviu o afeta de algum modo. A narração oral, ao tocar a audiência, atua por associações, visto que o ouvinte coloca sua própria história pessoal em relação ao que ouve, vê e sente. É o ouvinte quem recebe o texto oral e o ordena, alinhando o aparente caos. O corpo e a voz do narrador, além de atuarem como elementos nos quais a história continua, se refletem, atuam ainda como ilustração, como espelho, fornecendo ao narrado uma espécie de forma física, de acabamento, que atrai para si toda a potência da recepção, ali, naquele momento, enquanto se dá. Depois, o ouvinte continuará

⁴⁵ Walter Benjamin, que tem servido de base para muitos autores discutirem e tipificarem as diferenças entre os narradores, também pode guiar nossa concepção. Seu texto “O narrador” é leitura obrigatória para quem lida, sobretudo, com a narração oral. Deixamos de citá-lo nesta pesquisa, por entendermos que suas ideias já estão larga e suficientemente exploradas pelos pesquisadores brasileiros.

⁴⁶ O pesquisador Frederico Fernandes levanta esses elementos em relação à poesia oral em seu livro *A voz e o sentido* (2007, p. 35). Eu os estendo à narração oral, como um todo.

completando a história⁴⁷, mesmo que não se dê conta disso. Esse processo, aparentemente simples, é típico da narração oral, corroborando as palavras de Frederico Fernandes, vira passado assim que acaba de ocorrer, mas prepara o futuro, porque amplia o repertório de qualquer ouvinte. Os griôs têm total consciência disso e, portanto, jogam com a narração; narram como se conduzissem um jogo, que de fato é responsabilidade de ambas as partes, narrador e audiência.

O conjunto das possibilidades de manifestações da narração oral, a materialização do texto oral, obriga-nos a levar em conta o narrador oral (corpo, voz, emoção, memória coletiva e individual), a audiência (reações, aprovações, estímulos, interações, silêncios) e o texto oral (sua dimensão cultural, sua dimensão criativa e as transformações e arranjos que sofre por quem o comunica), ideias também defendidas por Fernandes em relação à poesia oral. É a atualização, na performance, que de fato configura o texto oral.

No entanto, nosso trabalho não é sobre a narrativa oral, e o *corpus* principal de leitura não é de textos recolhidos da oralidade. Fomos buscar esse aporte exclusivamente para pontuar as possibilidades de trajetórias, para preparar a moldura que julgamos conveniente na valorização e saborização das histórias tradicionais africanas, recontadas por escritores contemporâneos, que foram beber na fonte dos contos populares. Por isso estamos transitando por esse campo contextual e histórico; por isso estamos tentando traçar a geografia dessas histórias, naquilo em que podem sinalizar uma origem e naquilo em que podem nos ajudar a acompanhar seu trânsito pelo país. Mas nem por isso fecharemos os olhos para os sentidos poéticos gerados pela narração oral diante dos ouvintes, por acreditarmos que de, alguma maneira, esses elementos performáticos vão se incorporar, futuramente, ao texto escrito, para potencializar e ampliar seus registros e seus usos.

Tomando como base os estudos do pesquisador Frederico Fernandes (e pensando na atuação dos griôs), os elementos de composição que ele considera relevantes no estudo da poesia oral também podem nos ajudar a “visualizar” a atuação do narrador oral africano. Elementos da “malha textual”, tais como os microelementos formadores da cena descrita (entendida como a oralidade em curso) e os ruídos; as cores variadas que tomam corpo a cada palavra; a alteridade presente no texto oral; o mosaico

⁴⁷ As “lacunas” no texto escrito também têm essa função de permitir ao texto continuar agindo no leitor.

temporal construído na narração oral; a polifonia discursiva da narração oral (FERNANDES, 2007, p. 45).

Tais elementos, por exemplo, nos permitiriam enxergar toda a beleza da performance oral em curso, na obra *O mundo se despedaça*, de Chinua Achebe, onde são fartos os exemplos de narrações orais, inseridas na vida cotidiana do povo *ibo*, seja através da mãe contadora de histórias; seja através do pai, que leva os filhos para sua *obi* e, sentado a seu lado, conta-lhes histórias da terra; seja na voz de um velho sábio da aldeia, que narra uma história para ilustrar seu ponto de vista diante de um assunto complicado:

Certa vez, a Mãe-Gavião mandou a filha ir buscar comida. Ela foi e trouxe de volta um patinho. “Você se saiu muito bem”, disse a Mãe-Gavião à filha, “mas eu gostaria de saber uma coisa: o que foi que a mãe desse patinho disse, quando você arremeteu sobre o filho dela e o levou para longe?” “Não disse nada”, replicou a jovem gaviao. “Simplesmente se afastou dali.” “Então, você vai já devolver o patinho”, falou a Mãe-Gavião, “pois há algo de agourento detrás do silêncio”. A gaviao obedeceu e voltou novamente, dessa vez trazendo um pintinho. “Qual foi a reação da mãe desse pintinho?”, perguntou a Velha-Gavião. “Ela gritou e berrou como uma doida, rogando-me pragas”, respondeu a gaviao mais moça. “Nesse caso, podemos comer o pintinho”, falou a mãe. “Não há nada a temer dos que gritam.” (ACHEBE, 2009, p. 160)

O cenário onde a narração acontece, os ruídos da aldeia ao redor do espaço, os tons, volumes e intensidades da voz do narrador oral, o controle e a atenção que devota ao outro enquanto narra, as respostas indiretas que dá às reações do ouvinte, o tempo de exploração dos efeitos, da sonoridade das palavras e dos gestos, as vozes dos outros, falando pela voz de quem narra, tudo isso pode ser percebido no ato de contar uma história oralmente. Nada disso pode ser dispensado. Tudo isso compõe a história.

É, portanto, necessário considerar que a atuação desses narradores orais, chamados *griôs*, é (ou foi) de fundamental importância para a dinâmica das histórias herdadas da tradição oral. Mesmo quando ele narra uma história que aparentemente está descolada dele, através de uma narração que afirma ter ouvido de terceiros, ainda assim é a sua atuação, a sua convicção, o seu empenho que vão dar à história o colorido necessário para a maior e melhor fruição desta pelo público. Então, nesse sentido, não importa se esse narrador narra de maneira direta, indireta, mítica ou histórica. Importa é o seu envolvimento emocional, estético, performático com aquilo que ele narra! E, nisso, vão refletidas sua interpretação da vida e sua posição diante da cultura local. Sua

leitura de mundo transparece, os valores transbordam a partir de uma memória coletiva e vão sendo moldados no convívio com as pessoas.

O estado de atuação dos narradores obriga-os a corporificar a narrativa, com gestos, entonações, onomatopeias, expressões faciais, interações com os ouvintes e com a própria história que narram. É esse “universo” de atuação que transforma as narrativas em “autorais”, em narrativas únicas e irrepetíveis. Esse processo criativo pode ser percebido pela plateia e isso ajuda, certamente, a recepção de uma narrativa.

Ainda em referência aos griôs, é importante a noção de que a tradição oral se atualiza cada vez que eles contam suas histórias. Diz Fernandes: “a tradição oral não se constitui essencialmente pelo repertório de histórias formado ao longo dos tempos, mas pela contínua atualização destas histórias, o que requer ininterruptas (re)criações de conteúdos a cada contexto (2007, p. 49).

A despeito de uma performance oral e cênica, o contador de histórias tradicional africano, enfocado aqui como o ponto de partida do nosso trajeto de pesquisa, é um narrador surgido da práxis e, na maior parte das vezes, herdeiro direto de uma tradição familiar. Tem um repertório variado, formado ao longo do tempo e atualizado com frequência. Está, sobretudo, “mergulhado” no que poderíamos chamar de comunidade narrativa e tem como “objeto” de trabalho, como objeto estético, histórias que são arquétipos, no sentido que lhe empresta Paul Zumthor; histórias coletivas que preexistem e formam um conjunto virtual.

Nesse sentido, poderíamos ainda complementar a construção dessa imagem dos griôs apropriando-nos das palavras de Frederico Fernandes:

O narrador, ao atualizar o arquétipo, desempenha uma tripla função na cultura oral: *narra*, é o *performer* sensível ao auditório, já que incorpora a voz da comunidade; *ouve*, troca experiências com outros narradores e absorve as histórias que lhe contam; e *cria*, torna-se o responsável por construir um sentido para o que ouviu, bem como por atualizar isso com significantes e significados diferenciados. (2007, p. 56)

Sabemos que, guardadas as devidas proporções, o que um griô narra tem a força de representar quase uma voz sagrada, já que a comunidade lhe atribui essa aura que também é mítica, digamos assim, e por isso tem um poder e uma força incontestáveis. Ele incorpora a voz de uma comunidade de iguais, ou seja, a voz dos griôs que o formaram, que o antecederam, de quem ele herdou o ofício por laços sanguíneos. Sua

performance está estritamente ligada às respostas imediatas do seu público, sem dúvida, mas ele influencia esse público muito mais do que o público o influencia. Ele é o articulador do sentido dos textos que narra, das palavras que enriquece com matizes pessoais, dos discursos que profere. Ainda que seu discurso seja investido de um caráter poético e mágico, sua atuação, embalada pela alta voltagem emocional, afeta e provoca grande impacto na audiência. Essas marcas são a garantia de que suas palavras produzirão eco.

Zumthor, de maneira bela, atribui à voz esse poder criador, que, para nós, engrandece ainda mais o instrumento desse griô como narrador tradicional:

a voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Mas, ao contrário do corpo, ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som. Ao falar, ressoa em sua concha o eco deste deserto antes da ruptura, onde, em surdina, estão a vida e a paz, a morte e a loucura. O sopro da voz é criador. Seu nome é espírito. (ZUMTHOR, 1997, p. 12)

Também os estudiosos são unânimes em considerar indissociáveis a arte musical e a arte vocal de um griô (HALE, 2007, p. 146). Essas duas formas, atuando juntas, de modo sinérgico, produzem um forte efeito na audiência. A acomodação entre palavra e música tem efeitos diferentes, tanto para o público quanto para diferentes narradores. Para alguns griôs, é preciso descobrir a linha que liga todos esses elementos numa narração. Enquanto o narrador não descobre, não há magia. Há um episódio, contado por Hale (2007) em seu livro sobre os griôs, que envolve o linguista americano Charles Bird e o *jeli* Amadou Diabaté. O linguista estava estudando a sintaxe dos *bamana* e queria descobrir novas variantes do discurso quando lhe recomendaram trabalhar com um griô. Indicaram-lhe Diabaté, que foi encontrá-lo em seu escritório, em Bamako. O autor nos conta:

Diabaté chegou com um *ngoni*, um alaúde de quatro cordas e começou a cantar. Bird lembrou-lhe: “Eu estou sem graça de dizer-lhe, mas eu queria linguagem para analisar sintaticamente. A música está interferindo muito...” Eu não poderia usar os dados. Eu pedi a ele que voltasse sem o instrumento. Dessa vez ele batucou na mesa. Ele precisava de alguma coisa para conduzir sua linguagem. Aquilo me chamou a atenção. Havia uma força de organização na linguagem. (HALE, 2007, p. 146)

Essa força que liga palavra e mundo é o grande roteiro de um griô. Essa qualidade musical e sonora envolvendo o texto que eles dizem faz parte de um todo que não tem sentido quando separado. E, depois, há uma outra constatação: separadas não há nem uma coisa nem outra. A arte fica esvaziada. Um griô escreve no ar, com sua performance vocal, gestual, cênica, e a reação da audiência é sempre de fascínio. E a admiração se fixa na memória. E é ela que permite a manutenção dessa arte oral.

São esses ecos, reverberando através do tempo, que produzem novos escritos. Por isso, todo escritor, ao escolher recontar um texto pertencente à tradição oral africana, escolhe também, de algum modo, tornar-se um griô. E, mesmo na literatura contemporânea, o tributo às narrativas tradicionais – os africanos de um modo geral chamam as histórias populares de herança oral, de contos tradicionais – aparece com grande força dentro das obras. É o caso de um dos romances fundadores da moderna literatura nigeriana, publicado em 1958. Ao dar voz e lugar às narrativas tradicionais, a figura do griô emerge para lembrar que, genuinamente, eles são os donos da arte da palavra, a quem todo escritor deve tributo. O que impressiona, no trato das narrativas tradicionais no referido livro de Achebe, é que a voz masculina nem sempre é o melhor veículo para se estabelecer com as histórias uma ligação afetiva. Para a vida do menino Nwoye, as histórias contadas pela mãe tinham muito mais apelo à permanência:

Okonkwo encorajava os meninos a se sentar a seu lado, no *obi*, e lhes contava histórias da terra – histórias masculinas de violência e sangue. Nwoye sabia que o certo era ser viril e violento, porém, apesar disso, ainda preferia os contos que sua mãe costumava narrar-lhe e que seguramente agora narrava aos filhos menores: histórias como as do jabuti cheio de astúcia, ou como a do pássaro *eneke-nti-oba*, que desafiou o mundo inteiro numa competição de luta corporal e acabou sendo derrotado pelo gato. Lembrava-se da história, que sua mãe tantas vezes contara, da briga entre a Terra e o Céu, muito tempo atrás, e de como o Céu negou chuva durante anos, até que as plantações todas secaram e os mortos não mais puderam ser enterrados, porque as enxadas se partiam contra a Terra endurecida. Finalmente o Abutre foi enviado ao Céu, para suplicar-lhe perdão e amolecer-lhe a alma com uma cantiga em que se falava dos sofrimentos dos homens. Sempre que a mãe de Nwoye entoava essa canção, ele se sentia transportado até aquela cena distante, no Céu, onde o Abutre, emissário da Terra, cantava, a implorar misericórdia. Por fim, o Céu apiedou-se e entregou ao Abutre chuva enrolada em folhas de cará, Mas, à medida que ele voava de volta para casa, suas garras pontiagudas iam perfurando as folhas; e a chuva caiu, como nunca dantes. Caiu tão pesadamente que o Abutre não regressou à casa para transmitir a mensagem, voando para um lugar muito distante, onde divisara uma fogueira. Quando lá chegou, viu que um homem oferecia um animal em sacrifício. Aqueceu-se junto à fogueira e comeu as entranhas da vítima.

Era desse tipo de histórias que Nwoye gostava. (ACHEBE, 2009, p. 72-3)

Essa voz que cria elos, que transporta para lugares distantes, que catalisa a emoção a ponto de torná-la real, emana do uso que se faz dela. Como diz Zumthor, “o uso da voz oferece um prazer, alegria de emanação” (1997, p. 13). Em seguida, o mesmo autor completa: “as emoções mais intensas suscitam o som da voz seja murmúrio, canto, ou grito – grito natal, de felicidade indizível, grito de guerra” (idem). As emoções, escritas pela voz no ar, no tempo e no espaço, são linhas vigorosas assinadas pela atuação desses narradores orais.

Michel Leiris, em sua expedição pela África, em 1931, narrada no livro *A África fantasma*, diz:

À noite escutamos Dyali Sissoqo, griô mandinga da região, cantar, acompanhando-se ao violão, perto da “mesquita” de Koumpentoum, constituída unicamente de um espaço delimitado por troncos de árvore deitados; dentro desse cercado, uma esteira. O griô alterna o canto com uma espécie de grunhido feito com a boca fechada, que emite ao debruçar-se sobre o violão. (LEIRIS, 2007, p. 79)

Inevitável voltar a Zumthor, que é quem melhor compreende o uso da voz nesses artistas da oralidade. Ele diz que “na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato de um contato inicial, na aurora de toda vida e cuja marca permanece em nós um tanto apagada, como a figura de uma promessa” (1997, p. 13). A lembrança desentranhada de um ato presencial – o ato de narrar oralmente –, que repousa como promessa, volta à tona toda vez que a palavra adquire força suficiente para libertá-la da condição hibernal. Esse “bombeamento”, obtido pela atuação do griô, obriga-nos a admitir, com Zumthor, que “a voz deixa ouvir uma ressonância ilimitada no curso de si mesma” (ZUMTHOR, 1997, p. 13). Ela traz consigo a potência de todas as vozes, de todos os tempos, de todos os narradores.

Essa potencialização – todos os elementos da performance de um griô são elementos para potencializar a história – também se beneficia da música dos instrumentos e do corpo, que são prolongamentos da fala, da voz. A expedição de Leiris, no período de 1931-33, narrada em *A África fantasma*, ilustra isso:

O griô principal é um homem de estatura mediana, franzino e nervoso. Tem os olhos brilhantes e uma pequena barbicha. Quando toca, parece mais sobreexcitado que nós, e sua cabeça pende para trás com freqüência, como se estivesse em êxtase. No punho esquerdo, chocalhos de metal que ele não pára de vibrar, por meio de ondulações ou tremores do braço. O mais importante de seus companheiros é um rapagão imenso, *ex-tirailleur*, que poderia tranqüilamente sair-se muito bem como cafetão. Está vestido com uma pequena saia branca com grandes estampas multicoloridas que lhe cai como uma espécie de tutu. As batidas de tambor, as palmas e as diferentes partes do coro se confundem de uma maneira prodigiosamente violenta e refinada. De vez em quando, geralmente estimulada por seus companheiros, uma mulher separa-se do grupo e vai em direção à roda. Com roupas de domingo (tecido grosseiro, de algodão, túnica de renda branca, lenço colorido na cabeça, etc.), lembrava mais uma escrava americana de *A cabana do pai Tomás* do que uma negra africana. Cabeça inclinada sobre o ombro, postura oblíqua, ela avança a passos miúdos e o griô vem atrás dela para levá-la até a nossa frente, onde, quase sempre, esboçará uma reverência. Ela se apóia no griô, e passeiam desse modo ritmicamente, enquanto a mulher balança um grande lenço com a mão esquerda. A dança cessa, a cadência muda. Algumas vezes a dançarina volta para a fila; outras vezes, o tambor é tocado com violência e, enquanto seus companheiros batem palmas a rir e gritar, a mulher dá a volta pela assistência várias vezes, em um estilo completamente diferente daquele do começo da dança, estilo de pulos e sapateados frenéticos, ao passo que no começo a dançarina estava taciturna, acanhada, tensa, afetada.

Como a dança estava boa, lenços foram jogados ao chão da roda em sinal de aprovação.

Quando a maioria das mulheres feitas foi dançar, o griô de barbicha executou o seguinte número: continuando, com a mão, a tocar seu tambor e a balançar seu chocalho, com o indicador da mão direita traçava cadenciadamente desenhos na areia. Eram quadrados e figuras mágicas islâmicas... Terminadas as figuras, jogou a pequena baqueta que utilizara antes, em alguns momentos, para bater em seu tambor. A baqueta caía em uma das figuras e o griô mostrava com o dedo o lugar da queda: espantosa pantomima de adivinhação. Fusão da música, do desenho, da dança, da magia. O indivíduo parecia completamente fora de si. Do ponto de vista do público, o paroxismo foi atingido quando o mesmo griô, levantando-se e cantando de maneira muito mais selvagem do que fizera até então, aproximou-se de seus companheiros e, trocando com dois deles, que estavam de pé, uma série de toques em forma de pergunta e resposta, em uma investida enérgica, golpeou, ao mesmo tempo que eles, seus tambores, sem parar de bater o próprio.

Depois dessa exibição, os griôs foram esticar as peles de seus instrumentos no fogo, e foi a vez do grande griô *tirailleur* tomar a cena. Menos exaltado do que o primeiro, mostrando-se mais agradável e burlesco, entregou-se quase às mesmas artimanhas do outro e incitou as mulheres a dançar. Após a primeira parte da dança, que já descrevi, fazia de conta que iria deixá-las, depois, quando elas retornavam a seus lugares, batia no tambor mais ferozmente, como para desafia-las. Geralmente, nesse momento, a mulher executava a segunda parte da dança e rodopiava loucamente, imprimindo ao lenço um movimento muito vivo de rotação.

O fim da noite foi consagrado sobretudo aos jovens e às meninas. Um rapaz dançou com um apito entre os dentes, assoprando, cadenciadamente, com todas as suas forças. De vez em quando, o grande griô uivava ou também apitava, reforçando assim o ritmo impresso à dança por seu tambor. Também caminhou em passos miúdos, escoltando duas meninas para a dança habitual; as duas crianças, apoiando suas mãos o mais alto que podiam no braço dele, mas sem conseguir alcançar seus ombros, também saltitavam como loucas, durante a fase descabelada.

Também notei que, às vezes, antes de dançar, uma mulher enxugava com o lenço o rosto encharcado de suor do griô, em um gesto de ternidade (?). De maneira geral, parecia que entre músicos e dançarinos estabelecia-se uma rede complicada de desafios, de galanteios, cujo verdadeiro sentido, por não compreender as frases que eram ditas, foi-me impossível apreender. (2007, p. 83-4)

Tambor, corpo, dança, diálogos musicais e corporais complementam o espetáculo. Há uma energia criativa que perpassa a atuação, que é absolutamente distinta da energia que se emprega em qualquer ato mais cotidiano. Há um código estético predominante na ação. É também Zumthor quem diz que “um corpo que fala está aí representado pela voz que dele emana, a parte mais suave deste corpo e menos limitada, pois ela o ultrapassa, em sua dimensão acústica muito variável, permitindo todos os jogos” (1997, p. 14).

Como temos visto incessantemente, um griô pode usar a voz de inúmeras maneiras, para cantar, reproduzir sons onomatopaicos, falar, discursar, imitar, desafiar, perguntar, narrar. Portanto, ela se presta a muitos jogos e talvez seja o elemento mais maleável de um contador de histórias. Além de tudo, essa mesma voz pode ainda determinar uma amplitude rítmica numa narrativa, uma gama enorme de matizes da voz utilizadas na criação de atmosferas, de climas, e sua emissão também concorre para a credibilidade de quem ouve uma narração oral. Portanto, a firmeza da voz também afeta a recepção de uma história. O mundo visual e tátil se desenha no corpo de um griô quando ele narra uma história.

Mas quem conta, conta para alguém, por isso a narração oral precisa do outro para se consumir. Aproveitando as palavras de Paul Zumthor, compactuamos com a ideia de que “o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências (1997, p. 15). É exatamente isso que um griô faz: por mais que cada indivíduo, numa plateia, esteja cercado por uma multidão, a primeira ligação que se estabelece é entre quem conta e quem ouve, para depois se espriar para a coletividade, para englobar os que estão em volta, para desencadear uma identidade que extrapole o

individual e comece a se perceber como “cimento” ligando os indivíduos a um determinado grupo. Mas, antes disso, é preciso que essa voz narrativa atue no indivíduo, com toda a potência e seguida de todos os elementos associativos de que puder lançar mão, tais como os já largamente mencionados corpo, gestos, melodias, olhares, expressões faciais etc.

Um griô sabe que a boca é um dos principais instrumentos de um narrador oral, e nela está contida a noção de origem, entrada, saída, exílio, lugar de alimentação e retorno. Portanto, a palavra do griô funciona como alimento e como maldição, como incentivo e impropério, como estímulo e praga, dependendo da função que ele exerce em cada situação específica.

Na figura do griô estão somadas várias ordens, uma ordem social, uma ordem jurídica, uma ordem mítica, uma ordem histórica, uma ordem ancestral, uma ordem psicológica. Quando ele conta uma história, esses vários sujeitos se sobrepõem para configurar um único sujeito, mais amplo do que o sujeito comum.

Não se pode negar que a palavra narrada, “se apóia num instinto de conservação” (ZUMTHOR, 1997, p. 16). Ela não quer se findar mal foi emitida. E torná-la palavra ancestral é fundar esse instinto de conservação da palavra narrada. E torná-la coletiva é ampliar ainda mais a possibilidade de conservação dessa palavra narrada. Graças aos griôs, os contos populares africanos puderam ser conservados.

É ainda Zumthor quem melhor diferencia o uso da voz na oralidade africana quando diz que “as tradições africanas ou asiáticas consideram mais a forma da voz, atribuindo a seu timbre, à sua altura, seu fluxo, débito, o mesmo poder transformador ou curativo. O rei africano fala pouco e nunca eleva o tom da voz: o griô explicita, se preciso em voz alta, as palavras que dirige a seu povo: o grito é fêmea” (1997, p. 16). Zumthor ainda atribui à voz um alto poder fecundante quando diz que “o correr da voz se identifica, segundo um sábio banto, com o da água, do sangue, do esperma” (1997, p. 16). A voz que vai correr dentro do outro é sangue, percorre as cavidades auriculares como seiva, com líquido vital; a voz que vai penetrar o outro é fecundante, amalgama-se com o que já está ali, depositado, para gerar uma outra história.

Mas a voz tem ainda um espaço resguardado ao enigmático. Os griôs, apesar de terem também uma função educativa, alimentam uma imagem emblemática, que guarda ainda para a voz e para o discurso coisas que vão além da superfície do discurso oral, que ele não explicita, mas que o ouvinte pode ler nos subterrâneos da palavra. Portanto, essa imagem, às vezes “sacerdótica”, do griô ajuda a fundar também sua linguagem

simbólica, compondo narrativas que contam as coisas de forma indireta, fazendo uso de uma linguagem desvendável, cifrada, deixando o simbólico invadir o imaginário, para ser decifrado pela plateia. Isso é próprio da linguagem da arte.

Nosso mestre Zumthor, ao cunhar para a voz essa multiplicidade de ações e efeitos, não esquece que o discurso, sempre mediado pela presença do outro, também é fruto da voz. Em suas palavras, “Ela [a voz] interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra de uma alteridade” (1997, p. 17).

Essa talvez seja a imagem mais bem acabada para a poder de um griô: afetar o outro, por meio de sua performance; afetar o outro para fazê-lo reconhecer-se indivíduo, ao mesmo tempo que se reconhece participante de uma coletividade, sem negar a existência e aceitação do outro. Mas, grosso modo, tudo visa a uma melhor vida em sociedade. E não seria essa uma maneira de regular os comportamentos humanos?

Então, no fundo no fundo, uma narrativa, proferida por um griô, é também uma maneira de balizar, regular, padronizar, espelhar os comportamentos humanos. Que poder o da palavra! De qualquer forma, esse poder de afetar o outro só se estabelece de fato se o ouvinte compactuar com isso. Se o ouvinte tiver em alta conta esse narrador de histórias. Como diz Zumthor, “o ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda ‘argumentação’ suspensa” (1997, p. 17). Recolhe se ela tiver adotado o caminho certo para atingi-lo. Se ela tiver a modulação perfeita para escorrer para ele, levemente.

A palavra do griô só se tornará realmente fértil se ela preencher uma ausência, se ela penetrar nesses espaços fantasticamente ilusórios, que só a palavra carregada de símbolos pode adentrar. A palavra poética tem esse poder. E o griô domina essa palavra poética (considerando que a narrativa é um enfeixamento de palavras poéticas porque dotadas de simbologia, de fermento para o imaginário, provocadora de imagens).

Entretanto, consideremos agora o universo da performance, da atuação de um griô, como um universo cênico.

A performance de um contador de histórias é necessariamente uma situação de comunicação. Ela comporta uma escuta e uma troca com o falante (ainda que seja uma troca silenciosa). O que importa mais para um contador de histórias africano, a performance ou a história que narra? Na verdade, uma coisa não tem o menor sentido sem a outra. Uma história narrada por um griô é inteiramente a sua performance. Ela constitui a performance e vice-versa. E ela é única, sabemos, e irrepetível. Então, a performance também é um jogo. Nesse jogo, entram em ação o narrador, a história, a

circunstância, o público e o objetivo (imediate e a longo prazo, por que não?). Então, o narrador oral tem essa função global de dominar os elementos necessários para a boa narração, o momento da narração e a história oral em si, e ainda “controlar” a recepção da sua atuação, que pode ser mudada no seu próprio decurso, conforme a resposta dada pelo público. Zumthor afirma que os folcloristas americanos adotam para a performance a seguinte definição: “um acontecimento social, criador irredutível a apenas seus componentes, durante o qual se produz a emergência de propriedades particulares” (1997, p. 156). Observa-se que o foco privilegia o “aqui e agora”, mas não se pode esquecer que antes do “agora” há todo um aprendizado e um investimento de trabalho dos narradores; e que, para além do momento da audição oral, uma história ainda fica reverberando no imaginário do ouvinte. Então, mesmo que a ênfase recaia no tempo presente, o antes e o depois são “abas” que não podem ser desprezadas.

Na performance de um narrador oral importam tempo, lugar e participantes. Certamente para uma comunidade tradicional e ágrafa, a performance oral tem uma importância muito grande. É dela a maior possibilidade de controlar o imaginário social, de impor normas de conduta, de propagar os feitos da ancestralidade, de valorizar sujeitos, de espalhar o sentimento de pertencimento, de produzir impactos, todos esses elementos importantes na formação de uma “necessidade” e de uma identidade.

Há, certamente, nessas performances, uma parte fixa e uma parte móvel, mais ligada ao improvisado da “cena” que propriamente ao improvisado do conteúdo do que se narra. A maneira como o griô vai ser inserido na situação, a maneira como vai se dirigir ao público, a maneira como vai comentar partes da história que narra, como vai dançar, cantar ou tocar seus instrumentos, tudo isso pertence à parte móvel; mas o episódio, a história mesma, em essência, pertence à parte fixa, ainda que o texto oral se dê no momento de narrá-lo ou se faça enquanto se narra. Mas o griô se move dentro de um “cenário” já seu conhecido, estudado, praticado, e conhece bem sua margem de mobilidade, a partir da idade, da experiência adquirida, da repetição de um repertório. E esse repertório não é só de histórias; é também um repertório de gestos, de movimentos, de canções, de discursos, de interações, em última instância, de estilo, poderíamos dizer.

Sobre a natureza fixa ou móvel da performance, Zumthor, de maneira poética, diz que “o texto de performance livre (...) varia constantemente [no nível conotativo], a tal ponto que ele não é jamais duas vezes o mesmo: sua superfície é comparável à de um lago ao vento. O texto de performance fixa tende a imobilizar seus reflexos superficiais,

a endurecê-los numa carapaça em torno de um antigo depósito, muito precioso que interessa manter” (1997, p. 157).

Mas o griô tem de lidar com os dois tipos de textos. Se usa um poema largamente conhecido, lida com um texto fixo, se usa uma canção popular, lida com um texto fixo; mas, quando conta uma história, lida com o texto de performance livre. O que às vezes parece ficar de fora das análises dos pesquisadores é que, mesmo lidando com um texto fixo, o sentimento que embala o texto no momento do seu uso faz toda a diferença e, apesar da “forma fixa”, a recepção pode ser totalmente outra, absolutamente distinta de todas as outras, e novamente única e irrepetível.

Para englobar e valorizar todo o processo de preparação anterior à performance, recorremos novamente a Zumthor, que diz que “performance implica competência”, um saber-fazer, um saber-dizer e um saber-ser no tempo e no espaço. (1997, p. 157). E a performance necessariamente diz respeito à ideia de um corpo vivo, portanto, em presença.

O corpo é o grande veículo da performance. E a ele incorporamos a voz. A voz, na performance, é uma extensão do próprio corpo, portanto, circunscrita a seu domínio. O corpo é tempo e lugar e a voz corporifica o ser. Para um griô, esses elementos globais são unívocos, amalgamados de tal maneira que, faltando algum deles, inexistente a própria performance. E toda a gramática corporal de um griô pode ser vista como um ato de transcendência. O texto, ao ser oralizado, está associado a “impulsos gerados pela memória corporal” de quem narra, para usar uma ideia do diretor de teatro polonês Jerzy Grotowski e de sua obra *Em busca de um teatro pobre*.

A voz que fala assenta em “lugar fugaz onde a palavra instável se ancora na estabilidade do corpo” (ZUMTHOR, 1997, p. 167). A voz que fala ancora-se num texto que também é móvel, que também é provisório, porque é único e se faz no momento em que é dito. É a estabilidade do corpo que permite à voz corporificar também a palavra. Complementá-la como ilustração, como ênfase, como síntese.

É também Zumthor quem vê a performance como uma ação que envolve atores em jogo (emissor, receptor, único ou vários), meios (voz, gesto, mediação) e circunstâncias (tempo e lugar). No entanto, as situações performanciais de um narrador oral africano vão se constituir de modo diferente, de acordo, principalmente, com a função que ele exerce no momento (genealogista, conselheiro, guerreiro, testemunha, contador da histórias, porta-voz, diplomata, mediador de conflitos, intérprete e tradutor, músico, compositor, cantor, professor, exortador, “noticiador”, celebrante de cerimônias

etc., já tratados no capítulo anterior). E essa performance também terá tempos e durações diferentes. Elementos que virão à tona em ritos, cerimônias, situação de guerra, tribunais e julgamentos, reuniões políticas, reuniões de lazer, situação formal de ensino-aprendizagem, campanhas, visitas estrangeiras, mostra e defesa da origem cultural, manutenção do legado ancestral, competições etc. Dependendo da situação específica, do objetivo maior, da duração da ação e da audiência, a atuação de um griô vai comportar formas diferentes de textos e performances. Quando um griô é convocado para apresentar o clã do noivo para a família da noiva, as histórias que contará serão bastante diferentes das que contará para “exemplificar” como devem se comportar os contendores numa determinada disputa, na qual deverá servir de juiz. E, nessas situações distintas, a audiência é distinta, o objetivo é distinto, o modo de atuação é distinto, e a duração também será distinta. Há cerimônias africanas que só podem acontecer à noite, como a circuncisão, entre os *malinké*. Nelas também atuam os narradores orais, com cantos, gritos dissonantes, som de tambores, fórmulas verbais purificadoras. E há mesmo muitos lugares da África onde os contos só podem ser narrados à noite, obrigando os griôs a uma performance noturna. Dizem os angolanos que, se uma história é narrada durante o dia, cresce rabo ou os espíritos malignos vêm assombrar! Há lugares sagrados. Há epopeias (as dos *mandingas*, por exemplo) que só podem ser recitadas em lugares próprios e especiais.

O maior desafio de um narrador oral é não cair na “performance banalizada”, repetida pelo uso e esvaziada de emoção e frescor. Um narrador oral africano não se projeta para uma escuta vazia, exatamente porque, para cada situação, dirige-se a um receptor real, esperado, programado, previamente conhecido. Ele sabe para quem narra, para quem fala. E é claro que estamos interessados, neste trabalho, na atuação dos griôs como uma prática encantatória e poética. Encantatória no sentido de seduzir a audiência, de provocar o encantamento, e poética quando privilegia a palavra rarefeita, a narração mediada pela fantasia, pela construção literária.

Esse texto, que produz o griô em sua performance oral, é “o ‘texto’ no lugar da concentração da palavra vocal, e reivindicando naquela um dialogismo (no sentido bakhtiniano do termo)⁴⁸ radical: o de uma linguagem-em-emergência, na energia do acontecimento e do processo que o produz” (ZUMTHOR, 1997, p. 173). Esse texto se

⁴⁸São as inúmeras possibilidades de um texto dialogar com todos os outros textos, todos os demais discursos culturais, mesmo que ele não esteja ali, citado explicitamente. É como um jogo infinito, de estrutura em abismo.

relaciona com outro, que se relaciona com outro, e assim sucessiva e infinitamente. Isso é incontrollável e não se sabe onde um texto pode parar, em seu processo de produzir ecos. Por isso essa voz é tão poderosa.

Do ponto de vista vocal, um narrador oral, ao projetar sua voz e sonoridades no espaço, tem de lidar com silêncios, ênfases, tempo, volume de sons, sua altura, sua duração. Tem de lidar com essa musicalidade. Zumthor diz que a voz cantada glorifica a palavra (1997, p. 187). Nos diríamos que a voz cantada ritualiza a palavra. E as atuações narrativas de um griô intercalam a língua falada e a língua cantada, às vezes em dialetos diferentes para cada modalidade⁴⁹. Essa combinação de conto e canção é largamente explorada e sistematizada por diversas etnias africanas. As partes cantadas e faladas, numa mesma narrativa, podem ser divididas com a plateia, por meio de refrões cantados ou poemas que podem ser declamados num momento específico do conto. O povo *xhosa*, por exemplo, tem um gênero de narração, chamado de *intsomi*, que consiste em explicitar o tema da narração a partir de uma canção (ZUMTHOR, 1997, p. 192).

Mesmo que a parte cantada obscureça o sentido, o que interessa é a marca da emoção, o clima que a performance pode desencadear com uma canção, o sentimento que se pode suscitar no ouvinte, a ideia de partícipe de uma construção coletiva (a história), o lugar de “respiro” e refúgio, dentro de uma narrativa, inclusive. O mais interessante disso é que, para a audiência, a voz do griô pode de fato dar lugar a forças misteriosas e mágicas, que falam através dele, como bem percebeu Zumthor (1997, p. 188) quando diz que “o que a voz do griô africano profere não é, para seu grupo étnico, nem fala, nem canto, mas enunciação às vezes atraente e misteriosa, por onde transitam forças talvez perigosas”. A vitalidade pura da música abre uma passagem secreta para o mundo interior. Faz eclodir outros textos, outras histórias, várias emoções.

No emprego da voz, há que se considerar as diferenças entre o dito, o recitativo e o cantado. Essas modalidades se intercalam na performance de um griô. Zumthor diz: “na África, canto e poesia não se pensam de forma distinta; e aqueles que os viajantes europeus desde o século XVIII chamaram *griots*, e apresentaram com justiça como músicos de profissão, foram designados pelos árabes com uma palavra que significa ‘poetas’” (1997, p. 189).

⁴⁹ Zumthor (1997, p. 191) nos conta que o célebre griô da Gâmbia, Amadou Jeebaate, ao narrar o *Sundiata mandingue*, usa a fala ritmada, com acompanhamento instrumental, e a cantada, e nelas se cruzam diferentes dialetos.

Cada griô tem seu próprio sistema rítmico, que está inteiramente ligado ao tipo de canção que ele canta, ao tipo de instrumento que ele toca e ao tipo de história que ele conta. No entanto, o movimento da voz quase sempre é também coordenado pelo corpo. Dizem os etnólogos, por exemplo, que “a poesia oral dos *iorubás*, uma das mais vivas da África”, utiliza-se somente de diferenças tonais, que alguns definem como a arte dos tons⁵⁰. Talvez por isso as civilizações ao sul do Saara estejam completamente pautadas na importância da percussão. Em alguns casos, o *tamtam* ou tambor tem função social e serve para convocar a comunidade, para transmitir recados⁵¹, para anunciar algo etc.⁵². O tambor é fonte e modelo mítico para os discursos humanos, como aponta Zumthor (1997, p. 177). O que este autor diz é verdade também para os griôs: “o tambor marca o ritmo básico da voz [...], provocando e regravando as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem: por tudo isso ele é parte constitutiva do ‘monumento’ poético oral” (1997, p. 177). Esse tem sido o instrumento, por excelência, dos griôs africanos contemporâneos, sobretudo. E não se trata simplesmente de tocar um instrumento, mas de fazê-lo falar, como eles mesmos dizem. De todo modo, os tambores estão ligados ao “sopro dos ancestrais”.

O corpo, como elemento dessa unidade que é a performance, é alimentado também pelo desejo. O desejo de provocar um impacto, o desejo de ilustração, o desejo de dar vazão ao sentimento, não importa. As conexões mais imediatas do corpo costumam estar atreladas ao texto, à palavra que o narrador diz, mas o gesto e o movimento podem estar antes ou depois, podem ser uma espécie de interregno entre o texto e o sentimento em relação àquilo que se conta. Nesse sentido, o gesto não é necessariamente uma tradução do texto, mas uma estruturação de todo um universo, abarcado na performance. O movimento corporal na performance de um griô revela um dinamismo vital ligado à palavra que é pronunciada, ao olhar que se projeta, à imagem plástica que ele mesmo forma e até ao sentido ritualístico, em última análise. O que um griô faz está revestido da aura que proclama o mágico, o especial, o sagrado.

⁵⁰ Ver Zumthor, 1997, p. 176.

⁵¹ Sabe-se que a proclamação da independência do Togo, em 1960, foi anunciada na floresta pelos toques de tambores.

⁵² Belamente exemplificado na história “O chamado de Sosu”, de Meshack Asare, publicado no Brasil pela editora SM. Nessa história, o menino Sosu, que vive numa aldeia à beira-mar, no oeste da África, usa o tambor para avisar seu povo do início de uma forte tempestade, que poderia destruir tudo. Dizem os entendidos que o som de um tambor africano pode chegar à distância de 20 km.

Há toda uma carga de cultuação à forma e uma espécie de imolação, se ousarmos pensar como Zumthor, quando diz que “o intérprete, na performance, exibindo seu corpo e seu cenário, não está apelando somente à visualidade. Ele se oferece a um contato. Eu o ouço, vejo-o, virtualmente eu o toco [...]” (1997, p. 204). Por isso, podemos mesmo pensar que, na performance de um narrador oral africano, nenhum gesto é arbitrário, mesmo que não consigamos captar de imediato sua motivação. Claro está que, nesse universo gestual, há códigos e que, se não há gestos abandonados ao acaso, também não há gesto ingênuo. A função pode ser de significar algo imediatamente, de chamar a atenção, de desencadear uma emoção no público, de estabelecer uma cumplicidade, de completar a palavra, de contrariar a palavra, de se posicionar diante da palavra, de evocar o sagrado. Ainda que os gestos tenham uma função puramente rítmica e sejam correlatos à musicalidade, não são vazios. Há casos em que a dança, o movimento corporal, está na narrativa exatamente para marcar uma passagem, separar partes, oferecer um calculado intervalo para a emoção, introduzir um novo elemento importante. Então, nesse caso, o movimento é sinal de progressão da narrativa. Entretanto, há casos em que o corpo também encena o discurso, imita sequências de acontecimentos⁵³ e, por isso, ganha uma dimensão de presentificação e de teatro. Cantos guerreiros podem se constituir em dança, no exercício de narrar, como geralmente fazem na África Ocidental.

A dança modifica a relação da poesia com o corpo. Da mesma maneira que o canto pode ser uma interrupção no fluxo narrativo ou ter uma função específica dentro da história, a dança para um griô se comporta da mesma forma. Ela pode sublinhar, esclarecer, prolongar um movimento ou ela pode gerar um sentido complementar, que não está diretamente ligado ao que o texto diz ou acabou de dizer. Ou uma dança silenciosa pode estar além da linguagem e sinalizar um rito. Se ela estiver diretamente encadeada na narração, torna-se mais facilmente legível pela audiência.

E há ainda a vestimenta do griô, que pode ou não funcionar como um paramento codificado e atingir outros significados, de acordo com os acessórios que são ou não utilizados pelos narradores orais africanos. Ela pode ser neutra, ela pode servir simplesmente para colocar o narrador em relevo, ela pode ser utilizada para, de imediato, fazer convergir toda a atenção; pode ser índice de beleza ou de poder no grupo

⁵³ É comum, nas cerimônias fúnebres do povo *bobo*, de Burkina Fasso, que os cantos, danças e discursos imitem acontecimentos da vida do defunto, reproduzindo seus tiques, sua voz, sua maneira de caminhar, etc., como testemunha Zumthor (1997, p. 209).

social, de força física espiritual etc. A vestimenta do griô não é simples ornamento e por isso se ritualiza. Como diz Zumthor, “não é mais o homem, mas a função que ele encarna” (1997, p. 215). A importância de seu papel é rapidamente percebida pela impressão visual de sua vestimenta.

E, por fim, como os griôs são figuras de grande valor social, sua performance também é uma maneira de “repelir a escamoteação da personalidade”. Sua individualidade quer ser percebida, seu estilo tem de prevalecer. As pessoas que vão ouvi-los e vê-los estão ali pra isso. Se o corpo “é da ordem do indizivelmente pessoal” (ZUMTHOR, 2000, p. 45), por mais que o que um griô conte, cante e dance faça parte de um sistema cultural, o que prevalece é a sua individualidade, ainda que uma individualidade a serviço de uma coletividade. Todos esses elementos passam pela ordem pessoal, que são plasmados no momento e no espaço. A performance é essa cristalização da presença do outro em si mesmo.

Do jogo de cena corporal à duplicação da palavra, nada é gratuito na performance de um griô. Talvez, exatamente por esse sentido, ao final de uma performance, um narrador africano esteja em “frangalhos”. O desgaste físico e emocional é enorme.

Zumthor é adepto da concepção de Jousse, no que diz respeito à arte verbo-motora: a função do gesto na performance manifesta a ligação primária entre o corpo humano e a poesia (1997, p. 207). No entanto, o corpo que se manifesta na narração oral tem uma pulsação orgânica que vai além do movimento corporal cotidiano e não está mais sujeito às regras sociais de comportamento, tendo, por isso, maior liberdade para manifestar-se. Ou, dito de outro modo, por conhecer essas regras sociais de comportamento, ele pode extrapolá-las, excedê-las.

Na boca de um griô, o texto é apenas esse “objeto fugaz” que quase se pode tocar pela presentificação da voz, do corpo, da emoção estampada no rosto e nos movimentos, durações e ritmos corporais. Mas não se pode repetir tal e qual. O texto escrito e as histórias populares africanas recontadas pelos escritores contemporâneos precisam lidar com esses elementos performáticos de uma outra maneira. E isso pode vir no corpo do próprio texto, como faz por exemplo a editora SM, nos livros do selo *Comboio de corda*, da coleção *Tradições populares*, série *De boca em boca*, que marca com diferentes tamanhos de letras e separações quase que em estrofes as partes de uma história a fim de ajudar na performance dos leitores: alturas da voz, ênfases da fala, carga emocional etc. Os contrastes tipográficos, o tipo e tamanho da letra e a disposição

do texto na página têm como finalidade indicar uma “gestualidade vocal” (ZUMTHOR, 1997, p. 175).

O texto impresso no livro fornece uma espécie de partitura. O texto escrito está habitado de desejo. Ao mesmo tempo em que é latejante da mão e da emoção do escritor, está permeável à interpretação e ao vínculo com o leitor. É ainda Zumthor quem diz que “o desejo da voz viva habita toda poesia, exilada na escrita” (1997, p. 168). Por isso o texto escrito originário de uma narração oral é esse texto com potência represada, que ganhará vibração na leitura, na performance, na cena. Partitura, roteiro e texto em processo poderiam ser termos para definir uma história oral recontada por escrito.

Em última instância, a narração oral de um griô serve para se fazer voz, se fazer ouvir, se fazer exemplo, memória, alimento, alento, espelho, ameaça, comunhão, celebração, para cumprir um papel “estimulador, como um apelo à ação” (Zumthor). A ação de fazer o ouvinte se reconhecer como parte daquele universo e de estimulá-lo a estar no mundo, enfim, de um modo melhor. Funcional, dogmático, formativo... não importa! A palavra de um griô é sempre agente de transformação.

Parece que os valores poéticos da performance oral continuam extremamente vivos e requeridos com grande frequência em sociedades que vivem num meio natural menos “transformado”, talvez até mais austero. Zumthor admite que o território triunfal da poesia oral é a África, especialmente entre os povos do deserto (por exemplo, os *somalis*) e os povos da floresta. Ele ainda diz: é mesmo “como se a miséria ecológica, sufocando as outras atividades artísticas, concentrasse na obra da voz a energia de uma civilização” (1997, p. 171). A África contemporânea ainda está transbordante desses narradores orais. Formados primeiro como baluartes de uma ancestralidade, para, mais contemporaneamente, se abrirem para outros que não são necessariamente advindos de uma sociedade de castas, como a maior parte dos griôs do passado.

A expressão “distância intercultural”, usada também por Zumthor (1997, p. 165), é um dos pontos que se pode atingir, pela atuação de um griô e da literatura popular. Os efeitos da distância e sua constatação podem ser devastadores, como no romance do nigeriano Chinua Achebe, já citado aqui. Na medida em que a aldeia de Umuófia recebe o colonizador branco – e principalmente seu Deus, seus valores, seus códigos de conduta, seus modos de agir –, tudo é colocado em xeque. A comunidade de Okonkwo, o bravo lutador, e os patriarcas da comunidade vão perdendo valor, voz, espaço e os códigos tribais começam a ruir. Não só o estranhamento está em jogo, mas

também o drama, o conflito, a imposição de um novo modo de vida. É essa a atmosfera presente, exemplificada neste trecho, em que os missionários vão à aldeia de Mbanta, para convencê-los a aceitarem seus dogmas e sua presença:

O intérprete ia traduzindo tudo, mas ninguém ouviu esta última parte, pois desde o momento em que o homem branco mencionou a intenção de ir morar na aldeia todos começaram a falar entre si, excitados. Não haviam pensado em tal possibilidade.

A essa altura, um velho disse que tinha uma pergunta a fazer: – Qual é esse deus de vocês? – indagou. – É a deusa da terra? O deus do céu? Amadiora, o do trovão? Qual é, afinal?

O intérprete transmitiu a pergunta ao homem branco, que imediatamente deu sua resposta.

– Todos os deuses que o senhor citou não são deuses de forma alguma. São, isto sim, falsas divindades, que lhes ordenam que matem seus semelhantes e destruam crianças inocentes. Só existe um Deus verdadeiro, e Ele possui a terra, o céu, o senhor, eu e todos nós.

– Se abandonarmos os nossos deuses e resolvermos seguir o seu – indagou outro ouvinte –, quem vai nos proteger contra a ira dos nossos deuses abandonados e dos nossos ancestrais?

– Os deuses de vocês não existem e, portanto, não lhes podem causar nenhum mal – retrucou o homem branco. – São meros pedaços de madeira e de pedra.

Quando essas declarações foram traduzidas para os homens de Mbanta, eles se puseram a rir. Esses sujeitos devem ser doidos, pensaram. Caso contrário, como poderiam acreditar que Ani e Amadiora fossem inofensivos? E que também o fosse Idemili e Ogwugwwu? E, assim, pensando, alguns homens começaram a ir embora. (ACHEBE, 2009, p. 166-7)

É a palavra o elo mais forte dessa cadeia interativa. É por meio do discurso, permeado de histórias, que o mundo se organiza. Enquanto na citação anterior a palavra, impositiva, cria um fosso ainda maior, vale lembrar que a palavra do griô pode diminuir distâncias. Para isso ele é treinado a vida inteira. Através dos contos que ele narra, o mundo se reconfigura, e sua função é então completada pela possibilidade de ser portavoz, de ser juiz, de ser intérprete, de ser exortador etc., etc. A palavra do griô, essa palavra aproximativa, está inteira no ato de contar. E, mesmo hoje, os recontos, ainda que escritos, podem ser, sim, um caminho para diminuir essa distância intercultural.

E para sublinhar ainda mais a importância desses elementos performáticos no texto que se originará do exercício de recontar por escrito as histórias populares africanas, aproveitamos a expressão de Zumthor (1997, p. 173): “escritura-*happening*”.

O *happening* é um conceito oriundo das artes visuais e do teatro. Traz em si a forte presença da espontaneidade, da improvisação e do fazer diferente a cada vez. Essa ideia aproxima-se perfeitamente da atuação do griô. Há quem aposte na diferenciação

entre *happening* e performance: enquanto a performance possui um roteiro e joga minimamente com uma linha de atuação previsível, o *happening* é totalmente imprevisível para ambos os lados, ator e público espectador⁵⁴. Numa atuação como a da narração oral, há uma boa dose de imprevisibilidade e, ainda que a escritura(-oral) seja do domínio do *happening*, a atuação é do domínio da performance, pois o narrador tem um “enredo” a ser desenvolvido, concatenado, comunicado progressivamente.

A performance de um griô não delimita fronteiras nítidas entre fala, música e dança. O que ocorre é uma fusão de palavra poética, voz, melodia aglutinados na performance. E isso faz parte da unidade que vai dar sentido à ação do griô. Só essa injunção, para os griôs, é capaz de atingir a plenitude de seu sentido. Mais uma vez vale lembrar as palavras de Zumthor (1997, p. 203): “a oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar”. Os movimentos do corpo estão integrados a essa unidade poética que é toda a performance de um griô. E a performance não rejeita a ideia de espetáculo. É essa noção de espetáculo, daquilo que é diferente do cotidiano, que faz o público ficar preso. E a performance está ligada a uma forma, constitui a forma. É daí que advém a sua força. Mesmo que essa forma seja recriada a cada vez, ela é sempre uma manifestação cultural lúdica.

Outra dimensão importante da performance de um griô é o fortalecimento das relações sociais entre as pessoas e a comunidade na qual estão inseridos. A relação da audiência com o contador de histórias não é apenas a relação de espectador, mas de um participante ativo. O público em geral é convidado a interferir, a repetir pedaços de texto, a cantar junto com o narrador, a dançar, a resolver um impasse da história, a vir à “cena” para demonstrar algo ou representar sua opinião. O narrador, que nesse momento é também o “oficiante” desse ritual narrativo, aprova ou desaprova, conduz e orienta. A eloquência de um contador de histórias, misturada à sedução da união de todos os outros elementos artísticos, produz um impacto e uma reverberação no ouvinte inigualáveis. O espaço doméstico, cotidiano, recebe um verniz de sacralidade e de teatralidade, fundamentais à manutenção da importância desses contadores populares. É também a ascensão da performance de um griô ao patamar da espetacularidade que fica sendo o elo de imantação com o público. É curioso pensar que, em geral, a atuação de um griô

⁵⁴ O termo *happening*, como categoria artística, foi utilizado pela primeira vez pelo artista Allan Kaprow em 1959. Como evento artístico, acontecia em ambientes diversos, geralmente fora de museus e galerias, nunca preparados previamente para esse fim. Para o compositor John Cage, os *happenings* eram “eventos teatrais espontâneos e sem trama”.

ocorre em espaço público, e sua performance é conduzida de tal forma a transformar o espaço público no espaço da proximidade, portanto, em espaço privado. A performance narrativa tem sempre esse diapasão: tornar-se o espaço da intimidade, da possibilidade de fazer emergir histórias, imagens, manifestações baseadas numa relação de confiança. Mesmo que um griô já esteja num espaço privado, como na função de narrar a história de um clã, por exemplo, em uma cerimônia, a relação de proximidade e intimidade se mantém, é requerida, se faz necessária.

Do ponto de vista da recepção, a atuação de um griô recupera as polaridades entre público e privado, sagrado e profano, devoção e diversão, restrição e permissividade⁵⁵. Para além do indivíduo, que nesse momento recebe a narração, há uma experiência coletiva, comunitária, que se concretiza também ao redor da performance, só pela reunião de pessoas em torno de um narrador e de uma história narrada. O indivíduo se distancia e não se distancia, ao mesmo tempo, do seu papel social. Um ritual de audição de uma história oral é um “ir à festa”, em que se rompe a rotina, se suspende o tempo, se instaura a magia pela fantasia. O sentido do “sagrado” pode ser reivindicado no ato de levar para dentro de si a história narrada. Nesse sentido, toda a audiência participa do sagrado se está permeável ao que o contador de histórias narra. E a eficácia simbólica do narrado também está ligada à interação que se estabelece na performance e com o “tema” que é narrado.

A narração oral de um griô tem uma dinâmica de movimento coletivo, especialmente pela possibilidade de participação de todos, em vários momentos da performance. De certo modo isso gera uma postura de prontidão no público que é benéfica para o jogo cênico. Essa dinâmica nunca é a mesma e nem se repete, mesmo que a história se repita em outro dia e em outro lugar. Principalmente por que mudam o espaço e o público.

A dimensão formal da performance emerge de interações de vários tipos: corporais, vocais, poéticas (literárias, por que não?), imagéticas, memorialistas, históricas, ancestrais e ritualísticas. É um complexo de coisas. Como diz Zumthor (1997, p. 216), “a poesia oral torna-se teatro, totalização do espaço de um ato. Resultado de uma intenção integrada à poesia oral desde sua canção primeira, o teatro está presente em cada performance, toda virtualidade, prestes a ali se realizar”. Portanto, a

⁵⁵ O mesmo foco adotado, por exemplo, pelo pesquisador Carlos Rodrigues Brandão quando estuda o reisado e as manifestações do catolicismo popular em seu livro *Memória do sagrado: estudos de religião e ritual*. São Paulo: Paulinas, 1985.

narração oral é também uma atuação teatral, uma atuação cênica. E o texto, ainda que oral, é um texto com valor cênico, performático.

Para um encaminhamento final, a performance de um narrador oral africano é a projeção do movimento, do gesto, da roupa, dos instrumentos musicais, dos objetos, da voz cenográfica, dos meandros da narrativa. Esses elementos unidos compõem juntos “um código simbólico do espaço” (ZUMTHOR, 1997, p. 216). É isso o que vai subsistir na memória do ouvinte depois que a palavra tiver sido suprimida; essa é a experiência estética que vai perdurar. A experiência narrativa, então, torna-se um espaço fantasma, porque passa a ocupar esse lugar imaginário. Quando Zumthor diz que do espaço da performance se engendra uma ação encantando o destino, pode-se dimensionar a força reverberativa da performance de uma narração oral. Para que ela possa interferir no destino, ela precisa ter apresentado uma eficaz realização.

Tudo isso foi colocado aqui porque acreditamos que esse caráter performático pode ser mantido no texto escrito. E quem reconta um conto popular tem essa preocupação. A preocupação de produzir efeitos no leitor, no outro. E, como afirma Zumthor, o texto poético busca dar prazer e, quando ele não existe, cessa ou muda de natureza (ZUMTHOR, 2000, p. 41), o que vale tanto para a performance oral como para o texto escrito. A performance é, no fim das contas, um ritual coletivo, “um acontecimento oral e gestual” (ibidem, p. 45), uma teatralidade⁵⁶ (ainda que não explore todas as virtualidades do teatro). Nesse sentido, o texto literário pode recuperar essa teatralidade, uma vez que ele é também o espaço da encenação. Se há um pacto ficcional percebido e acordado pelas partes, há teatralidade. E pode haver espetacularidade, porém esta só pode ser percebida quando há teatralidade, quando se sabe da intenção ficcional; quando se reconhece o texto como texto de fantasia, texto

⁵⁶ A teatralidade da performance está ligada ao corpo no espaço, mas Josette Feral afirma, em artigo publicado na revista *Poétique* em 1988 (segundo Zumthor, 1997, p. 47-50), que “o corpo do ator não é o elemento único, nem mesmo o critério absoluto da ‘teatralidade’; o que mais conta é o reconhecimento de um espaço de ficção” (p. 47). Basta haver um reconhecimento do espaço como “espaço de ficção” para que se instaure a teatralidade, na concepção do referido autor. Quando esse espaço ficcional é previamente preparado e o público que interage nesse espaço sabe disso, ele constrói uma teatralidade; quando o espaço ficcional não é programado, quando não há esse reconhecimento mútuo entre espaço e pessoas usuárias do espaço, ele registra apenas um acontecimento cotidiano, mas se ele, no decurso, é informado da intenção de ficção, ele passa a perceber a espetacularidade, segundo Feral. Então, a teatralidade está no reconhecimento da intenção de teatro (eu diria da intenção da ficção). E a literatura não fica fora disso. O leitor sabe da intenção do autor, portanto o espaço do texto é o espaço da teatralidade. Se a insurgência desse outro espaço marcando o texto emerge, isso implica uma ruptura com o “real”, portanto, o literário é sempre teatralidade.

literário. É a partilha dessa intenção que é capaz de modificar o olhar, de levar o outro a perceber o espetacular onde antes só havia o acontecimento. Saber da intencionalidade transforma em ficção aquilo que parecia ressaltar do cotidiano (ZUMTHOR, 2000, p. 48).

E, assim, delinea-se uma outra ideia. A ideia da espetacularidade que toda narração oral executa no tempo e no espaço. Para nosso mestre Zumthor, “o gesto recria, de maneira reivindicatória, um espaço-tempo sagrado” (1997, p. 217). E a voz, personalizada, ressacraliza o itinerário profano da existência (idem). Então, o espetáculo e a sacralização da existência são funções da narração oral, são funções também desempenhadas pelo griô. Se fosse de outro modo, seríamos obrigados a dizer que o gesto como ornamento não cabe na prática de um griô e esterilizaria toda sua ação. O gesto e tudo o mais, na atuação do griô, é ritual. E o corpo é o canal dessa comunicação ritualística. Há um estado corporal de alegria, de vitalidade na performance de um griô. O que um griô faz é dar vida às suas imagens interiores, exteriorizando-as de algum modo, seja de maneira ilustrativa, de modo mimético, sintético etc. Suas imagens interiores são elevadas à condição de sagradas, de coletivas, para servirem, de algum modo, de exemplo e garantirem uma legitimidade.

Da interação do griô com o público, somos forçados a dar voz a Merleau-Ponty. O diálogo, mesmo silencioso, que se estabelece entre o narrador e a audiência renova a mediação entre o mesmo e o outro. O filósofo da fenomenologia diz:

[...] não sou apenas ativo quando falo, mas precedo a minha fala no ouvinte; não sou apenas passivo quando escuto, mas falo de acordo com o que o outro diz. Portanto, na fala se realizaria “a impossível concordância das duas totalidades rivais, não que ela nos faça entrar em nós mesmos e reencontrar algum espírito único do qual participaríamos, mas porque ela nos concerne, nos atinge de viés, nos seduz, nos arrebatava, nos transforma no outro, e ele em nós”. (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 169)

Depois de todos os elementos assinalados até agora, neste capítulo, podemos pensar que o conto popular, narrado ou escrito, é um objeto cultural múltiplo e, principalmente, um acontecimento que funde várias artes. Se a performance de um narrador oral, como vimos, está amalgamada com a poesia (considerando-se o texto oral como texto poético), a dança (o movimento, a gestualidade) e a música (canto, melodia da fala, o recitativo), o conto popular em sua forma escrita também é capaz de funcionar como esse roteiro para a emergência de todas essas linguagens artísticas. Se o leitor,

nesse espaço de ficção que se instaura com a leitura, é capaz de prefigurar essa teatralidade, podemos dizer que o narrador do texto escrito é a duplicação do contador oral (ao estilo de um griô, porque estamos pensando no conto popular africano) e que a leitura do conto popular, pede (quase exige) uma leitura oral, para refazer, com maior potência, o exercício primeiro dos tradicionais contadores orais do passado. O conto popular, em sua modalidade escrita, é ainda a confluência de várias linguagens artísticas (cênica, visual, musical, poética). A ideia de multiarte não é simplesmente colocar várias artes ao lado uma das outras, mas fundi-las, para que, funcionando juntas, deem origem a um novo “objeto”. A performance de um contador oral africano faz isso. O reconto de um texto de tradição oral pretende fazer isso. São as várias linguagens artísticas reunidas num só lugar, ou seja, no corpo do conto.

O conto popular recontado encarado como esse espaço da multiarte vai lidar com a poesia na musicalidade do texto; com a canção, nas formas poemáticas das cantigas ou recitativos que muitas vezes aparecem no corpo do próprio texto; com a visualidade através do cenário proposto na história e através do estímulo que a construção “literária” oferece para a criação de imagens no leitor; com a dança, no próprio movimento sinuoso do desenrolar da trama.

Richard Wagner fala em arte total. Zumthor fala em obra plena. Se considerarmos o conto popular africano, em sua forma escrita, como herdeiro da oralidade e todos os elementos de sua composição como elementos oriundos da teatralidade performancial – essa mesma já manifestada desde os antigos griôs – estamos aptos a encarar que o conto popular não é apenas um texto literário como outro qualquer, mas um texto que se diferencia exatamente por ser esse objeto performático por excelência. Acreditamos que é exatamente isso que permite sua permanência e assegura seu impacto. Como obra plena ou como arte total, ele cumpre a função de conectar tempos, artes, tradições, culturas, leitores em cada atualização. Aproveitando a afirmação de Artaud, podemos dizer que o reconto africano é também esse poema que é verbalmente (e não só gramaticalmente) realizado. O texto se coloca em “cena” no interior de um corpo, na leitura. É ainda Zumthor quem se pergunta: “toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?” (2000, p. 22).

Talvez o conceito de multiarte seja tributário das artes plásticas. Desde que Marcel Duchamp expôs seus *readymades*⁵⁷ e que se constatou a inadequação dos critérios tradicionais para classificar ou mesmo nomear as artes plásticas, os limites e os fundamentos dos conceitos de arte visual foram desafiados. A noção de multiarte extrapola a ideia de que a arte tem de revelar algo; uma obra de arte é uma construção ativa. E, se o sujeito que se relaciona com ela não se lançar junto nessa aventura da construção, o “objeto” nunca vai assumir o status de arte. Objetos que num primeiro momento eram caracterizados como “não-estéticos” ganham uma nova apresentação e uma nova função. Esse exercício de ressignificação é, sim, o despontar de um caminho que nos possibilita ver “objetos culturais” em novos arranjos e, portanto, com novas significações, sujeitos a novas interações. O conceito de multiarte aponta para o hibridismo, a diversidade e a mistura cultural.

As linguagens artísticas ficam liberadas para tentarem novas misturas e veem-se, então, forçadas a saírem de seus universos fechados, altamente conhecidos, codificados e decodificados, para lançarem-se em aventuras desconhecidas.

A performance compreendida como a integração de elementos pertencentes a várias artes faz parte dessas novas buscas multiartísticas. E a literatura, por sua vez, também pôde se abrir para as experimentações do texto, livres para fundir elementos e gêneros diversos. O conto popular de tradição oral ganha, por sua vez, nesse enfoque, a possibilidade de ser o território de experimentação da multiarte da palavra, que faz do texto escrito o espaço onde a ficcionalidade é encenada, com elementos múltiplos, fundidos de tal forma que só poderiam mesmo ampliar sua capacidade de expressão. O conto popular lança mão de tantas linguagens artísticas para garantir que elas afetem o sujeito de algum modo, que instaura mesmo um deslocamento: o texto isento de preocupações formais e registrado ingenuamente deixa o território da não arte para invadir o universo da arte. Ninguém pode ficar passivo diante de uma obra de arte dessas. A narração oral, quando registrada por escrito e que num primeiro momento não passava de documento social, passa a ser vista como obra de arte, como objeto estético, como literatura. Se o conto popular já poderia afetar o leitor mesmo antes, quando tinha a intenção de ser apenas registro, certamente ampliará suas possibilidades ao ser

⁵⁷ É famoso o urinol que Duchamp enviou para um concurso de arte nos Estados Unidos, em 1917, chamado provocadoramente de “A fonte”. *Ready made* é um elemento da vida cotidiana, a princípio não reconhecido como arte, transportado para o campo das artes. Há nisso uma boa dose de ironia, de brincadeira, de jogo, de desconstrução e ressignificação.

submetido ao trabalho autoral, ao exercício formal e deliberado de um autor para garantir àquele objeto o estatuto de arte.

Diante do exemplo de Duchamp, sabemos quão arbitrário e contingente é o conceito de arte. O público que assiste a um griô contar histórias recebe sua apresentação e suas histórias narradas de que maneira? É isso o que vai fazer toda a diferença!

Quando um leitor abre um livro de literatura e põe-se a ler um conto popular africano, ele sabe que esse objeto está destinado a ele envolto em uma embalagem que o apresenta como arte. Entretanto, a “operação” de reconhecê-lo como arte é ação do leitor. Talvez o que tenha mudado nessa relação tenha sido exatamente o público, o olhar do público. E, aí, voltamos a pensar em Zumthor, para afirmarmos que, se eu reconheço aquele espaço como o espaço da teatralidade, eu o reconheço como arte. E eu o reconheço como espetáculo. Mas são as práticas culturais as responsáveis por essa construção.

O leitor contemporâneo, leitor brasileiro do conto popular africano, está diante de um objeto híbrido porque múltiplo e com especificidade cultural que diz respeito à mistura. Cada vez mais o leitor contemporâneo aprende a reconhecer e a lidar com as formas diversificadas de arte. Uma arte complexa. Claro que esse é um leitor especial, privilegiado e já iniciado. Não estamos pensando num leitor iniciante ou em formação, mas em um leitor crítico, experiente. Um leitor capaz de perceber que um conto oral recontado é uma transfiguração artística, mais que uma transposição para a escrita; um trabalho de recriação do escritor, investido do papel de *performer* da palavra.

Temos pensado na performance de um griô como um artista wagneriano. Richard Wagner (1813-1883) desenvolveu três concepções importantes para o drama musical: a ideia nacional, a ideia sinfônica e a ideia teatral, conforme também afirma o crítico de teatro, autor e tradutor Eric Bentley, na obra *O dramaturgo como pensador* (1991), em que estuda a dramaturgia nos tempos modernos.

A teoria wagneriana cunhou a expressão “arte total” que alguns tradutores preferem chamar de “arte composta” (*gesamtkunstwerk*)⁵⁸ e que, de todo modo, podemos relacionar com o que acabamos de expor em relação à multiarte.

⁵⁸ Sabemos que o alemão Richard Wagner foi alemão do Reich, antifrancês, anti-semita e protonazista. Em nenhum momento se defende aqui a ideia de “arte total” como instrumento de um totalitarismo político. Aproveitamos apenas a expressão, por acreditarmos que ela possui a força ideal para expressar a união de várias artes a fim de criar uma obra de arte ou arte composta.

A arte composta de Wagner buscava criar uma cultura nacional, utilizando-se da tradição local, do folclore nacional, para ressaltar o simbolismo nacional; equilibrar e harmonizar a voz falada, a voz cantada, a voz recitada, com os instrumentos e o texto, para reforçar a noção de continuidade; fazer o mito (verdadeiro, elementar, surgido do povo) se expressar em “diálogos sinfônicos”, ou seja, em uma linguagem musicalmente estruturada, em que o “drama”, concentrado em sua essência, produza um efeito forte e direto. Ele também acreditava que a sinfonia era o desenvolvimento de ritmos de dança e que a ação dramática nada mais era do que uma forma desenvolvida de dança. Wagner acreditava que, com tudo isso, criaria uma arte suprema indivisível.

Nós também acreditamos nessa “indivisibilidade” da obra de um narrador oral africano e, mais, acreditamos que este é o objetivo que o autor busca ao transpor para o papel esses contos que tiveram primeiro toda uma existência oral. Os elementos nacional, musical e teatral são a base do trabalho de um narrador oral africano. E vão, de alguma maneira, orientar o trabalho dos escritores que se propõem a recontar, por escrito, os contos populares africanos. Mesmo se pensarmos que o folclore foi o ponto de partida para o registro primeiro desses contos, podemos voltar à ideia de Wagner⁵⁹, que afirmava à exaustão que a arte é do povo, para o povo e pelo povo, e que ao artista cabia o papel de porta-voz dessa mágica. É esse também o pressuposto do folclore, que dá os primeiros passos para garantir que as histórias narradas oralmente possam ser guardadas, por escrito.

Aproveitando ainda o pensamento wagneriano de que o texto é apenas um roteiro, um fragmento de uma imensa estrutura, convocamos as ideias de outro pensador para fecharmos a tríade visualidade, musicalidade e teatralidade que estamos atribuindo à performance de um narrador oral africano. Para a visualidade, convocamos Duchamp; para a musicalidade, Wagner; para a teatralidade, Appia. Todos eles trazidos à tona para concretizarmos a defesa da narração oral como multiarte, arte total, arte composta.

Adolphe Appia, teórico suíço, realizou inúmeros projetos de encenação para óperas de Wagner. A ênfase da teoria de Appia recai no ator, e ela nos interessa a partir do momento em que podemos relacioná-la com o narrador oral. Appia defendia a ideia de um “teatro total” que se aproximasse do que se pode chamar de “teatro da ilusão”. Aqui voltamos a pensar que a performance oral, que se denuncia enquanto performance,

⁵⁹ As opiniões de Wagner sobre tudo isso podem ser encontradas em suas obras *Arte e revolução*, *O trabalho de arte do futuro* e *Ópera e drama*.

que instaura entre narrador e audiência o universo da ficção e da fantasia, se coaduna perfeitamente com a teoria de Appia.

O que este autor chama de “obra de arte integral” é o que estamos defendendo até então para o griô. Ele diz: “no espaço, a duração exprimir-se-á por uma sucessão de formas, portanto pelo movimento. No tempo, o espaço exprimir-se-á por uma sucessão de palavras e de sons, isto é, por durações diversas que ditam a extensão do movimento”⁶⁰ (BARATA, 1980, p. 121). Ora, este é também o princípio da performance, já abordado aqui, em outras palavras, por Zumthor. O que confere validade a essa obra de arte integral é sua projeção no tempo e no espaço, de forma viva, através do corpo do ator. Para nós, através do corpo do contador de histórias, do griô, do narrador oral.

Para Appia, o movimento é o elo entre as diversas formas de arte, fazendo-as convergir simultaneamente: o ator é o representante do movimento no espaço e tem papel fundamental nisso. Ele diz: “sem texto (com ou sem música) a arte dramática deixa de existir; o ator é o portador do texto; sem movimento as outras artes não podem tomar parte na ação” (1980, p. 122). Portanto, deixam de existir. É pela reunião das artes do tempo (texto e música) e das artes do espaço (a pintura, a escultura, a luz) que se cria a obra de arte integral. É ao corpo vivo, plástico, móvel que se atribui à criação dessa arte. O contador de histórias então é o portador, por excelência, dessa arte integral. É nesse espaço em potência, nesse espaço latente que cabem as mudanças contínuas na atuação de um ator ou de um narrador oral. Esse espaço codificado, senão no corpo do ator (ou do narrador), só ele é capaz de congrega a união de todas as artes.

A atmosfera criada é outro ponto importante da teoria de Appia, assim como é para a performance e da narração de um griô. O que Appia defende é exatamente essa unidade plástica entre todos os elementos teatrais. O que advogamos para o trabalho do narrador oral é também essa harmonização entre os elementos da narração: narrador, instrumentos, canção, dança, texto (narrativa, recitativo, jogos de palavras etc). O que o griô faz é exatamente essa síntese artística sobre o espaço e aos olhos do ouvinte-espectador. Vale-se de uma ação antinaturalista, simbólica e não está preocupado em reproduzir a realidade cotidiana.

⁶⁰ O texto de Appia é citado a partir de excertos reproduzidos no livro *Estética teatral: antologia de textos*, de José Oliveira Barata. Lisboa, Moraes Editores, 1980.

O que acontece na performance de um narrador de histórias é que não só o texto se desenrola diante do ouvinte, mas há todo um aspecto espacial, no qual o estilo do narrador, a atitude e a poesia são dispostos artisticamente. Não há ênfase no texto como elemento-chave, mas em todos os elementos (ações, palavras, movimentos, ritmos) que, fundidos, apresentam uma harmonia⁶¹.

Mais do que essa comunhão das artes, o teatro contemporâneo⁶² vê essa recorrência do uso de outras linguagens artísticas como o espaço do entrechoque. Não seria o conto popular, hoje, essa possibilidade de entrecocar os códigos artísticos existentes? Se há uma fricção, há fagulha e há, portanto, a possibilidade de incêndio!

Fechamos então a nosso campo de preparação com a noção de espetacularidade, tanto da performance de um narrador oral quanto de um conto de tradição oral. Em última instância, a performance de um griô pode ser vista como uma pesquisa das linguagens artísticas que misturam fala, imagem e movimento. Não há uma convenção que as tolha e, por isso, a liberdade que experimentam também vai fazer surgir os mais variados registros escritos para os contos populares. É para o papel que queremos que convirja essa teatralidade do conto oral.

Mas, antes, não podemos deixar de levantar aqui um último conceito, a ideia de etnocenologia, que “se inscreve na vertente das etnociências e tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados”⁶³. A etnocenologia evoca o corpo humano e sua relação dinâmica com o externo e o interno (*skenos*); aponta para as diversidades das práticas culturais e sociais sem hierarquizá-las (*etnos*); procura descrever esses discursos artísticos e científicos para estudá-los (*logia*). A presença viva é o fundamento da especificidade do espetacular. Isso se alinha ao que Appia dizia, que, por sua vez, se alinha com tudo o que vimos defendendo como campo da multiarte. A etnocenologia, como a performance de um narrador oral, é resistente à uniformização.

A narração oral do griô se insere também no território etnocenológico, que é o território também das tradições populares, das especificidades culturais, da alteridade e do multiculturalismo; que pode englobar tanto as artes do espetáculo (teatro, dança etc.) quanto as práticas espetaculares, que apontam para a “espetacularidade” fora das

⁶¹ Gordon Craig (1872-1966), encenador inglês, também trabalha seus conceitos teatrais como obra de arte total e, para tanto, é tão importante quanto Appia.

⁶² Penso em Bob Wilson, em Tadeusz Kantor e em Pina Bausch, que sempre se movimentaram na direção de abalar as certezas do status da representação teatral e da importância do texto.

⁶³ “Etnocenologia, uma introdução”, artigo de Armindo Bião in: *Etnologia, textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999, p. 15-22.

manifestações deliberadamente artísticas e não necessariamente extracotidianas⁶⁴. Interessa aqui “a compreensão dos discursos dos diversos agrupamentos sociais” (BIÃO, 1989, p. 17) sobre sua própria vida coletiva e suas práticas corporais. O objeto dessa disciplina são os espetáculos, rituais, cerimônias e as interações sociais em geral, e considera que a arte, a religião, a política e o cotidiano estão plenos de aspectos espetaculares. Portanto, inserem-se também na ação dos griôs.

E, por fim, acoplamos aqui, considerando a ação performática do contador oral africano, assumidas neste trabalho, as ideias de Jean Marie Pradier, para a noção do espetacular: “uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar; em contraste com as ações triviais do cotidiano” (GREINER, 1989, p. 24). Para nós, a noção de espetáculo enfatiza tanto a presença dos elementos sensoriais quanto a do texto, em mútuo equilíbrio e apoio. Sabemos que é o corpo que sustenta a dimensão espetacular na performance, mas dela também participam a vestimenta, a música, os instrumentos, o discurso, os valores e os símbolos representativos da identidade cultural de um narrador oral. É isso o que faz um griô! A presença viva do narrador oral tem uma dimensão relacional e afasta a identificação de formas fixas; pelo contrário, nos aponta para a dinâmica das transformações. Isso é, enfim, a narração oral. E contar histórias é, enfim, um acontecimento social espetacular, que revela uma maneira de pensar, de estar presente no mundo e de relacionar-se com a natureza e com a coletividade.

Embora o griô saiba o momento exato de terminar sua performance, podemos dizer que o sentido do espetacular nunca termina na performance, uma vez que podemos considerar que um texto oral nunca termina de dizer o que ele tem pra dizer, continua reverberando, promovendo associações, vindo à tona num outro momento, diante de uma outra performance. Essa perspectiva é também a do olhar divino, uma totalidade inacabada.

Merleau-Ponty escreveu: “não é o olho que vê. Também não é a alma. É o corpo como totalidade aberta”. Em outras palavras, poderíamos dizer que o narrador oral tem a função de fazer o outro escutar as imagens, ver as palavras, tocar a música.

A performance do narrador africano é a criação de um “mundo especial” através das ações e narrações do griô. Ele controla os participantes, estipula as regras, explícitas

⁶⁴ Por exemplo, um grupo de lavadeiras cantando e contando suas histórias enquanto lavam roupas na beira do rio etc.

ou não, previamente conhecidas, quase sempre. O universo especial construído por essa interação tem acordos mútuos, tabus, proibições e permissões que possibilitam o desencadeamento de uma teatralidade não apenas na direção do jogo, mas também para obter um resultado específico, além do puro entretenimento.

O que se destaca nisso tudo é que as qualidades narrativas de um texto não bastam para criar uma relação eficaz entre narrador oral e ouvinte. É preciso que uma esfera de sensações seja criada por meio dessas relações entre narrador-texto-ouvinte. O griô tem de buscar, de algum modo, a disponibilidade, a permissão da audiência, para observá-lo, ouvi-lo e participar com ele. É a criação de um vínculo o que requer a performance. Quanto mais forte for esse vínculo, maior será o intercâmbio de experiências (ainda que ela se projete para o futuro e para a solidão do ouvinte). O fio do contato é tênue, mas não pode ser frágil. O narrador oral quer avançar sempre na direção de domínio de um discurso artístico, mesmo que ele não saiba disso claramente. A história que ele narra e todos os outros elementos são apenas um potencial expressivo, mas, se algo mais não emerge em sua ação, a comunicação não acontece, muito menos a experiência profunda.

Os elementos cênicos da performance do griô estão prestes a se tornarem elementos cênicos-literários, teatralizados de algum jeito no texto, cristalizados na palavra escrita. A “flexibilidade estrutural da performance” oral – expressão cunhada por Carlos Rodrigues Brandão – deixa de ser tão flexível para ganhar uma “rigidez” na efabulação do texto escrito. Poderíamos dizer que esse texto que vai ganhar ordenamento documental, porque escrito, comportará sempre, para usar um conceito de Etienne Delacroux, uma imobilidade móvel⁶⁵. Esse é o estado da audiência numa sessão de narração oral. Esse é o estado do texto escrito, na leitura. O *happening* cênico, desde a tradição dadaísta, que procurava tirar o espectador da passividade e torná-lo participante, de fato ocorrerá no texto escrito, quando o leitor, através do choque da palavra, reagir em voz alta, pegar-se, de repente, performatizando o texto que era para ser lido, sentir a necessidade de colocá-lo de pé. Isso é condição do texto oral escrito. É texto que pede o tempo inteiro para ser lido. É texto que pede incessantemente para ser narrado oralmente.

Com essa noção, abrimos caminho para Grotowski, que já defendia a ideia de “objetividade ritual” (1995) para a performance. A dimensão artesanal da performance

⁶⁵ Estado de imobilidade exterior e de agitação interior, em que o corpo todo está pronto para agir.

lhe confere uma potência transformadora no tempo-espaço da realidade. O griô, como performer, utilizando-se das suas associações pessoais, dá vida ao texto, fazendo o invisível tornar-se visível. Transformando sua atuação em ritual e teatro. Transformando sua competência artística e seus compromissos com o clã, com a comunidade, com a casta, com as origens, com a ancestralidade em elementos estéticos e persuasivos capazes de afetar o outro. Nesse momento, o que poderia ser um olhar abstrato sobre a plateia transforma-se em realidade física. E o ritual depende então da presença dos espectadores, que, além de espectadores, são também participantes (lembram da imobilidade móvel?) do mesmo ritual.

É ainda Grotowski que diz que o performer, em sua ação, está inserido tanto no campo do ritual quanto no campo do teatro. O processo de montagem, tanto prévio quanto o executado no ato de narrar, se dá, ordenadamente, através dos movimentos corporais internos e externos; das imagens mentais que cria enquanto narra; da execução formal dos gestos previamente elaborados, que podem tender para o ilustrativo, o sintético, o enfático, projetados no tempo e no espaço; da associação direta ou indireta que o atuante faz com o texto que está sendo verbalizado. O que um narrador oral faz é expor um processo de montagem sempre em curso.

É também Grotowski quem defende a ideia de que o performer é sempre sujeito e objeto de sua criação. Por isso um griô é também um livro-vivo.

Para o ritual do griô, executado no narrar, importam as noções de espetáculo, memória, festa. O valor simbólico do que executa, ultrapassa o texto que ele narra, ultrapassa os gestos que executa, ultrapassa os movimentos que empreende, ultrapassa a voz que lança no espaço. É seu depósito de experiência, acumulada com a repetição e o fazer que o atravessa e o transcende.

Nesta festa que estamos a todo tempo preparando, que deve acontecer também no texto escrito, na palavra-espetáculo, grafia e grafada por esses narradores orais, esperamos reconhecer esse volume da tradição, transformada pela ação do novo regente, o escritor do reconto. Esse griô moderno, que vai atuar por escrito, precisa ter uma competência artesanal, adquirida principalmente do ato de ouvir histórias. De novo, é preciso ter participado desta festa, para traduzi-la em texto, para transformá-la em espetáculo de letra e papel. Essa festa é a celebração desses pactos e contratos e requer uma assinatura. Veremos!

4. UANDA, REDE LUMINOSA DA HERANÇA NEGRA: O LASTRO DAS ROTAS E BAGAGENS

“Ninguém experimenta a profundidade de um rio
com os dois pés.”

(provérbio *macua*, de Moçambique)

Uanda é do kimbundu. É do kikongo. É rede de pescar o mar e seus mistérios. É rede de amontanhar pessoas. É rede de trazer para praia os presentes que o mar deixou: o grão da vida, a pérola dos olhos. Uanda não prende ninguém. Uanda liberta. Pode passar o tempo, pode descer a noite, uanda liberta. Traz dali. Leva pra lá. Mas o coração há de esperar. Sempre esperar.

É um grande equívoco querer entender os negros como uma unidade, mesmo no continente de origem. A África também não é uma unidade. As influências, bagagens e heranças culturais trazidas pelos negros variaram, certamente, de acordo com sua procedência. Por mais que essas influências estejam mapeadas em diversos estudos de antropólogos, sociólogos, historiadores, sobre música, ritos e religião, danças, folclore, alimentação, indumentárias etc., não há um estudo sistemático das histórias trazidas por esses africanos que se “estabeleceram” no Brasil. Essas culturas, que eram ricas em suas origens, sofreram transformações com as influências e misturas ocorridas aqui. Hoje, não há como provar se as histórias “iniciais” sofreram muitas mudanças, mas pode-se identificar sua presença autônoma, de algum modo, na cultura brasileira, ou seja, é possível perceber que um determinado conto é de herança africana, ainda que seja também temerário falar em origem quando se trata de um conto popular.

É curioso observar que essa participação literária na literatura popular brasileira só nos últimos vinte anos vem ganhando destaque. Para ser mais exato, apenas nos últimos cinco anos começou-se a publicar no Brasil obras especificamente centradas nos contos populares africanos. Não necessariamente conhecidos aqui, mas, de algum modo, traduzidos para o português. Há toda uma conjuntura social, econômica e cultural que pode explicar isso, e que não vem ao caso nesse momento! Agora, interessa-nos saber que etnias se estabeleceram aqui, onde se fixaram, que histórias podem ter trazido e onde essas histórias estão registradas.

Há certamente uma diferença a ser pensada: as histórias ou contos populares da África negra vieram primeiro e aqui se estabeleceram, por conta do tráfico negreiro. As histórias das demais partes da África chegaram mais tarde e, ainda hoje, em virtude do interesse do mercado editorial, continuam chegando e sendo publicadas, da África branca, da África árabe etc. No entanto, o contingente humano africano negro sempre foi o mais numeroso no Brasil e, por isso, as histórias que eles trouxeram são as mais numerosas e conhecidas.

Sobre os contingentes negros que aqui aportaram, diz Artur Ramos: “[...] antes do século XVIII, antes da era das grandes explorações, a África conhecida eram as civilizações históricas do mediterrâneo (Egito, Cartago...) e depois os grupos arabizados do norte (Argélia, Tunísia...) e a tênue casca do litoral” (RAMOS, 1979, p. 4).

Para entendermos as influências culturais nos territórios africanos, vale lembrar que “o limite superior, norte-africano, refletiu o mundo mediterrâneo; a borda este-africana, o mundo árabe e indo-persa; e, mais tarde, as bordas oeste-africana e sul-

africana se animaram ao contato das grandes civilizações” (JACQUES WEULERSSE, 1934 apud RAMOS, 1979, p. 5).

Houve ainda um movimento de islamização do século XI, no qual figuram os grandes impérios do Sudão central, Império de Gana e as hegemonias sudanesas (RAMOS, 1979, p. 5).

No entanto, ainda como diz Arthur Ramos, “o grande interior, a verdadeira África, permaneceu desconhecida do Ocidente até as grandes explorações que tiveram começo em fins do século XVIII (RAMOS, 1979, p. 5).

Em fins do século XVIII e começo do XIX, para atender à revolução espiritual que se processou na Europa, a África foi invadida por missionários, aventureiros, sábios e soldados portugueses, espanhóis, holandeses, ingleses e franceses, principalmente. Tudo em nome do Romantismo, do renascimento religioso, do gosto da “selvageria”, da volta à natureza de Rousseau etc. (RAMOS, 1979, p. 5 citando WEULERSSE, p. 28). Duas consequências desastrosas emergiram desse fluxo de pessoas e interesses na exploração da África: o tráfico negreiro e o retalhamento do continente africano pelas potências europeias.

O mito racista foi constantemente utilizado para justificar a questão do tráfico negreiro e da devastação das riquezas (como o ouro). Na noção popular de África naquele momento, figura (para os exploradores brancos) a ideia de inferioridade da raça negra, justificada em noções de cultura menor, religião atrasada, vida social em estado de barbárie, práticas antropofágicas etc.

Estamos, portanto, diante de uma mistura imensa e de um universo cultural dos mais diversificados possíveis: a África branca (hamitas e semitas), a África negroide (hotentotes, bosquímanos e negrilhos ou pigmeus) e a África negra propriamente dita (vindos do oriente, da Indonésia, em dois grandes grupos: os negros sudaneses e os negros bantos)⁶⁶. Desde os grupos mais pré-históricos até as misturas mais recentes, o continente africano é essa potência toda... Uma potência de histórias orais misturando-se, entrando em contato o tempo todo com todas essas etnias e culturas. Histórias se derramando, se reformulando, se espalhando...

A área da Guiné foi a região que forneceu o maior número de escravos para o Novo Mundo (RAMOS, 1979, p. 37). Entretanto, é comum entre os historiadores a

⁶⁶ Alguns estudiosos admitem outras divisões. Esta é baseada em Seligman, citada por Artur Ramos em *As culturas negras no novo mundo*, 1979. p. 3-15.

aceitação universal de que o ano de 1441 é o marco inicial do comércio escravista dos portugueses. Os primeiros negros teriam sido capturados na Mauritània e, a partir daí, costa africana abaixo, a rota do tráfico atingiu os território dos bantos, talvez por volta de 1482, quando Diogo Cão chegou à foz do rio Congo e desembocou no Brasil (LOPES, 2008, p. 38).

A história do Brasil não possui documentos seguros comprovando a entrada de negros escravos no país, mas acredita-se, oficialmente, que desde 1538 começaram a chegar os primeiros escravos, como nos diz Artur Ramos, citando Taunay:

Em 1538, chegavam os primeiros escravos, num carregamento regular de tráfico, num navio de Jorge Lopes Bixorda, conhecido como velho traficante, já havendo enviado, ao que parece, índios escravos a D. Manuel em 1514, segundo nos informa Afonso d'E. Taunay.⁶⁷

Alguns autores, como Funari (2005, p. 11), afirmam que a partir de 1570 as fazendas de cana e as usinas de açúcar usavam a mão de obra indígena (chamados também de negros da terra) e os negros de Guiné, vindos da África. Alguns estudos, no entanto, como o de Calógeras, identificam as áreas geográficas de onde partiram as exportações de negros para o Brasil, mas não exatamente as origens desses contingentes. Temos então, nesse quadro, escravos provenientes de: Cacheu e Cabo Verde (primeira área); costa oeste-leste da Guiné até a ilha de Fernando Pó, o fundo do Golfo, Camarões e a Guiné espanhola (segunda área); costa norte-sul do golfo, com centralização em São Paulo de Luanda (terceira área); toda a costa oriental do continente, com centro em Moçambique (quarta área)⁶⁸.

Segundo Artur Ramos, os primeiros escravos foram um privilégio concedido pela metrópole aos senhores do engenho de açúcar. Cada senhor recebeu o aval para trazer 120 escravos da Guiné e da ilha de São Tomé⁶⁹. O tráfico de escravos abasteceu a Bahia, São Vicente e todas as capitanias. Durante os séculos XVI, XVII e XVIII vieram também do Congo, da Costa da Mina, de Moçambique e de outros pontos da África. A partir das leis refreadoras de tal comércio e dos movimentos antiescravagistas, iniciados

⁶⁷ TAUNAY, Afonso de E. "Subsídios para a história do tráfico africano no Brasil colonial", in Anais do III Congresso de História Nacional, vol. III, Rio de Janeiro, 1941.

⁶⁸ Pandiá Calógeras, "A política exterior do Império", Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, IHGB, 1927, p. 297. Atualmente a obra encontra-se publicada pela Câmara dos Deputados, em três volumes. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, Cia. Editora Nacional Brasileira, Câmara dos Deputados, 1989, 3v.

⁶⁹ RAMOS, Artur. *As culturas negras no novo mundo*, 1979, p. 177-8.

na Inglaterra⁷⁰, o Brasil vê-se alvo também dessas lutas, que desde 1816 davam liberdade aos escravos que pisassem solo português. Daí pra frente, são longos os embates, com episódios que vão de ações de José Bonifácio de Andrada e Silva (projeto de 1823 fixando a proibição do comércio de escravos), passando por Lima e Silva, Basílio Muniz e Costa Carvalho (lei elaborada em 1831), para ganhar alento com Eusébio Queirós (lei de 1850 com severas medidas de repressão ao comércio de escravos africanos no Brasil)⁷¹, para finalmente se extinguir a escravidão no Brasil, com o 13 de maio de 1888⁷².

Foram quatro séculos de tráfico. As estimativas dizem que o número de negros escravos que entraram no Brasil gira entre 4 a 18 milhões⁷³, com uma entrada anual em torno de 50 a 60 mil negros, ou 5 a 6 milhões por século, ou 18 milhões para o período de três séculos de tráfico regular⁷⁴.

No decorrer desses séculos, nas várias províncias do Brasil, essa população estava ligada à vida agrícola, distribuindo-se entre a cana-de-açúcar e o algodão (no Nordeste), cana-de-açúcar e café (no Rio de Janeiro e São Paulo), trabalhos de mineração (em Minas Gerais) e serviços domésticos (em todo o Brasil, especialmente nas capitais e cidades costeiras).

Ainda segundo as estatísticas, as províncias com maior número de negros escravos eram, nesta ordem: Minas Gerais, Bahia, Rio de Janeiro e corte, Maranhão, Pernambuco, São Paulo, Ceará e demais províncias. Também construíram sociedades escravistas urbanas Porto Alegre, Porto Belo, Vera Cruz, Olinda, Recife, Salvador e São Luís, entre tantas outras. O Rio de Janeiro é considerada a maior cidade escravista da história da humanidade.

⁷⁰ Um dos primeiros protestos contra o comércio de negros africanos partiu do Brasil, através de Manuel Ribeiro da Rocha, que escreveu uma obra em que defendia, com violência, a abolição do tráfico negreiro, segundo Artur Ramos. A obra é rara e chama-se *Ethiophe resgatado, empenhado, sustentado, corrigido instruído e libertado*, com data de 1758.

⁷¹ Silvio Romero afirma que foi exatamente até esse momento que todos os excessos foram cometidos nesse terrível comércio, em seu estudo “O Brasil social”, publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, em 1906.

⁷² Mesmo com a proibição do tráfico negreiro, a partir de 1850, ainda se sabe que, em 1885, 209 escravos foram enviados para a fazenda Serinhaém, em Pernambuco, como nos conta Hernes Leal em seu livro *Quilombo: uma aventura no Vão das Almas*.

⁷³ Decretos (dezembro de 1890, promulgado por Rui Barbosa) e circulares (maio de 1891) mandavam queimar documentos históricos sobre a escravidão, na tentativa de apagar “a mancha negra” de nossa história.

⁷⁴ As estimativas são do estudo de Pandiá Calógeras, “A política exterior do Império”, Rio de Janeiro, 1927, cap. IX, p. 283 ss.

Esse é o Brasil escravista, que começa a ser desenhado desde o século XVI (por volta de 1570), com a utilização dos negros nos engenhos de açúcar, junto com mão de obra indígena, como podemos aferir entre os estudiosos da história do Brasil. Em paisagem urbana, semi-urbana ou rural, “milhares de escravos africanos e crioulos misturaram-se com marinheiros, negociantes, caixeiros e viajantes e outros setores do mundo do trabalho e da cultura transatlânticos” (FARIAS, 2006, p. 7). Há estudos que apontam que “desse período até meados do século XIX, o Brasil receberia entre 38% a 43% de todos os africanos traficados para as Américas” (idem).

Esses são os primeiros focos de entrada de negros escravos no Brasil, mas não nos esqueçamos que posteriormente foram muitas as migrações internas. Por conta dessa movimentação, há estudos que dividem o país em cinco focos principais da escravatura, de onde os escravos eram redistribuídos para as regiões circunvizinhas: Bahia (dali iam para Sergipe, para as lavouras, para as zonas diamantinas, para os serviços domésticos e de “ganhos” no litoral); Rio de Janeiro e São Paulo (iam para as fazendas açucareiras e de café na Baixada Fluminense e paulistas, para os serviços na corte), Minas Gerais (zona da mineração, de onde eram enviados para os estados limítrofes, especialmente a região do ouro em Goiás), Pernambuco (para as províncias açucareiras do Nordeste, especialmente Alagoas e Paraíba); Maranhão (lavoura de algodão, especialmente o Pará)⁷⁵. No decorrer do tempo, os escravos africanos produziram em terras brasileiras “inúmeras instituições em torno da família, culinária, música e cultura material de um modo geral” (ibidem). E ainda, como protesto, formaram quilombos e irmandades.

Conhecer a procedência dos negros africanos introduzidos no Brasil, interessa-nos na medida em que isso sinaliza universos diferentes, culturas diferentes, características diferentes. Tarefa obviamente complexa exatamente porque, chegados aqui, não importava a procedência dos escravos africanos. Eram eles, em geral, identificados como “peça da África”, “negro da Costa” ou simplesmente “negro” ou “preto”. Nem mesmo os compradores de escravos estavam interessados na procedência desses escravos, mas apenas no vigor físico e na saúde deles, já que eram destinados ao trabalho braçal. E, com isso, perderam-se as preciosas informações sobre suas origens.

⁷⁵ Segundo Artur Ramos em *As culturas negras no novo mundo*, 1979, p. 180-2.

Nem mesmo os negros escravos sabiam muito das suas terras; quando muito, apenas o nome das localidades onde haviam sido capturados⁷⁶.

Os primeiros estudos feitos no país ora centram-se no exclusivismo sudanês⁷⁷, ora num exclusivismo banto⁷⁸. O estudo do etnólogo Artur Ramos, um pouco mais completo⁷⁹, amplia esse quadro, fazendo referência aos padrões das culturas negras sobreviventes no Brasil, que tomaremos por base nesta pesquisa. Ele divide essas culturas em três grupos basicamente. O primeiro grupo engloba as culturas sudanesas, representadas principalmente pelos povos iorubá, da Nigéria (*nagô, ijêchá, eubá* ou *egbá, ketu, ibadan, yebu* ou *ijebu* e grupos menores); pelos daomeanos (grupo *gegê: ewe, fon* ou *efan* e grupos menores), pelos *fanti-ashanti*, da Costa do Ouro (grupos *mina* propriamente ditos: *fanti* e *ashanti*), por grupos menores da Gâmbia, da Serra Leoa, da Libéria, da Costa da Malagueta, da Costa do Marfim (*krumano, agni, zema, timíni*). O segundo grupo diz respeito às culturas guineano-sudanesas islamizadas, representadas pelos *peuhl (fulah, fula etc.)*, *mandinga (solinke, bambara)*, hauçá, do norte da Nigéria, e por grupos menores como os *tapa, bornú, gurunsi* e outros. O terceiro grupo refere-se às culturas bantos, constituídas por inúmeras tribos do grupo Angola-Congolês e do grupo Contra-Costa.

No entanto, os pesquisadores, mesmo diante de tal quadro, acabam centrando suas análises e trabalhos na predominância da cultura iorubá, que se misturou muito entre si; na cultura negro-maometana, que se polarizou em torno do negro malês, do Sudão ocidental, e na cultura banto, que também se concentrou na predominância angola-congolense.

O povo iorubano veio de forma maciça para o Brasil, do fim do século XVIII aos primeiros anos do século seguinte, e se estabeleceram, sobretudo, na Bahia e no Rio de Janeiro. Portanto, esse é o “vetor mais visível da diáspora africana no Brasil”, como diz Nei Lopes na *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana* (2004, p. 345).

⁷⁶ É Artur Ramos quem diz todas essas coisas em seu estudo “As culturas negras no Brasil”, *Revista do Arquivo Municipal*, XXV, São Paulo, 1936. p. 113. O pouco que havia de informação foi destruído e queimado nos arquivos alfandegários, como já foi dito, na tentativa de apagar a “mancha negra”.

⁷⁷ Essa denominação se deve aos árabes e é, de certa forma, generalizante. Como nos conta Nei Lopes (2006, p. 21), os muçulmanos, ao entrarem no continente africano, pelo Mar Vermelho, depararam com “uma gente diferente”, que ocupava desde o Planalto da Etiópia até o Atlântico. A região recebeu o nome de “Bilad-Es-Sudan”, que quer dizer “País dos Negros”. E a coisa ficou então generalizada.

⁷⁸ João Ribeiro e Sílvio Romero defendiam o exclusivismo banto; Nina Rodrigues apostava no exclusivismo sudanês; seus alunos, continuadores de sua obra, tentaram corrigir isso. O pesquisador Nei Lopes é um dos que afirma que o escravismo brasileiro foi eminentemente banto.

⁷⁹ RAMOS, Artur. op. cit., p. 186-7.

A cultura iorubá foi sempre a de maior presença no Brasil, vinda da Costa dos Escravos. Os portugueses mercadores de escravos exploravam a zona do golfo da Guiné desde 1452, embora o fluxo maior e constante no fornecimento regular de escravos negros tenha se dado em fins do século XVIII e começos do XIX. Era Lagos, no golfo da Guiné, o ponto mais importante, mas os negros eram procedentes de Oyó, Ilorin, Ijexá, Ibadan, Ifé, Yebú e Egbá, lugares que formavam o reino de Iorubá.

É importante lembrar que a maior parte desse contingente iorubá foi introduzida na Bahia e lá ficou conhecida como nagôs, que era como os franceses chamavam os negros da Costa dos Escravos, que falavam a língua iorubá, segundo Artur Ramos (1979, p. 189). Eram altos, corpulentos, valentes, trabalhadores, de boa índole, inteligentes e usavam tatuagens como “marcas de nação” na face.

Os estudos que apontam o predomínio dos elementos culturais iorubás sobre as outras culturas negras aqui introduzidas fundam-se, sobretudo, na questão mística. A religião e os cultos são uma réplica mais ou menos fiel da religião dos orixás da Nigéria. Os mitos principais, embora tenham sofrido processo de fragmentação e fusão com as concepções ameríndias e europeias, também são provenientes da mitologia iorubá. A dança e a música saíram do candomblé, deram origem a festas profanas e estão disseminadas em muitos atos da vida dos negros brasileiros. A predominância dos tambores nas cerimônias, ritos de passagem, festejos, o uso de instrumentos de percussão (agogô, principalmente) e a música vocal, com frases simples, que se repetem infinitamente, também são herança iorubá.

Outro grupo presente em território brasileiro, em número menor que os iorubás, é o grupo daomeano, também procedente da Costa dos Escravos. Esses negros escravos do Daomé ficaram conhecidos no Brasil como *gêges*⁸⁰. Entretanto, ainda assim, é uma denominação geral, que congrega negros do Daomé (os *efan* ou *fons*, do Daomé central, e os *mahis*, ao norte do Daomé). Os escravos dessa procedência vieram em quantidades enormes no século XVII⁸¹, exatamente quando as relações comerciais entre a cidade de São João de Ajudá (Whydah) e a Bahia eram intensas⁸². Os *gegês* eram de cor azeitonada, fortes, aguerridos, inteligentes, industriais e bons trabalhadores. No

⁸⁰ Os franceses chamam-nos de *evés* ou *eués*, e os ingleses de *ewes*.

⁸¹ Época que revela a supremacia dos povos do Daomé central sobre os outros povos litorâneos da Costa dos Escravos.

⁸² Os chefes das casas comerciais baianas chegavam a receber do governo do Daomé títulos honoríficos (título de *cabeceira*, equivalente a ministro ou príncipe), como nos conta Nina Rodrigues, no já clássico *Africanos no Brasil*, op. cit., p. 162.

entanto, essa cultura foi logo sufocada pela preponderância iorubá, que a absorveu quase que integralmente⁸³ e impôs a esse grupo sua língua e suas crenças.

A cultura *fanti-ashanti* quase não deixou vestígios no Brasil, mas sabemos que esteve presente, por fragmentos linguísticos encontrados na Bahia e absorvidos pelos nagôs. Essa cultura aparece, por vezes, com a denominação de negro *minas*, que diz respeito ao negro *fanti-ashanti* da Costa do Ouro, e, por vezes, serviu para denominar os escravos que se fixaram no Rio de Janeiro. A obra *Viagem ao Brasil* (1865-1866) registra, segundo Cary Elizabeth e Luiz Agassiz (1975, p. 69), que os *minas* eram negros que pertencem a várias etnias e que se islamizaram no Brasil. Entretanto, esses cativos também eram chamados de *minas* porque eram provenientes de qualquer região do Sudão e embarcados no Forte de El Mina ou São Jorge da Mina. Foram registrados ao entrarem no Brasil como “minas-jêjes” e “minas-nagôs”. Tinham a pele mais clara, entre o azeitona e o bronze, tipo físico mais franzino, mais preguiçosos e costumavam se embriagar, como dizem, preconceituosamente, os estudiosos. Eram muito utilizados para os trabalhos domésticos. A cultura *fanti-ashanti*, proveniente da Costa do Ouro, chega a aparecer como um pequeno grupo negro nas selvas do extremo norte do país, de predominância *fanti-ashanti*, nos limites com as Guianas.

De outras partes da África entraram negros escravos no Brasil, vindos da Costa do Marfim, Sudão, Serra Leoa e Libéria. As influências culturais desses lugares ainda precisam ser resgatadas.

Outra grande leva de escravos introduzidos no Brasil foi de negros-maometanos. Esses negros sudaneses, que introduziram o islamismo no país, eram de grupos variados, com predomínio dos *haussá* (*hauçá*, *ussá*, *suçá*), provenientes em grande parte da Nigéria do norte, conforme havia anotado Artur Ramos⁸⁴. Eram altos, robustos, trabalhadores, usavam um pequeno cavanhaque (costume maometano), tinham uma vida privada regular e austera, não se misturavam com os outros escravos negros nem tampouco se sujeitavam à escravidão (dizem, herança direta das guerras religiosas seculares que garantiram o domínio do Islã na África). Além desses havia também negros *tapa* (*nifês* ou *nupês*), os negros *bornu* ou *adamauá*, os negros *mandinga* e os *peuhl* (de ascendência hamito-semítica). Os *mandinga*⁸⁵ provêm do Senegal, da região

⁸³ Há quem, por conta disso, utilize, para a religião e para a mitologia, a denominação *gêge-nagô*.

⁸⁴ Artur Ramos, op. cit., p. 213-22.

⁸⁵ Esse termo têm curiosa sobrevivência no Brasil, pois acabou resultando na palavra *mandinga*, no sentido de feitiço, feitiçeiro, ligadas diretamente às mandingas, amuletos, práticas mágicas dos negros maometanos.

entre o Atlântico e o alto Níger, das tribos *malinke*⁸⁶, *kassonke*, *bambara*, *soninke* e *diula*. Os *peuhl* (*fulah*, *felatah*, *fulbe*, *filanin*) são da região da África do Norte, do alto Níger ao Senegal. Esse maometanos “tomaram entre nós a denominação de *males*”⁸⁷ (RAMOS, 1979, p. 217). Os *malês* também eram chamados de *muçulmis* e, no Rio de Janeiro, eram conhecidos com *alufás*⁸⁸. Na Bahia, em especial, continuaram a seguir os hábitos e as tradições⁸⁹ do Sudão islamizado. E, justamente por seus intransigentes princípios religiosos, os malês eram malvistas pelos outros negros, principalmente pelos bantos⁹⁰. Professavam, mesmo na África, uma religião maometana já à sua maneira, que não era evidentemente a mesma da Arábia.

Tendo claro que *malê* é um termo geral e não designa nenhuma etnia em especial, também fica evidente que os negros islamizados não se denominavam assim. A palavra realmente se espalhou para nomear qualquer negro islamizado, de qualquer etnia. E, por não declinarem dos seus princípios religiosos, ficou a imagem do “negro altivo, insolente, insubmisso e revoltoso” (LOPES, 2006, p. 60), tão repetida pelos historiadores.

Artur Ramos diz (op. cit., p. 222) que a cultura negro-maometana não criou raízes no Brasil, principalmente porque os negros islamizados não se misturaram com os outros, em especial porque promoveram revoltas “religiosas” frequentes e odiavam a todos os negros não maometanos, mas ainda assim estão presente em certas formas de sincretismo religioso. O cronista João do Rio descreve-os de modo saboroso:

⁸⁶ *Mali-nke* quer dizer povo do *mali*, o hipopótamo; também está ligado à *ma-nde*, que quer dizer, “descendente da mãe”, o que evoca uma transmissão por linha materna.

⁸⁷ *Malê* é o termo que os *peuhl*, os bérberes e os árabes davam aos *mandingas* (*malle*, *mallel*, *mel*, *melal*). As mandingas são talismãs, feitos com versos do Alcorão, escritos em árabe, em pedaços de papel, pequenas tábuas ou outros objetos, que os negros adeptos do islamismo guardavam. Nas práticas mágicas, os *malês* evocavam os espíritos (*aligenun*), fazendo idanas e mandingas. Os amuletos de madeira eram lavados com água, que era bebida para gerar virtudes poderosas. Eram pendurados no pescoço, acompanhados do signo de Salomão, acondicionados numa pequena bolsa, que tinha poderes de contrafeitiço.

⁸⁸ A religião dos *alufás*, na Bahia, é chamada de “Culto Malê”.

⁸⁹ Praticavam a oração (ou *salah*, que deu origem à expressão “fazer sala”), com um *têcêba* (rosário) cinco vezes por dia; observavam os preceitos do Alcorão, conservavam dentro de suas casas as indumentárias do Sudão maometano, praticavam a circuncisão (ou Kola, feita aos 10 anos de idade), faziam o jejum anual (*assumy*) etc.

⁹⁰ Há uma canção do folguedo banto do maculelê que traduz esse menosprezo: “Mano ficou, hé/Borocochó/Malé, ou Malê/Papai borocô./Mano ficou, hê/Todo fraganhado/Malé, ou Malê/Nós estamos aringado” (ALMEIDA, Plínio. Pequena história do maculelê. *Revista Brasileira de Folclore*. MEC, Campanha de Desfesa do Folclore, 16, set./dez. 1966. p. 271).

Os *alufás* [...] são maometanos com um fundo de misticismo. Quase todos dão para estudar a religião, e os próprios malandros que lhe usurpam o título sabem mais que os orixás.

Logo depois do *suma* ou batismo e da circuncisão ou *kola*, os *alujás* habilitam-se à leitura do Alcorão. A sua obrigação é o *kissium*, a prece. Rezam ao tomar banho, lavando a ponta dos dedos, os pés e o nariz, rezam de manhã, rezam ao pôr do sol. Eu os vi, retintos, com a cara reluzente entre as barbas brancas, fazendo o *aluma gariba*, quando o crescente lunar aparecia no céu. Para essas preces, vestem o *abadá*, uma túnica branca de mangas perdidas, enterram na cabeça um *jilá* vermelho, donde pende uma faixa branca, e, à noite, o *kissium* continua, sentados eles em pele de carneiro ou de tigre.

[...]

Essas criaturas contam à noite o rosário ou *tessubá*, têm o preceito de não comer carne de porco, escrevem as orações numas táboas, as *ató*, com tinta feita de arroz queimado, e jejuam como os judeus quarenta dias a fio, só tomando refeição de madrugada e ao pôr do sol.

Gente de cerimoniais, depois do assumi, não há festa mais importante como a do ramadam, em que trocam o *saká*, ou presentes mútuos. Tanto a sua administração religiosa como a judiciária estão por inteiro independentes da terra em que vivem. (BARRETO, 1951, p. 16-8)

No entanto, como o que mais nos interessa são as histórias, há um mito, recolhido em Pernambuco, que, de algum modo, demonstra a presença da religião dos *malês* fora da Bahia e Rio de Janeiro e repercute o islamismo no seio da tradição iorubá:

Shango continuou nas suas andadas e distúrbios pelo mundo. Um dia chegou na terra dos *malé*. [...] Encontrou eles na terra de Tapa, eles de branco, sentados ao redor de uma mesa cheia de velas acesas, dizendo: *abudalai salai lei lei aabudulai* [...].

Diziam assim pegados num rosário de contas grandes. Shango bateu na porta e eles não atenderam, entretidos na sua reza. Ele então forçou a porta, arrastou o seu *obe*, espada, e amedrontou-os, dizendo que eles tinham que acreditar nele, senão ele acabaria com a terra deles. Disse então antes de sair que voltaria no dia seguinte para ver se eles tinham se resolvido a acreditar nele. Nesse meio tempo Shango foi na terra de *Oke*, reino de Yansan [...] Shango conquistou ela [...].

No dia seguinte saíram juntos para a terra dos *malês*. Ali chegados, acharam tudo no mesmo. Eles continuaram rezando seus rosários e nem ligaram Shango. Ele então mandou que Yansan lhe guardasse as costas e interpelou os *malês*. Eles ficaram assim, sem se explicar direito. Shango então descarregou o corisco que ficou dançando assim na mesa, tirando faíscas, apagando e derrubando as velas, enquanto Yansan arrastava a sua espada e rasgando o ar com ela fazia o relâmpago. Os *malês*, que não conheciam o relâmpago, ficaram com medo e caíram no chão fazendo reverência a Shango. Então ele disse: “*Eto*” (basta) e o corisco parou. Ai o chefe dos *malês* cantou: “*E aba emode emole lace*” reconhecendo a chefia de Shango e é com esse canto que se abre o culto dos *malês*. (RIBEIRO, 1978, p. 53-4)

A outra herança cultural africana chegou-nos dos bantos⁹¹, que eram os povos negros chamados de *congos* (ou *cabindas*) *procedentes do estuário do Zaire; os negros de Benguela; os angolas* (*cassanges, bângalas ou imbângalas, dembos ou temblas*), da costa ocidental da África meridional; os negros de *Moçambique* (*ba-rongas (landis), batongas, ba-shopes, basengas, ba-angonis, macuas, angicos, ajauas*) e da contracosta (RAMOS, 1979, p. 223). Em geral, essas procedências podem ser resumidas em duas procedências gerais: os negros angola-congolenses e os negros da contracosta (ibidem, p. 224).

As raízes culturais dos bantos estão na religião (cultos de zambi, sincretismo com o espiritismo, nas macumbas), no folclore, nos festejos populares (congos, cucumbis, capoeira)⁹², na dança⁹³, na música⁹⁴ (influência saída das macumbas e estendida para as festas profanas) e na língua⁹⁵ (termos derivados do quimbundo). Em especial, interessam-nos os contos do ciclo do *kibungo*⁹⁶, que chegaram a nós exatamente por intermédio dos negros bantos, de origem angola-congolense, não só os contos, mas as adivinhas e os provérbios também.

Assim como o provérbio iorubá “Quando o chagal morre as aves não lamentam, pois o chagal jamais cria um frango” reverbera a eterna luta entre caçadores e caça, o conto “O quibungo e o homem”, recolhido por Nina Rodrigues na Bahia, no início do

⁹¹ A palavra *bantu* é o plural de *untu*, que significa pessoa e tornou-se um termo geral para designar os negros de origem sul-africana.

⁹² Festas populares do ciclo dos congos ou cucumbis. Essas festas são sobrevivências históricas de antigas epopéias angola-congolenses, com cerimônias de coroação de monarcas, lutas da monarquia entre si e com os invasores. Os reis Congos e as rainhas Guingas são sobrevivências do patriarcado e do matriarcado. Os cordões, ranchos e clubes carnavalescos, confrarias negras, maracatus e bumba-meu-boi também têm origem banto.

⁹³ Côco de Zambê, o batuque, que originou o samba, também conhecido como *quimbête*, sarambeque, sarambu, sorongo, caxambu e jongo, evocam a origem banto.

⁹⁴ Os tambores bantos são diferentes dos atabaques herdados dos iorubás, pois não têm o couro distendido por cordas e cunhas. A cuíca também é de origem banto, chamada também de puíta ou roncador, fungador ou socador. O berimbau é outro instrumento banto que pode ser chamado de urucungo, gôbo, bucumbumba, gunga ou berimbau-de-barriga.

⁹⁵ A língua bantu é um vasto conglomerado com mais de 260 dialetos. O quimbundo é o mais importante desses grupos linguísticos. No Brasil também há resquícios de outros dialetos, como embundo, kibuko e kikongo.

⁹⁶ A palavra tinha uso frequente entre a população baiana no início do século XX e uma variadíssima acepção, diz o estudioso Nina Rodrigues (2004, p. 232). Pode ser o diabo ou um feiticeiro, pode ser um tipo de animal selvagem; pode ser indivíduo maltrapilho e sujo ou um ser estranho, espécie de lobisomem ou coisa equivalente. Remontando à história do povos bantos, vamos encontrar termos como “invadir” e “invasor”, que associam o terror do lobo ao de quem invade os campos e rouba crianças e mulheres.

século XX (antes de 1906), registrado no livro *Os africanos no Brasil*, como exemplo do legado banto, traz a mesma afirmação, percorrida por um outro viés:

Quibundo é um bicho meio homem, meio animal, tendo uma cabeça muito grande e também um grande buraco no meio das costas, que se abre quando ele abaixa a cabeça e fecha quando levanta. Come os meninos, abaixando a cabeça, abrindo o buraco e jogando dentro as crianças.

Foi um dia, um homem que tinha três filhos, saiu de casa para o trabalho, deixando os três filhos e a mulher. Então, apareceu o quibungo que, chegando na porta da casa, perguntou cantando:

“De quem é esta casa,
auê
como gérê, como gérê,
como érá?”

A mulher respondeu:

“A casa é de meu marido
auê
como gérê, como gérê,
como érá.”

Fez a mesma pergunta em relação aos filhos e ela respondeu que eram dela. Ele disse:

“Então, quero comê-los,
auê
etc., etc.”

Ela respondeu:

“Pode comê-los, embora,
auê
etc., etc.”

E ele comeu todos três, jogando-os no buraco das costas.

Depois, perguntou de quem era a mulher, e a mulher respondeu que era de seu marido. O quibungo resolveu-se a comê-la também mas, quando ia jogá-la no buraco, entrou o marido, armado de uma espingarda de que o quibungo tem muito medo. Aterrado, quibungo corre para o centro da casa para sair pela porta do fundo, mas não achando, porque a casa dos negros só tem uma porta, cantou:

“Arrengo desta casa,
auê
Que tem uma porta só,
auê
Como gérê, como gérê,
Como érá”

O homem entrou, atirou no quibungo, matou-o e tirou os filhos do buraco das costas. Entrou por uma porta, saiu por um canivete, El-rei meu senhor, que me conte sete. (RODRIGUES, 2004, p. 230-1)

Nina Rodrigues, que levanta inclusive a possibilidade de uma origem totêmica para os contos do ciclo do jabuti, cágado ou tartaruga, atribui a eles uma herança banto africana, e não uma herança indígena, como quis Couto de Magalhães, em seus registros da obra *O selvagem*. No Maranhão ou na Bahia, o negro angola era considerado engraçado, imaginoso, loquaz, alegre, amigo da chacota; tinha gestos amaneirados, era alto, mais delgado que os outros africanos, mas fraco fisicamente; era conhecido como “capadócio ou capoeira”. Em geral não era considerado bom para o campo e era preferido para os serviços da casa.

Esse pequeno levantamento tem apenas a finalidade de nos ajudar a reconhecer os elementos de origem. É claro que o processo de aculturação, muitas vezes, nos impede de vislumbrar esses elementos com clareza, mas o menor resquício já é suficiente para provar a sua presença.

É sob a égide da superioridade branca e da coisificação do negro que muitas vezes se fazem essas diferenciações.

Alguns pesquisadores alegam que os estudos antropológicos sobre o Brasil ignoraram os bantos ou dão a eles tratamento pífio. Entretanto, há hoje estudos que defendem a revalorização dos bantos e dos malês na historiografia brasileira. Esses estudiosos alegam que houve sempre um preconceito anti-negro, que minimizou a importância desses segmentos e os moldou com rótulos do tipo: os bantos eram submissos e imbecilizados; os malês eram rebeldes, altivos e letrados. Segundo Nei Lopes (2006), o islamismo praticado pelos negros malês, impregnado de práticas ancestrais, precisa ser revisto e até mesmo exaltado, assim como a “negação da importância cultural do segmento banto na formação brasileira” (LOPES, 2006, p. 9) precisa ser redimensionada: foi um dos primeiros a chegar em território brasileiro, o número foi dos mais vultosos e se dispersou por quase todo o território nacional, por conta dos ciclos econômicos. No entanto, sua contribuição na música, na dança dramática, na língua, na farmacologia e nas técnicas de trabalho não pode ser negada nem minimizada. Diz o estudioso que “a historiografia anterior à década de 1970, de um modo geral, procurou negar esse hegemonia” (idem).

Nesse panorama da dispersão do povo africano pelo Brasil, temos notícias, por exemplo, do que ocorreu na região da Amazônia, ainda no século XVII. Diz o historiador Luiz Felipe de Alencastro:

no segundo quartel do século XVII ocorrerá [...] uma migração de capitais portugueses investidos no Oriente. No final do século, sucedem as tentativas de transferir para a América portuguesa as culturas das drogas asiáticas. Plantas orientais e escravos⁹⁷ africanos são introduzidos na Amazônia para capitalizar e aumentar a produtividade da economia regional. (ALENCASTRO, 2000, p. 141)

Embora não saibamos exatamente quais eram as etnias de origem dessa população africana introduzida na Amazônia, sabemos, outrossim, que fazia parte da estratégia econômica e política misturar cativos de etnias diferentes, dos lugares mais distintos e distantes, para que não existissem vínculos entre eles. O sistema escravista operava com o que os historiadores e antropólogos chamaram de *dessocialização*, que consiste em “processo em que o indivíduo é capturado e apartado de sua comunidade nativa” (ALENCASTRO, 2000, p. 145). Nisso atuava também o processo de despersonalização, no qual o cativo é convertido em mercadoria, em coisa, tão comum nas sociedades escravistas. Isso tudo visava, ainda, transformar o escravo em “fator de produção polivalente” (idem). Sem conhecer ninguém, inclusive a língua, o escravo se envolvia inteiramente no trabalho e produzia mais, acreditavam os poderosos. Isso, inclusive, afetava o preço do escravo, pois, quanto “mais afastado de seu país natal estava o indivíduo, menos estímulo ele tinha para fugir e, portanto, mais alto era o seu valor” [...]. No entanto, os “escravos fugidos e recapturados, já familiarizados com os trópicos americanos, perdiam preço no mercado interno, porque passavam a ser considerados como fomentadores de revoltas e quilombos” (ALENCASTRO, 2000, p. 146).

Mas voltemos ao início dessa história... A captura, a viagem, a chegada, tudo isso intermediado pela figura do traficante de escravos. Esse “personagem” temido,

⁹⁷ O historiador Luiz Felipe de Alencastro conta que “na língua portuguesa, o indivíduo feito propriedade de outrem tinha o nome de *cativo* e depois, durante a Reconquista, de *mouro*. A partir da segunda metade do século XV – na exata altura em que o tráfico atlântico negreiro é engatado em Portugal – difunde-se a palavra *escravo*, tirada da língua catalã que, por sua vez, a extraíra do idioma francês” (ALENCASTRO, 2000, p. 145). No período quinhentista, por vezes, cativos eram os índios e escravos, os africanos, principalmente nos textos régios, segundo esse mesmo autor. Também no período seiscentista, usava-se o neologismo *tapanhumo* para referir-se a escravo negro.

odiado, era capaz de tudo para enriquecer. Sua imagem começa a se delinear como “sequestrador”, pois dizem que o português Antão Gonçalves, o primeiro traficante de escravos⁹⁸, teria sequestrado em 1442 um casal de africanos na costa da Mauritânia para provar que tinha estado no “País dos Negros”. Os historiadores apontam a “captura” como a primeira modalidade de tráfico de escravos africanos para a Europa.

Só para compor esse painel histórico, vale lembrar o livro de Alberto da Costa e Silva, que, ao remontar a história de Francisco Félix de Souza, o maior mercador de escravos de todos os tempos – o livro tem exatamente o nome do personagem e sua função, *Francisco Félix de Souza*⁹⁹, *mercador de escravos*” –, dá-nos a conhecer outros mercadores, igualmente importantes, como, por exemplo, João de Oliveira, “escravo liberto que retornara do Brasil, por volta de 1733, para dedicar-se ao comércio negreiro, e que tivera tamanho êxito, que abriu, com recursos de seu bolso, dois novos embarcadouros ao comércio transatlântico: Porto Novo (por volta de 1758) e Lagos (antes de 1765)” (COSTA E SILVA, 2004, p. 24). Aí, ele dominava toda a “cadeia” desse mercado: dos barracões que abrigavam os escravos aos serviços de vigia, alimentação e condução dos escravos, em canoas, até os navios. Com o tempo, passou a exportar escravos também de outros embarcadouros e tinha o respeito naquela parte da Costa, da gente da terra, dos capitães de navios e comerciantes, vindos de Portugal ou do Brasil. Sua força também dizia respeito à proteção armada que oferecia aos compradores de escravos, contra os assaltantes e contra os desmandos dos chefes locais.

Há ainda outro comerciante conhecido, aventureiro e chefe militar, chamado Antonio Vaz Coelho, negro livre e vindo do Brasil, que andava com seu bando armado de fuzil e canhões, em canoas de guerra, e que dominou toda a região de Porto Novo na segunda metade do século XVIII.

No entanto, a história mais vultosa, cheia de imprecisões e versões, é mesmo a de Francisco Félix de Souza: desde seu nascimento, sua cor, a existência de filhos ou não, o número de esposas, até a dúvida de quantas vezes desembarcou na Costa dos Escravos (em 1768, 1779, 1792 ou 1800, como afirmam ora os documentos de comerciantes, ora os relatórios militares, ora a memória familiar). O que se sabe, de fato, é que, tendo ou não passado pela fortaleza de São João Batista de Ajudá, Francisco Félix de Souza, “ofuscado pelos grandes lucros do comércio de escravos, teria desistido, em pouco tempo, do emprego na fortaleza e se encaminhado para Badagry, onde

⁹⁸ Essa informação está em Nei Lopes (2006, p. 42-3), que, por sua vez, cita-a de Ki-Zerbo (s.d, I, p. 266).

⁹⁹ Também chamado de *Xaxá*, que, ironicamente, significa um homem de qualidades excepcionais.

instalou um entreposto negreiro chamado Adjido” (conforme COSTA E SILVA, op. cit., p. 15). Desde o início, diz Costa e Silva, Francisco Félix de Souza “tinha por meta seguramente a de repetir o destino de tantos outros que, desde o início do tráfico de escravos africanos, se transferiram dos portos de compra para os de venda e fizeram fortuna como intermediários e armazenadores” (ibidem, p.27).

Desde o início do século XVIII, Ajudá, no golfo do Benim, era o mais importante centro exportador de escravos da região. Costa e Silva, inclusive, diz: “[...] hoje, estima-se que 40% de todos os escravos – cerca de quatrocentos mil – que atravessaram o Atlântico, no primeiro quartel do Setecentos, foram ali embarcados” (op. cit., p. 41). Aliás, desde os Seiscentos, as embarcações negreiras eram numerosas naquela região. Foi exatamente por conta do êxito do comércio naquela área que a região ficou conhecida como Costa dos Escravos.

É curioso notar que os maiores traficantes eram africanos, negros e quase sempre ex-escravos. Dizia-se que o retorno à África representava um novo nascimento. Saíam do Brasil para atuar como intermediários nas transações entre o golfo do Benin e as Américas, especialmente a Bahia, de onde a maioria provinha. Sem espaço para progredirem no Brasil, esses africanos regressavam à África, não para os seus lugares de origem. Ficavam no litoral até mesmo como agentes dos grandes importadores ou senhores ou ex-senhores, e até mesmo em sociedades familiares com primos, cunhados e irmãos. Tudo isso era um pulo para se fixarem e começarem a comerciar por conta própria.

Esse era o mais lucrativo negócio da época. Entretanto, era preciso ter ouro ou um bom suprimento de cauris¹⁰⁰ para adquirir um cativo, como diz Costa e Silva (2004, p. 32). Aliás, dizem os historiadores que a melhor moeda de uso, no litoral africano, eram, além das mencionadas, tecidos de algodão, veludos e damascos, lãs, sedas, tabaco baiano, aguardente, armas de fogo, pólvora, miçangas, facas, catanas, manilhas e vasilhames de cobre e latão. Como nos informa o maior africanólogo brasileiro:

Das Maldivas vinham, por exemplo, cauris, e de Birmingham, espingardas, e da China, sedas, e da Índia, algodões, e de Veneza, contas de vidro. Em geral, pagava-se um punhado de escravos com um pacote formado por várias dessas mercês, e não era incomum que navios de várias nacionalidades, antes de começar a negociar em terra, transacionassem entre si. (2004, p. 32)

¹⁰⁰ Também *caurim*, molusco, cuja concha era usada como moeda, sobretudo em alguns países orientais.

Em 1846 [...] um pacote corrente no golfo do Benim para a compra de um escravo podia constar de um barril de pólvora, uma espingarda, um rolo de fumo mais uma ou duas peças de tecido. (idem)

Havia até um sistema de crédito, que fazia os mercadores de escravos terem de adiantar essas mercadorias antes de receberem a “mercadoria humana”. Eles “cediam” esses e outros artigos, em confiança, aos reis, chefes, comerciantes da terra e negociantes muçulmanos para que fossem buscar cativos no interior. É todo um esquema, bem montado, que enriquecia enormemente os integrantes da “rede”, da forma mais aviltante possível. A rede incluía o sujeito que agenciava a compra dos cativos, a pessoa responsável pelos barracões onde eles ficavam presos, a pessoa que adquiria comida e água para os cativos, os que preparavam a comida, os que tinham roça e gado para abastecer os barracões de escravos e os navios negreiros, os canoieiros e remeiros que levavam os escravos até os navios, e os barcos de menor porte, que recolhiam os cativos nos vilarejos. Um verdadeiro esquema! Uma engrenagem! Uma fábrica extremamente lucrativa.

A mortalidade nos navios negreiros ingleses, franceses, sobretudo, era alta, desde o século XVIII. E os navios que ficavam muito tempo parado nos portos expunham a tripulação e os cativos a diarreias e febres. As negociações para encher de escravos os porões dos navios podia durar de vinte dias a dois meses com o navio parado. Às vezes os navios, para não ficarem tanto tempo ancorados, iam parando de porto em porto até completarem a carga, que podia levar seis meses para ser atingida. Quanto mais paradas, mais ameaças de vidas! Um detalhe curioso completa essa informação: “quem dispusesse de um bom número de escravos armazenados junto a um embarcadouro tinha condições, por isso, de vendê-los a um melhor preço: a um preço em boa parte determinado pela ânsia do capitão de fechar a carga e partir” (COSTA E SILVA, 2004, p. 34). Era um correr contra o tempo, já que as rotas do tráfico penetravam no interior da África, em regiões que, por vezes, estavam a seis meses de distância, a pé, dos portos angolanos (ALENCASTRO, 2000, p. 147). E, como se não bastasse todo o tratamento subumano que recebiam esses escravos nos depósitos onde esperavam o embarque nos navios, ainda eram perseguidos por histórias como essa, que nos conta Alecanstro (2000, p. 147):

[...] Há, porém, grande diferença entre os escravos dos portugueses e os dos pretos. Os primeiros obedecem não só às palavras, mas até aos sinais, receando sobretudo ser levados para o Brasil ou para a Nova

Espanha, pois estão persuadidos de que, chegando àquelas terras, seriam mortos pelos compradores, os quais, conforme pensam, tirariam dos seus ossos a pólvora e dos miolos e das carnes o azeite que chega à Etiópia [à África] [...] portanto, só pelo terror de serem mandados para a América, agitam-se freneticamente e, se possível, fogem para as matas. Outros, no momento de embarcar, desafiam as pauladas e matam-se a si mesmos, atirando-se à água.

Todo esse pânico ficava extremamente agravado com a dificuldade de comunicação entre os escravos de diferentes etnias, com os novos costumes, com a notícia de que, ao chegarem nas fazendas da América portuguesa, seriam surrados pelos senhores, para acostumarem-se a devotar-lhes temor e respeito. E, debaixo desses métodos de terror “luso-brasílico”, a “economia brasileira se apropria – por dois séculos inteiros – da maior reserva africana de mão-de-obra” (ALENCASTRO, 2000, p. 148).

Desde o século XVI Angola exportava para a América escravos que eram usados para quitar a dívida dos nativos com os novos feudatários – jesuítas e capitães. O Brasil do século XVII emerge de “uma zona de produção escravista situada no litoral da América do Sul e uma zona de reprodução de escravos, centrada em Angola” (ALENCASTRO, 2000, p. 9). Em 1756, Moçambique entra pra valer no jogo da exportação de escravos, que já era frequente na Guiné portuguesa, Congo e Angola. As remessas regulares de escravos da África Oriental para o Brasil acontecem mesmo a partir do início do século XIX.

O estímulo ao tráfico negreiro é a alternativa forte para o Brasil passar de uma “economia de coleta, baseada no trabalho indígena e no corte do pau-brasil, para uma economia de produção fundada nos engenhos de açúcar e no escravo africano” (ALENCASTRO, 2000, p. 20). Nas duas primeiras décadas dos Seiscentos, o Rio de Janeiro era o local de desembarque do contingente escravo¹⁰¹. Os outros portos eram servidos pelos caravelões¹⁰², que andavam pela Bahia e Recife, e trocavam prata lavrada, prata por lavar e patacas. Por volta de 1710 e 1830, os escravos vinham também da África central.

Entretanto, enquanto a luta africana contra o escravismo e a dominação colonial vão se avultando em escala mundial até o século XIX, no Brasil também recrudescem a luta afro-brasileira por cidadania e direitos. É curioso constatar, por intermédio dos historiadores, que “na maioria dos países latinos, durante os tempos coloniais e, em

¹⁰¹ Dados da alfândega de Buenos Aires dizem que, entre 1597 e 1645, foram importados 18 mil escravos.

¹⁰² Barcos menores que as caravelas, apesar do aumentativo.

vários casos, até o começo do século XX, a população africana e de seus descendentes excedia a europeia” (NASCIMENTO, 2008a, p. 142-3). E ela complementa a informação, em seu artigo denominado “Lutas africanas no mundo e nas Américas”, constatando que “a população brasileira, durante quatro quintos de sua história, era composta de dois terços ou mais de africanos e seus descendentes; permanece como exemplo destacado pois, de acordo com muitas estimativas, ainda hoje é majoritariamente negra”¹⁰³ (idem).

A cultura e a formação identitária e étnica do Brasil não podem ignorar que o Brasil é mesmo um país de diversos tons.

As matrizes africanas na cultura brasileira precisam ser revistas. A historiadora Elisa Larkin Nascimento, para nosso alívio, diz que “ao contrário da imagem comumente difundida, segundo a qual o negro teria se adaptado bem à escravidão, o fato é que os africanos escravizados lutaram contra o jugo colonial escravista desde o início de sua presença nas Américas” (NASCIMENTO, 2008a, p. 143). Os quilombos “permearam toda a extensão geográfica e histórica do Brasil colonial, imperial e republicano” (NASCIMENTO, vol. 1, p. 143).

Desde os tempos coloniais, os escravos lutam por sua libertação. Não há mais escravidão (será?), mas ainda estamos apontando aqui e ali os resquícios de toda essa época e suas marcas indelévels. Como sabemos, Palmares foi um dos lugares dos negros fugidos, o reino negro, liderado por Zumbi, de existência concreta em Pernambuco. Apesar da realidade dos fatos, Zumbi era visto e descrito como um deus: “Zumbi não era um homem comum e sim o deus da guerra, o mais poderoso dos gênios, irmão e dono do mar. E viera à Terra para chefiar a luta dos negros libertos e dar esperança aos ainda cativos. Por isso, diziam os negros, Zumbi era imortal” (FUNARI, 2005, p. 8). Essa descrição mistura já uma aura mágica, lendária, permeada pela fantasia e pela crença, propiciadora do aparecimento de muitas histórias, que, enfim, é o que nos interessa: o quilombo como lugar de preservação das histórias de vida e ficcionais. E com a força do canto cerimonial, que clama “Zumbi, Zumbi, oia Zumbi! Oia muchicongo”¹⁰⁴. Oia Zumbi”. O cântico mágico, repetido à exaustão, deveria ter o poder

¹⁰³ A autora refere-se a uma pesquisa de Giorgio Mortara (Rio de Janeiro, IBGE, 1970) e aos dados de 1999, desse mesmo instituto, em que consta, oficialmente, que a população brasileira seria de 45,4% de pretos e pardos. A autora contesta a distorção dos dados, alegando que há uma ideologia de branqueamento que inflaciona a categoria dos brancos.

¹⁰⁴ Por esse termo designam os habitantes das margens do Zaire próximo da foz (não de todo o curso inferior nem das povoações afastadas das margens, embora pertencentes ao antigo reino do Congo).

da ressurreição ou da salvação, assim como cada história preservada e recontada tem o poder de fazer aparecer de novo muitas Áfricas, cheias de imaginação, mistérios, fantasias, religiosidades, costumes etc. Palmares vive ainda como símbolo potente para a libertação, no presente. As mudanças encetadas ao longo do tempo ainda apontam uma série de prisões: desigualdades sociais, hierarquias poderosas, estruturas patriarcais e oligárquicas, por exemplo.

A palavra africana “quilombo” quer dizer “separado”. Já era usada em Angola, no século XVII, para designar uma sociedade guerreira. No Brasil imperial, significava “ajuntamento de cinco ou mais negros fugidos, arranchados em sítio despovoado” (FUNARI, 2005, p. 28). Esses grupos eram frequentemente perseguidos pelas milícias estatais.

A formação da comunidade de escravos fugidos, na área de Palmares (região serrana, a cerca de 60 quilômetros da costa de Alagoas), começa a vir à tona no século XVII. Desde 1605 esse agrupamento começa a crescer continuamente. As expedições “punitivas” enviadas pelos colonizadores não obtiveram sucesso. Os holandeses, desde 1630, também tentavam atacar a área (como Rodolfo Baro, em 1644) e, mesmo com algumas baixas no lado oposto, a comunidade quilombola, que de dois assentamentos evolui para nove e que já contava com seis mil habitantes, saiu sempre vencedora. Os portugueses só começaram seus ataques na área depois da expulsão dos holandeses, em 1654. E, entre idas e vindas, desde 1670, entre campanhas, chefiadas por diferentes líderes (Manoel Lopes em 1675, Fernão Carrilho em 1678 etc.) e com contínuas investidas até 1694, Palmares é destruída. Sempre acusados de atacar fazendas, roubar armas e libertar escravos, os quilombolas não pararam mais de ser perseguidos até a morte de Zumbi¹⁰⁵, que se proclamou rei matando seu tio, Ganga-Zumba¹⁰⁶ (em 1678), que era o governante de Palmares. Domingos Jorge Velho, em acordo travado com o governador de Pernambuco, chefiando índios e mamelucos, em fevereiro de 1694 consegue destruir o quilombo.

Entretanto, como sabemos, há uma grande variedade de visões sobre Palmares, construídas em diferentes contextos sociais e históricos. Ainda assim, como bem se sabe, Palmares virou terra mítica, lugar emblemático da força negra, para sempre

¹⁰⁵ Zumbi é um título e se refere a um espírito. A palavra reforça a posição ao mesmo tempo mágico-religiosa e de poder atribuída ao líder do Quilombo dos Palmares.

¹⁰⁶ Ganga-Zumba também faz menção ao caráter político, mágico e religioso da posição exercida por este líder do Quilombo de Palmares. *Nganga* é a palavra usada, na região do Congo do século XVII, para designar o sacerdote tradicional ou o clérigo católico.

rememorada a cada novo embate social envolvendo a população negra. Esse passado, constantemente presentificado, vale como “locus” da resistência, “locus” das histórias, para sempre fonte que jorra ou mina. As lendas sobre os grandes quilombos, a possibilidade constante de ressurgimento do velho e aclamado Zumbi, sempre foram frutos do medo que os negros cativos da mineração do ouro e das lavouras de café fizessem reaparecer o Quilombo dos Palmares.

Dessa constante volta a Palmares, dessa necessidade sempre eminente de entendimento, os estudos de Nina Rodrigues nos lembram que ali havia a tentativa sincera de preservação dos costumes tipicamente africanos e que o assentamento era apenas uma resposta dos negros escravos contra a aculturação e uma defesa encarniçada da tradição, pela repetição das práticas africanas. A persistência da cultura africana no Quilombo dos Palmares faz dele o grande representante da cultura afro no Brasil. Fortaleza sem forte, oceano sem água, nesse grande e turbulento mar de histórias. São as lendas, as fábulas, os mitos, os contos, toda a tradição oral africana que está potencialmente represada neste lugar mítico. “Palmares foi, além de tudo, luta e resistência contra um sistema opressor, porque isso também significava recuperar a dignidade humana. O negro que lutava não era mais escravo, propriedade do senhor, era negro em vias de tornar-se herói.” (FUNARI e CARVALHO, 2005, p. 42)

Foram muitas as revoltas envolvendo escravos e quilombolas, no Brasil, ao longo dos tempos. Em uma série de levantes ocorridos desde 1807, na Bahia, a mais conhecida é a Revolta dos Malês, de 1835. No Maranhão, entre 1838 e 1841, houve a Balaiada, que reuniu distintas forças políticas e três mil quilombistas, liderados por Manuel Balaio e Preto Cosme. Em Recife, em 1824, houve uma importante revolta de escravos aliados à unidade militar de Emiliano Mandacaru. Em Alagoas, de 1832 a 1850, teve lugar o movimento revolucionário Guerra dos Cabanos, lançado pelos quilombos. Há também notícias de forças de resistência negra em Sergipe nesse período. E, para completar esse apanhado, evocamos a figura de Isidoro, o mártir de Minas Gerais, que liderou na região de Serro e Diamantina, uma revolta de garimpeiros. Esse personagem, que se tornou lenda viva, foi perseguido, preso, torturado e morto em 1809 (NASCIMENTO, op. cit., p. 157)¹⁰⁷. Com ele, poderíamos trazer Faustino do

¹⁰⁷ O historiador Clóvis Moura registra essas informações de modo detalhado em seu livro *Rebeliões da senzala: quilombos, insurreições e guerrilhas* (1972).

Nascimento¹⁰⁸, o Dragão do Mar, Luísa Mahin¹⁰⁹ e Luís Gama¹¹⁰, todos ativistas negros que lutaram por uma consciência negra no Brasil, que defenderam a herança africana, muito tempo antes de as modernas ideias de negritude invadirem o mundo.

Luís Gama, que, diante da situação de desigualdade social, levantou a bandeira do ativismo negro contra a escravidão, escreveu também inúmeras poesias burlescas, satíricas e líricas, e deu voz, por meio dos pressupostos da literatura do romantismo, a um fazer literário brasileiro, com um “contexto africano –, é convocado aqui como exemplo do que vai acontecer com a cultura popular, nos contos africanos publicados hoje no Brasil. Em seu poema, “Lá vai verso”, figuram o reconhecimento da musa africana, a invocação e os instrumentos afro-brasileiros delineadores de uma nova identidade afro-brasileira:

Ó Musa da Guiné, cor de azeviche,
Estátua de granito denegrido,
Ante quem o Leão se põe rendido,
Despido do furor de atroz braveza;
Empresta-me o cabaço d'urucungo,
Ensina-me a brandir tua marimba,
Inspira-me a ciência da candimba,
Às vias me conduz d'alta grandeza.¹¹¹

E do poema “No cemitério de São Benedito, na cidade de São Paulo”, acolhemos a invocação da igualdade, só conquistada, talvez, na morte. Banimos a hipocrisia que costuma vangloriar o tirano explorador da “carne humana” para ficar com o “filho respeitoso que se curva”, revelando a história do passado. São as histórias do passado que nos interessa revelar, com a ajuda da cultura popular! Deixemos o poema dizer-nos da hora eterna, essa hora de reconhecimentos:

Em lúgubre recinto escuro e frio,

¹⁰⁸ Foi, entre os estivadores, o cabeça de uma greve no cais de Fortaleza. Recusava-se a trabalhar nos navios que carregavam escravos.

¹⁰⁹ Protagonista do ativismo negro na Revolta dos Malês, na Bahia (1835). Mãe de Luís Gama.

¹¹⁰ Um dos mais importantes abolicionistas e oradores brasileiros. Poeta, escritor e jornalista, teve importante papel na defesa e constituição de uma consciência negra no Brasil. O movimento abolicionista paulista gira em torno de si e ele, sozinho, com sua atuação jurídica, responde pela libertação de mais de mil cativos em causas cíveis de liberdade.

¹¹¹ GÓES, Fernando (org.). GAMA, Luiz. *Trovas burlescas e escritos em prosa*. São Paulo: Cultura, 1944. p. 19-20.

Onde reina o silêncio aos mortos dado,
Entre quatro paredes descoradas,
Que o caprichoso luxo não adorna,
Jaz de terra coberto humano corpo,
Que escravo sucumbiu, livre nascendo!
Das hórridas cadeias desprendido,
Que só forjam sacrílegos tiranos,
Dorme o sono feliz da eternidade.

Não cercam a morada lutuosa
Os salgueiros, os fúnebres ciprestes,
Nem lhe guarda os umbrais da sepultura
Pesada laje de espartano mármore.
Somente levantando um quadro negro
Epitáfio se lê, que impõe silêncio!
— Descansam neste lar caliginoso
O mísero cativo, o desgraçado!...

Aqui não vem rasteira a vil lisonja
Os feitos decantar da tirania,
Nem ofuscando a luz da sã verdade
Eleva o crime, perpetua a infâmia.

Aqui não se ergue altar, ou trono d'ouro
Ao torpe mercador de carne humana,
Aqui se curva o filho respeitoso
Ante a lousa materna, e o pranto em fio
Cai-lhe dos olhos revelando mudo
A história do passado. Aqui, nas sombras
Da funda escuridão do horror eterno,
Dos braços de uma cruz pende o mistério,
Faz-se o cetro bordão, andrajo a túnica,
Mendigo o rei, o potentado escravo!”¹¹²

E essa herança africana engloba obrigatoriamente a literatura oral e todos esses núcleos de resistências, redutos das histórias. Engloba todos esses personagens, lendários ou não, propagadores da cultura popular africana. Engloba os valores de uma estética identificada com os traços e as feições africanas, desvencilhada do eurocentrismo estético, como no poema “Meus amores”, ainda de Luís Gama:

[...]
Meus amores são lindos, cor da noite,
Recamada de estrelas rutilantes;
Tão formosa creoula, ou Tétis negra,
Tem por olhos dois astros cintilantes.¹¹³

¹¹²GÓES, Fernando (org.). GAMA, Luiz. **Trovas burlescas e escritos em prosa**. São Paulo: Cultura, 1944. p.128-9

¹¹³ In: GAMA, Luiz. **Trovas burlescas e escritos em prosa**. Org. Fernando Góes. São Paulo: Cultura, 1944. p.141-2.

O estudo de Heitor Martins diz:

Luís Gama cria a primeira obra literária brasileira afirmativa de uma possibilidade estética alternativa, na qual a beleza negra é incluída. Como o urucungo (berimbau) que substitui a lira como base da música que acompanha a poesia, características físicas da mulher negra são elevadas à condição de padrão estético.¹¹⁴

A aceitação dos valores da negritude e a sua expansão para uma parcela cada vez maior da sociedade brasileira é um longo caminho. Essas vozes do século XIX, de algum modo, abriram espaço para que hoje se pudesse falar em “aceitação nacional da diferença e diversidade brasileira”. Contribuíram, é claro, sem saber, para que, hoje, estivéssemos vivendo essa quase ampla oferta de contos populares africanos no mercado editorial brasileiro. Contos estes que me parecem básicos para a construção de um amplo painel cultural.

No entanto, essa consciência, ao se expandir, deu origem, no início do século XX, a uma série de movimentos extremamente importantes para a reunião de pensadores africanos, interessados em garantir aos povos africanos, um espaço internacional de direito. Com isso, vemos surgir a Conferência Pan-Africana, que, em 1900, em Londres, inicia formalmente o pan-africanismo¹¹⁵ e vemos surgir a UNIA (Associação Universal para o Avanço Negro), o maior movimento africano da história universal, na década de 1920. Vemos acontecer a Primeira Convenção dos Povos Africanos do Mundo, realizada em Nova York em 1920, na qual:

25 mil delegados de todos os cantos do mundo africano lançaram uma Declaração de Direitos, na qual condenavam o colonialismo e afirmavam “o direito inerente do negro de controlar a África”. Entre outras medidas, a Unia adotou o verde, o preto e o vermelho como as cores simbólicas da emancipação dos povos afrodescendentes; reivindicou o fim do linchamento e da discriminação racial nos países da diáspora; pleiteou o ensino da história africana nas escolas públicas.¹¹⁶

¹¹⁴ Artigo “Luiz Gama e a consciência negra na literatura brasileira”, de Heitor Martins, p. 95 da revista *Afroasia*, da Universidade Federal da Bahia. Publicado on-line em www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n17_p87.pdf. Acesso em: 28/07/2011.

¹¹⁵ Era a época do surto dos movimentos nacionalistas internacionalizados. No auge do colonialismo europeu, as identidades se articulavam em oposição à hegemonia mundial imposta pelo poderio militar, econômico e cultural do Ocidente.

¹¹⁶ NASCIMENTO, Elisa Larkin. “lutas africanas no mundo e nas Américas”, p. 168. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **A matriz africana no mundo**. São Paulo: Selo Negro, 2008.

Aí começa verdadeiramente a luta pela expansão da literatura africana no mundo. Uma reivindicação de 1920 que, no Brasil, só virará obrigatoriedade através de uma lei de 2003. Esse movimento, certamente, está na base da abertura dos mercados editoriais nacionais à cultura popular africana.

No entanto, outros espaços de produção cultural também foram organizados pelos negros escravos africanos no Brasil. As reuniões que promoviam incluíam festas, capoeira, batuques e, sobretudo, a religiosidade. O candomblé merece destaque aqui porque é também um grande arsenal para as histórias populares africanas. Toda a mitologia dos orixás foi preservada graças a esses espaços de resistência da fé, nos cultos aos deuses e aos antepassados.

As celebrações ocorriam em espaços variados: terreiros, casebres, quartos, salas e casarões senhoriais. Como muitos escravos vieram bastante jovens para cá, as tradições religiosas precisaram ser reinventadas. Alguns já eram sacerdotes em terras de África e continuaram exercendo tal função aqui. Alguns, ao chegarem aqui, sobretudo no Rio de Janeiro, Salvador, Recife e São Luís, encontraram as religiões já reorganizadas, a partir de outros escravos que haviam chegado antes. Aliás, desde os primeiros anos do período colonial, as manifestações religiosas dos escravos africanos ganham lugar e se espalham pelo país. Às vezes de modo velado, outras vezes por acordos estabelecidos entre senhores e escravos, autoridades e religiosos. Quando havia denúncias dessas casas religiosas, os policiais promoviam então invasões e prisões.

O poeta Gregório de Mattos, no século XVI, já mencionava, em alguns de seus poemas, os calundus, feitiços e quilombos¹¹⁷. As pesquisas de Roger Bastide registram outros viajantes que conheceram as cerimônias religiosas e divinatórias dos negros no Novo Mundo¹¹⁸. Fosse de conhecimento de todos, ou em sociedades escondidas, o fato

¹¹⁷ Diz Gregório de Mattos em um poema: “nos quais se ensinam de noite/ os calundus e feitiços./ Com devoção os freqüentam/ mil sujeitos femininos,/ e também muitos barbados, /que se prezam de narcisos/ ventura dizem que buscam;/ não se viu maior delírio!/ Eu, que os ouço, vejo e calo,/ por não poder diverti-los./ O que sei é, que em tais danças/ Satanás anda metido,/ e que só tal padre-mestre/ pode ensinar tais delírios./ Não há mulher desprezada,/ galã favorecido,/ que deixe de ir ao quilombo/ dançar o seu bocadinho... (GREGÓRIO DE MATOS, apud FREITAS et ali, 2006, p. 124).

¹¹⁸ Especialmente Nunes Marques Pereira, conhecido como o peregrino das Américas, que, em 1728, viu, no Brasil, uma dessas cerimônias. Ele comentava “sobre o barulho dos tambores e de uma ‘gritaria do inferno’ que vinha de um calundu, em que se realizavam ‘divertimentos, ou divinações, que os negros dizem ter o costume de fazer em suas terras’. No Novo Mundo, continuariam a reunir-se para fazer previsões sobre ‘a origem de suas doenças ou para encontrar coisas perdidas, e também para ter sucesso em suas casas, em seus jardins’.” (BASTIDE, 1971 apud FREITAS et ali, 2006, p. 124-5).

é que, principalmente ao longo do século XVIII¹¹⁹, os calundus são amplamente citados. Nessas reuniões festivas, os negros cantavam e dançavam ao som de tambores, entravam em transe, faziam rituais de cura e adivinhações, bem como cultuavam seus deuses. Entretanto, tudo isso era proibido pelas autoridades coloniais e eclesiásticas, que os acusavam de práticas pagãs e feitiçarias, conforme nos contam os autores do livro *Cidades negras* (FARIAS, 2006, p. 125). Cada vez mais essas práticas religiosas atraíam pessoas nas áreas urbanas ou rurais, ou pela beleza do ritual, ou movidas pelo desejo de cura e de resolução de problemas difíceis. No século XIX, as religiões dos africanos ampliaram-se ainda mais, embora com outras características e novas feições, de acordo com o local, as condições e o momento.

É no século XIX que aparecem as primeiras referências ao candomblé propriamente dito. “Em 1826 africanos e crioulos, ligados ao levante iniciado no quilombo de Urubu, nos arredores de Salvador, refugiaram-se numa casa a que se chama de candomblé”, dizem os historiadores (FREITAS et ali, 2006, p. 126). Era uma casa de culto aos deuses. Os gegês cultuavam os *voduns*; os nagôs, os orixás. Em comum, os cânticos, o toque dos tambores, os instrumentos percussivos, os sacrifícios e as oferendas de animais aos deuses. No entanto, algo importante se conquista com essas casas e terreiros de candomblé: a participação ativa na vida da comunidade. Os vínculos comunitários foram estreitados a partir da existência desses espaços. E o mundo dos vivos e dos mortos ganhava cada vez mais “concretude” nos rituais e nesses “territórios”.

O autor Reginaldo Prandi diz, poeticamente, como foi inventado o candomblé:

No começo não havia separação entre
o Orum, o Céu dos orixás,
e o Aiê, a Terra dos Humanos.
Homens e divindades iam e vinham,
coabitando e dividindo vidas e aventuras.
Conta-se que, quando o Orum fazia limite com o Aiê,
um ser humano tocou o Orum com as mãos sujas.
O céu imaculado do Orixá fora conspurcado.
O branco imaculado de Obatalá se perdera.
Oxalá foi reclamar a Olorum.
Olorum, Senhor do Céu, Deus Supremo,
irado com a sujeira, o desperdício e a displicência dos mortais,

¹¹⁹ O conde Pavoline (1780) conta que em Recife, nos “bailes de pretos da Costa da Mina”, adoravam bodes (vivos ou de barro) e rituais supersticiosos de unção de pães para atrair fortuna e a pessoa amada. Na Bahia, frei Luís mandava as escravas com demônio no corpo para serem curadas com os negros de calundu (conforme FREITAS et ali, 2006, p. 125).

soprou enfurecido seu sopro divino
e separou para sempre o Céu da Terra. (PRANDI, 2001a, p. 526)

Daí pra frente, nem os homens poderiam ir ao céu e voltarem vivos e nenhum orixá poderia vir à Terra com seus corpos. O candomblé foi inventado exatamente para restaurar esse trânsito e essa unidade, para por fim à tristeza do isolamento e à saudade das peripécias entre os humanos. A partir daí, os orixás só poderiam, de vez em quando, vir à Terra “no corpo material de seus devotos” (PRANDI, 2001a, p. 527). Os mortais precisam ser preparados para receberem os orixás em seus corpos. E, assim, foi feito. Oxum veio então à Terra e preparou as mulheres.

O texto de Prandi termina dizendo:

Os orixás agora tinham seus cavalos,
podiam retornar com segurança ao Aiê,
podiam cavalgar o corpo das devotas.
Os humanos faziam oferendas aos orixás,
convidando-os à Terra, aos corpos das *iaôs*.
Então, os orixás vinham e tomavam seus cavalos.
E, enquanto os homens tocavam seus tambores,
vibrando os batás e agogôs, soando os xequerês e adjás,
enquanto os homens cantavam e davam vivas e aplaudiam,
convidando todos os humanos iniciados para a roda do *xirê*,
os orixás dançavam e dançavam e dançavam.
Os orixás podiam de novo conviver com os mortais.
Os orixás estavam felizes.
Na roda das feitas, no corpo das *iaôs*,
eles dançavam e dançavam e dançavam.
Estava inventado o candomblé. (PRANDI, 2001, p. 528)

E contar a história dos deuses africanos, dos orixás, não é estar de calundu? Essa possessão talvez seja a força necessária que faz a boca do outro ser porta-voz de uma história que atravessa os tempos, que atravessa as pessoas.

Os quilombos¹²⁰ e as irmandades católicas foram, sem dúvida, estratégias de resistências desenvolvidas no Brasil. Mesmo os escravos enviados para o Brasil, como esmolos, por volta da segunda metade do século XVIII, para trabalhar nas confrarias religiosas – o mercador João de Oliveira, durante os 37 ou 38 anos em que viveu no golfo do Benim, teria enviado inúmeros desses escravos –, além de responsáveis pela construção de igrejas, como, por exemplo, a de Nossa Senhora da Imaculada Conceição

¹²⁰ *Kilombo*, segundo os historiadores, significa acampamento militar e sociedade de iniciação dos guerreiros. A denominação já aparece, por volta de 1613, em Angola.

dos Milagres, em Pernambuco, também são responsáveis pela perpetuação de outros tantos costumes, crenças e histórias.

A despeito de todo e qualquer preconceito, a África, de um modo geral, esteve sempre ligada a um caráter tribal desde as primeiras sociedades, com grupos que reúnem várias famílias, com seus diferentes estatutos e seu chefe hereditário. No entanto, não nos esqueçamos que, mesmo nesse tipo de organização, os “sem ancestrais” importantes sempre serviram aos “nobres”, assim considerados porque descendentes de importantes ancestrais. O status determina então uma relação de sujeição. E essa também já era uma forma de escravidão (ou exploração?). Note que nesse grupo servil estão artesãos, ferreiros, artistas etc. Entre os mandingas, por exemplo, os escravos tinham direito a comida, roupa, casamento e relação de meação nas terras do seu senhor. E, em alguns reinos africanos antigos, como o do Congo, os escravos eram “considerados filhos da família, ao lado dos “filhos de ventre”, e podiam substituir o senhor (quando ausente) e ter seus próprios escravos (LOPES, 2006, p. 43-4).

Entretanto, essa escravidão instituída formalmente entre os africanos era diferente da implantada pelo europeu: “o escravo era sujeito de Direito, não podendo ser vendido ou maltratado, e tinha até mobilidade social” (LOPES, 2006, p. 43). A escravidão à moda europeia, aviltante, transformava o homem em coisa, em mercadoria, com valor econômico negociável, podendo inclusive servir como garantia hipotecária (LOPES, 2006, p. 43). Exemplo disso é o que ocorria em Angola, em que tributos devidos pelos nativos (*ambundos*) aos amos (jesuítas e capitães¹²¹) podiam ser pagos com escravos, que eram, então, exportados para a América.

Mas logo os poderosos africanos descobriram que poderiam obter favores militares nas guerras internas, fornecendo escravos capturados para os europeus. Daí para a consolidação do comércio puro não demorou muito. Estabeleceu-se logo a relação de compra e venda: “os chefes locais vendiam e os europeus compravam a mercadoria humana” (LOPES, 2006, p. 44). No entanto, o mais comum era a obtenção da “mercadoria humana” pelo processo de banditismo e sequestro.

¹²¹ Quando a Coroa percebe que o tráfico transatlântico de escravos ia se tornando a principal atividade econômica, retoma a colônia. A capitania hereditária é, então, extinta, e um governador (Francisco de Almeida) é nomeado (1592-93).

Em 1517 os portugueses começam a embarcar escravos africanos para a América. “De 1594 a 1640 o *Asiento*¹²² concede aos portugueses o monopólio de fornecimento de africanos para a América espanhola” (ALENCASTRO, 2000, p. 14-5). A passagem de uma economia de coleta, de trabalho indígena e corte de pau-brasil para uma economia de produção, principalmente de açúcar, é que, após 1549, faz aparecer o tráfico de escravos africanos para o Brasil. Para o Brasil, costumam ser apontadas três fases: a dos embarques predominantemente na Costa da Guiné¹²³; a dos embarques predominantemente na África Central e Austral¹²⁴; e a dos embarques predominantemente na Costa da Mina¹²⁵.

Algumas falácias estão ligadas à vinda de escravos islamizados, que eram movidos pelo desejo quase obrigatório de ampliar, em outras terras, a glória do nome do Deus de Maomé. Isso também era usado como desculpa para o tráfico, mas, de modo geral, “todo os africanos são religiosos”. E os escravos que vieram para o Brasil trouxeram suas religião tradicional negro-africana. O pensamento tradicional negro-africano compreende o Universo em duas partes: em geral essa religião admite “uma força suprema, geradora de todas as coisas” e, num patamar abaixo, as forças da natureza e os espíritos dos antepassados. Esse animismo, de lugar secundário hierarquicamente, alimentava a massa popular com o culto aos espíritos, à natureza e aos ancestrais.

Essas duas posturas são importantes porque geram diferentes maneiras de lidar com o poder. Enquanto o rei da religião tradicional é divinizado, o soberano islamizado é dessacralizado. No entanto, para os bantos, o maior bem da existência é a força vital.

O modo de agir e pensar do africano negro acaba por determinar um padrão de comportamento, detectado tão bem por Victor C. Ferkis:

¹²² É a Espanha que, em 1518, inicia o sistema de “asiento”, que são concessões de licenças oficiais, dadas aos comerciantes para importarem escravos africanos nas colônias.

¹²³ Não é o mesmo local que hoje. E, em cada século, refere-se a uma área diferente. No século XV compreende a região onde hoje se situa o Senegal e a Gâmbia; no século XVI, dessa região até Serra Leoa; no século XVII, da Senegâmbia até a baía de Benin (antigo Daomé); no século XVIII, todo o território da Senegâmbia até o Gabão (segundo BELTRÁN, apud Ribeiro, 1978, p. 16 e LOPES, 2006, p. 44-5).

¹²⁴ Especialmente a Ilha de Fernando Pó (baía da Biafra, em frente à atual República dos Camarões); Ilha de São Tomé (em frente ao atual Gabão); e em Luanda.

¹²⁵ Seu nome decorre do Forte de Elmina ou São Jorge da Mina, fundado pelos portugueses em 1482. Essa região também foi chamada de “Costa do Ouro” e “Costa dos Escravos” (ligada também a Fortaleza de Ajudá, no antigo Daomé, que também está compreendida nesta área).

Todos os africanos são religiosos. [...] As religiões tradicionais da África são freqüentemente descritas como animistas, isto é, atribuem personalidade espiritual não só a homens como a animais, árvores, rochas, etc., tornando-os assim objetos de adoração. Esta afirmativa é tendenciosa. Os africanos acreditam realmente na universalidade do espírito e crêem que a ordem de causalidade do universo é tal que os atos de espíritos afetam a vida quotidiana e podem ser influenciados, através de práticas religiosas [...]. Contudo, reconhecem uma hierarquia de seres espirituais e todos os sistemas religiosos da África concebem os espíritos como detentores de poder sub-rogado por um Poder Supremo, geralmente concebido como Ser sem contacto direto com os problemas humanos quotidianos. A vida religiosa da África tradicional está entrelaçada com a vida aldeã em geral, porque, como na antiga Grécia, deidades particulares são padroeiros, com freqüência os ancestrais supostos, de tribos particulares. As normas de conduta pessoal e o costume social não só têm a sanção da religião como constituem sua essência. A aldeia africana, como as antigas comunidades gregas, são uma comunidade religiosa. (FERKIS, 1967 apud LOPES, 2006, p. 53)

A islamização de parte da África negra chega a ser surpreendente, justo porque todos os demais negros africanos estão ligados a uma filosofia de vida que privilegia o mundo material da comida, bebida, canto, dança e com o qual estabelecem uma relação de ludicidade, expressos mesmo na religião tradicional. E os princípios do Corão são bastante rígidos. Entretanto, para o pesquisador Nei Lopes, é a desigualdade social que prepara o terreno para a islamização, uma vez que, perante Deus, todos são iguais, como diz mesmo o texto corânico¹²⁶. E a religião do Islão acena para o negro africano com oferecimentos de ascensão social, promoção e prestígio. Além do mais, a islamização oferece toda uma área de comércio e negócios com os países acima do Saara pertencentes à comunidade internacional islâmica. De todo modo, a tolerância e a adaptação do Islão à África negra resultam na sua aceitação e adoção pelos africanos das sociedades tradicionais, que não abandonam por completo a crença na ancestralidade. Ocorre então, na África ocidental, um sincretismo, um amálgama entre as doutrinas filosóficas da religião tradicional e do Islã. Há autores, inclusive, que preferem adotar a expressão “Islão negro” para referir-se ao negro africano islamizado. E afirmam, como Deschamps (1965 apud LOPES, 2006, p. 56), que “a magia pagã não desapareceu”. E marabus, adivinhos e curandeiros se igualam “no mesmo terreno

¹²⁶ “Os homens são iguais entre si como os dentes do pente do tecelão; não há diferença entre o árabe e o não-árabe, entre o branco e o negro, a não ser o grau de sua crença e Deus” (N’GOMA, 1950 apud LOPES, 2006, p. 54).

mágico, mas através de processos diferentes” (idem). O marabu “confecciona e vende amuletos” (ibidem), como os outros, mas geralmente com versículos do Corão, assim como também usa “do êxtase e da invocação dos djins” (ibidem).

No entanto, lembremos que a adoção do islamismo pelos negros africanos se reduz a aspectos exteriores e a uma simplificação de rituais, adaptados a seu modo de ser e à sua realidade.

Mesmo os orixás iorubanos foram influenciados pelo Islão. O estudo de João José dos Reis (1986 apud LOPES, 2006, p. 57) aponta várias semelhanças entre os malês e a tradição nagô: o uso da cor branca (tanto pelos orixás e obatalá como pelos malês), a utilização da água (elemento vital de Oxalá e elemento de várias cerimônias dos malês), consagração da sexta-feira (dia de Oxalá e dia do jejum muçulmano) etc. Há ainda, nessas aproximações, uma questão de poder, como diz Reis (REIS, 1986 apud LOPES, 2006, p. 57): “o babalaô na verdade incorporou poder ao incorporar o islã a seu sistema divinatório, pois lançou uma proposta de aliança com uma religião bem-sucedida, que se tornava cada vez mais popular entre os iorubás. O divinador passou a ter voz de autoridade em dois sistemas religiosos diversos”.

Entretanto, a maior parte dos estudos históricos afirma que a grande maioria dos africanos trazidos para o Brasil como escravos veio da “parte meridional do continente africano”, que era o habitat justo dos povos bantófonos, como afirma Nei Lopes (LOPES, 2008, p. 31). O pesquisador reclama ainda para os bantos uma distinção mais clara, visto que os estudos anteriores colocavam sudaneses e bantos como a mesma coisa. E, por conta disso, Nina Rodrigues e Sílvio Romero, os grandes estudiosos do assunto no século XIX, são severamente criticados por Lopes, que os acusa de servirem de veículo de disseminação de preconceito em relação aos bantos ao requisitarem para estes uma inferioridade em relação aos demais negros, inclusive, referindo-se a eles com adjetivos culposos, do tipo toscos, burros, estúpidos e imbecis. Lopes, em seus argumentos de defesa dos bantos, alega: “muitos africanos escravizados e aqui vendidos como sudaneses, peças da Guiné, eram na realidade originários de Angola e do Congo. Isso porque, no século XVIII, todo o território que vai hoje do Senegal ao Gabão, incluindo a Ilha de São Tomé, era chamado “Guiné” (LOPES, 2006, p. 32).

As distinções, com clareza, entre bantos e sudaneses, advoga Lopes, teria levado em conta não juízos apriorísticos, mas os diferentes contextos históricos da vinda desses povos ao Brasil; as ricas civilizações da parte oriental, central e meridional da África, antes da chegada dos portugueses; a pilhagem dos portugueses na África bantófona; a

heroica resistência dos africanos à escravização e ao domínio colonial; a República dos Palmares como um foco de resistência; a separação entre etnia e porto de embarque; um maior conhecimento dos bantos etc. (LOPES, 2006).

Os bantos, no Brasil, serviram ao povoamento do interior nordestino, deslocados para trabalharem na pecuária, de meados do século XVII até meados do século XVIII. Foram enviados para a colonização do Rio Grande do Sul, a partir de 1737. Estiveram presentes na cultura da cana do Vale do Paraíba. Foram deslocados para o cultivo do café, em São Paulo, no século XIX. Entraram de 1700 a 1850 no Brasil, por Recife e pelo Rio de Janeiro, vindos de Luanda e Benguela, e não pararam mais de se deslocar por todo o território brasileiro.

Para provar que a África dos bantos (meridional) não é inferior à dos sudaneses (ocidental), Lopes se vale da filosofia banta, dizendo que “a noção de força toma o lugar da noção de ser e, assim, toda cultura banta é orientada no sentido do aumento dessa força e da luta contra a sua perda ou diminuição” (ibidem, p. 36). Em outras palavras, os bantos privilegiam a força vital (como o axé dos iorubás), mas, a maior diferença entre bantos e sudaneses talvez seja mesmo a importância que os primeiros dão à ancestralidade (como diz Lopes, a real, a mítica e a familiar). A manifestação da presença espiritual ancestral entre os vivos é o ponto central da questão para os bantos.

Os bantos consideram todos os seres da natureza, plantas e animais, forças vivas, que fazem parte de um processo dinâmico, formando uma cadeia. Os homens são os elos dessa cadeia, que se liga à sua linhagem ascendente (ancestrais) e dá sustentação à sua linhagem descendente. O culto dos ancestrais¹²⁷ nasce dessa noção. “A terra, as águas (rios e mares) e as florestas (árvores e plantas) são sagradas porque estão ligadas, de todo modo, aos antepassados, aos ancestrais, seja como propriedade, seja como morada ou por sua utilidade. Essa natureza ativa e divina é parceira do homem nesse encontro entre cosmos e mundo” (LOPES, 2006, p. 197).

Os bantos eram hábeis na tecelagem e na cestaria. Podiam ser dóceis, mas, no século XVI, promoveram invasões e saques do território inimigo na África austral; entre os séculos XVI e XVII construíram Palmares; recriaram com consistência sua África natal nos ritos, festas, bailados, músicas, artes, técnicas, saberes populares, mitos,

¹²⁷ Como diz Lopes, não são simples parentes defuntos, mas antepassados ilustres, que marcaram sua passagem na vida terrena por fatos significativos para sua comunidade, que se destacaram por liderança, inteligência, coragem e fidelidade ao grupo, ou ainda porque são tidos como fundadores de uma linhagem familiar (LOPES, 2008, p. 196). Foram reverenciados em vida e continuam sendo reverenciados após a morte. Viram objeto de culto. Em geral se dirigem a eles pedindo autorização e proteção para algo.

lendas, danças e brincadeiras. Todo esse legado na cultura brasileira é esmagadoramente banto. Os sudaneses, os negros islamizados, deixaram poucas marcas. Suas maiores contribuições costumam ser apontadas na religião e na culinária. Lopes diz que a presença banta avulta grandiloquente:

do samba à fala incrivelmente permeada de termos originários principalmente do quibundo; do gesto ao pensamento; do cafuné à umbanda; de São Benedito e da Senhora do Rosário ao dendê e ao angu de fubá; do cachimbo à mochila; da tanga à capanga; da lenda à umbigada; da muamba ao catimbó; do quilombo ao Cubango. (LOPES, 2006, p. 38)

É lamentável que o negro também tenha sido escravizado com a desculpa de que isso seria a salvação de sua alma. Os escravagistas usaram toda a sorte de justificativas (para algo injustificável!): livrá-los do paganismo, da antropofagia, da idolatria etc. Longe da África, desfazendo os vínculos com o passado, ele encontraria a salvação espiritual no cristianismo. Por isso eram batizados antes de embarcarem e, uma vez no Brasil, quando comprados, recebiam um nome cristão e começavam a perda da identidade: perda dos laços familiares, dos cultos religiosos e, principalmente, dos vínculos de amizade. Submetidos a regimes de trabalhos desumanos, à tortura física e psicológica, ao rebaixamento moral, era impossível manter acesa qualquer vontade.

Como última peça na construção desse painel, queremos trazer aqui as “amas de leite”¹²⁸ e as “amas-secas”, sem as quais, talvez, as histórias africanas não tivessem se espalhado pelo Brasil. Enquanto a jovem negra escrava africana emprestava ou alugava seu seio para amamentar as crianças brancas que precisavam de melhor nutrição, a velha negra escrava africana servia de babá para os “maioresinhos”. Elas não só alimentaram o corpo ou cuidaram da proteção dessas crianças, mas alimentaram também a fantasia e o imaginário de muitas. O leite salvador criava laços. Como de algum modo nos mostra o texto de Charles Expily, datado de 1852:

Com poucas exceções, todas as jovens negras não têm outra preocupação além de ser mães. [...] Uma ama de leite é alugada por mais que uma engomadeira, uma cozinheira ou mucama. Para que dê

¹²⁸ A ama-de-leite é também um tipo de escrava de aluguel; a atividade era extremamente lucrativa. Anúncios eram colocados nos jornais, como esses: “*Aluga-se uma negrinha de primeira cria sem a cria*”, “*Alugam -se três escravas ladinas de 14 a 16 anos de idade com habilidades e uma com um filho de um mês e de muito bom leite, todas livres de vícios e moléstias*”(apud MARILENE ROSA NOGUEIRA DA SILVA, Labrys, Estudos Feministas, janeiro/julho 2004, “Tramas femininas no cotidiano da escravidão”. Disponível em: <http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys5/textos/marilenabr.htm>. Acesso em: 06/03/2010.

honra e lucro, colocada numa boa casa, o senhor, durante a gravidez, lhe reserva trabalhos mais leves [...] Entre os comerciantes da cidade é questão de amor-próprio ter uma ama de leite que ostente um luxo insolente. O luxo da ama exprime a prosperidade da casa, a menos que sirva para tornar pública a verdadeira situação econômica [...] A cozinheira, a mucama, a engomadeira a obedecem e a própria senhora, muitas vezes fica sob suas ordens. É preciso evitar que se zangue. Uma indisposição, um simples mal estar tornam-se desgraças sérias, pois podem influir na qualidade do leite. (apud MARILENE ROSA NOGUEIRA DA SILVA, Labrys, estudos feministas, janeiro/julho 2004, “Tramas femininas no cotidiano da escravidão”, texto on-line: <http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys5/textos/marilenabr.htm>. Acesso em: 06/03/2010.)

Todo um universo de histórias se difundiu a partir da narração oral dessas mulheres, que ora para não esquecer, ora para relacionar suas histórias de vida e suas fantasias com as que encontraram em solo brasileiro, adaptaram o que conheciam, o que lembravam e o que inventavam ao gosto de seus pequenos patrões. As crianças se reuniam ao redor das mães pretas para ouvi-las contar histórias fascinantes. Se temos aí “disputas simbólicas da memória” ou não, não importa, o que conta é que esse fio segue sendo importante para puxarmos a trama das identidades, alteridades e memórias sociais.

Na relação entre amas e crianças não há só uma relação de poder (talvez, momentaneamente invertida), há também uma relação de domínio, digamos: as amas de leite dominavam as crianças com leite e fantasia, as amas-secas com cuidados domésticos e fantasia, e as histórias são as suas armas mais poderosas. Entretanto, há nessa relação outras coisas em jogo: muitas dessas escravas deixavam de amamentar seus próprios filhos para alimentarem os filhos de seu senhor; amamentar o senhorzinho significava um trato melhor, melhor alimentação e cuidados; as mães verdadeiras não queriam abdicar de servirem sexualmente ao marido e, por isso, contratavam amas de leite, pois dizia-se que a relação sexual contaminava o leite; as mães negras acabavam estabelecendo com as crianças uma relação muito mais afetiva do que as que tinham com as verdadeiras mães. Tudo isso potencializa ao máximo as histórias que essas mulheres tinham pra contar.

Por um curto período, que durava o tempo de uma narração, elas eram senhoras absolutas daquelas crianças, elas é que mandavam, imperavam. E ainda, por causa de tudo isso, estabeleciam uma relação de proteção e obediência¹²⁹, controlável, até uma

¹²⁹ Ao contrário dessa visão “romântica” que defendo aqui, há, por volta de 1850, encabeçado pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, todo um movimento da classe médica para combater as amas

certa idade. As crianças estavam à mercê das histórias que entreteciam seus imaginários, com elementos que estavam distantes, difusos, até subversivos (a ordem eram valorizar a cultura branca, de onde essas crianças provinham) e que iam se misturando com as referências locais, nas histórias que elas contavam. Sem essas mulheres, possivelmente muito mais seria perdido.

As negras de ganhos¹³⁰, as negras de aluguel¹³¹, as negras dos tabuleiros e as mucamas¹³² também tinham histórias pra contar (os aquarelistas que o digam! Que o diga Debret!) e vão ganhando voz à medida que se deslocam da casa grande para maiores núcleos populacionais, à medida que a escravidão vai se deslocando do campo para as cidades. E, com elas, as histórias vão saindo do estado amorfo em que ficam as histórias quando não são contadas, para enfim, ganharem a boca toda poderosa das mulheres de lábios grossos e força inigualável. Mesmo que tivessem que carregar alvarás municipais e registros para saírem ao ganho, mesmo acusadas de libertinagem, presas por montarem suas barracas em lugares proibidos, mesmo que tivessem de suportar o Calabouço¹³³, essas vozes não poderiam se calar. Os fregueses compravam doces, angu, mercadorias diversas e levavam muito mais: levavam relatos de um lugar idílico e reconfortante. Levavam o aconchego das histórias cheias de imaginação e força, levavam “bandeiras”, tecidas com suor e sangue, para vingar a crueldade e a penúria em que viviam, levavam histórias de todo tipo.

Essa África, tecida e tramada por essas mulheres, é muito mais imaginária do que real e seus contornos temporais e espaciais são movediços. É uma África mítica, talvez poetizada, para servir também de força para suportar a “coisificação” decorrente

de leite, por conta de várias epidemias que assolavam o país. As amas de leite eram consideradas focos de infecção e chegavam a ser chamadas de imorais, sujas, sem amor, incapazes de cuidar das crianças e portadoras de inúmeras doenças. Para saber mais sobre o assunto, veja o artigo “O costume ameaçado: as amas de leite no alvo da medicina (1840-1860), de Midiam de Souza Santos, disponível em: www.eventosufupe.com.br/jepex2009/cd/resumos/R1309-1.pdf. Consulta efetuada em 06/03/2010.

¹³⁰ No sistema de ganho, diretamente ligado ao espaço da cidade, o escravo (ganhador ou ganhadeira) oferecia seus serviços pela rua da cidade, cuidava de seu sustento e ainda levava obrigatoriamente parte do rendimento para seu senhor.

¹³¹ No sistema de aluguel era o senhor quem oferecia o serviço de seus escravos, estabelecia o tipo de trabalho que o escravo iria fazer e estabelecia as condições de pagamento com quem o alugava.

¹³² Algumas cantigas de roda bastante conhecidas no Brasil dão conta de “registrar” a mucama que cuidava do senhorzinho como esta: “Samba Criola, que veio da Bahia, pega essa criança e joga na bacia! A bacia é de ouro, ariada com sabão, depois de ariada, enxuga com roupão! O roupão é de seda, camisinha de filó, roupinha de veludo, pra dar benção à vovó. À benção, vovó! À benção, vovó!”.

¹³³ Prisão de estado precário, onde os escravos eram colocados, no Rio de Janeiro, no século XIX. Era comum a proliferação de doenças e a morte nesse lugar, em consequência das condições em que viviam ali.

da escravidão. Contar as histórias africanas era não silenciar a África. Não silenciar homens e mulheres explorados da forma mais abominável possível.

São muitos os exemplos literários que podem ser lembrados dessas mulheres detentoras da tradição oral africana e transmissoras lúdicas de toda uma memória. Lembremos da velha Totonha (1936), de José Lins do Rego (da obra *Menino de engenho*); lembremos da ama de Câmara Cascudo, sua principal informante, citada várias vezes no livro *Contos tradicionais do Brasil* (1946); evoquemos o *Histórias de Tia Nastácia* (1937), do querido Monteiro Lobato. Todas elas mulheres de histórias, todas propagadoras e propulsoras de uma memória negra, africana, brasileira e universal.

Por fim, será preciso agora retroceder aos conceitos aristotélicos. Aristóteles diz que “o escravo é uma ferramenta viva, e a ferramenta é um escravo inanimado. Enquanto escravo, portanto, não se pode ser seu amigo...”. Tomada como regra, essa ideia se propagou, e ainda no século XVII os autores consideravam que a escravidão era algo natural; ainda não se falava em conceito de raça (que só aparece no final do século XVIII) e índios e africanos eram escravos na América, assim como os eslavos (que são brancos!) eram escravos na Europa. A ciência do século XVIII dividia os povos entre inferiores e superiores, dominadores e dominados, raças privilegiadas e desvalorizadas.

O surgimento da antropologia, em fins do século XIX, e o estudo das sociedades também contribuíram para a polarização preconceituosa de ideias como sociedades complexas *versus* sociedades simples; civilizadas *versus* selvagens; ocidentais *versus* orientais. Até a língua foi sempre um fator discriminatório, pois se dizia que “os europeus teriam línguas superiores – as línguas indo-européias, como o alemão, o inglês e o francês –, resultado de uma raça (ariana) ‘mais inteligente e forte’, destinada a dominar. O restante da humanidade era considerado ‘inferior’, com línguas pobres de conceitos e incapazes, portanto, de uma compreensão” complexa do mundo (FUNARI e CARVALHO, 2005, p. 38). E, no bojo dessas ideias, absurdamente, os africanos eram colocados nas categorias inferiores, e sua escravização ficava, assim, justificada pela inferioridade racial.

É claro que depois vieram discussões e estudos que criticam esses modelos normativos, comportamentais e permanentes, mas nem mesmo a percepção da fluidez das identidades, a reflexão sobre o papel central dos conflitos na vida social e as lutas sociais das últimas décadas foram capazes de deter a discriminação social, racial, sexual e de gênero que ainda nos fustiga. Pelo contrário, assistimos ainda no século XX, ao

terror do holocausto nazista, à luta dos negros americanos pela ampliação dos direitos civis, ao alastramento dos regimes militares pela América Latina e, em pleno século XXI, ao crescimento do fundamentalismo religioso, do nacionalismo xenófobo, do conflito armado ou civil, todos eles, de certa forma, oriundos da noção de dominação e superioridade de uns sobre os outros.

Para terminar esse capítulo, tomamos as palavras de Nei Lopes (2006, p. 9) para clamar de vez pela “erradicação do insidioso e renitente racismo que sistematicamente exclui os brasileiros de origem africana dos espaços de excelência e, conseqüentemente, das esferas de decisão e Poder em nosso país”. Quantos caminhos ainda precisam ser inventados; que territórios comunitários e urbanos devem ser inventados; que outras diásporas precisam ter lugar para se reconhecer, de fato, as identidades do Brasil?

São perguntas que nos levam a uma última ilustração:

Nas veredas do reino do Congo havia – dizia-se – uma raça de grandes macacos, tão ‘atrevidos e desaforados’ que chegavam a estuprar mulheres. Cadornega¹³⁴ pretendia ter visto um desses macacos preso a uma corrente, o qual “vendo uma mulher fazia muita diligência para lhe chegar, e não fazia tanta força para os homens; e se acaso com o muito puxar se lhe quebrava a cadeia, ia para elas com muita presteza, buscando-lhes as partes baixas”. Segundo o autor, alguns dos estupros perpetrados pelos macacos “geraram contra a ordem da natureza [...] e se viram monstros destes ajuntamentos”. Mas os tais monstros, diziam os angolanos, fingiam ser macacos, evitando o uso da fala para não acabar no cativeiro. (ALENCASTRO, 2000, p. 151)

Que os novos tempos não permitam que ninguém tenha de se esconder através do comportamento animalesco, seja lá de que bicho for, para escapar da escravidão! Entretanto, como profetizou o nacionalista sul-africano Isaka Ssime, num discurso na Universidade de Colúmbia, em 1906: “O gigante está acordado! Dos quatro cantos da terra, os filhos da África estão marchando em direção à porta dourada do futuro, carregando consigo o registro de proezas de valor realizadas” (GEISS, 1974, p. 119).

Dentro desse mapa de valores realizados, figuram, para sempre, as histórias. Por muitas rotas, por muitos portos, essa rede luminosa, já tramada no outro continente, veio fazer-se bagagem, mala, diga-se, herança: sangue, suor, lágrimas e histórias!

¹³⁴ Antonio de Oliveira de Cadornega, pesquisador e viajante, viu o grupo de cativos que um angolista, enviado à procura da foz do rio Cunene e de um caminho para Moçambique, levou a Luanda. Foram vistos em 1664. O fato está citado na *História geral das guerras angolanas* (1681), publicado em três volumes em Lisboa.

5. CAURI, BÚZIO DE LÁ AGORA É DE CÁ: O LASTRO DA SOBREVIVÊNCIA

Qhubeka uphile! Qhubeka uphile!

(dizem os espíritos ancestrais, na África do Sul, quando ainda não é hora de alguém morrer...)

Cauri é a moeda de troca. É concha. É búzio. Cada lembrança é um cauri. Cada lágrima é um cauri. Cada história é um cauri. Colorido, amarelado, branco, pintado, comprido, brilhante. Cada homem convexo e suas valvas. Cada mulher ventral e suas fendas. Raízes plantadas em outro solo. A natureza produziu cauri tal qual amêndoa. Dos mares quentes o cauri tem natureza abrasadora. Dos arquipélagos e ilhas, o cauri cheira à resistência. Não importa o molusco, importa o homem, luzidio como ágata. Nzimbu, marginela, oliva, qualquer moeda-concha não vale mais que uma vida: atributo e riqueza. Pescado sim, coletado sim, escravizado não! Cauri marulha, cauri fala, cauri conta.

Para alguns povos da África, especialmente na África do Sul, *libantu bahle*, a hora das pessoas bonitas, é exatamente esse momento anterior ao pôr do sol, quando há uma luz dourada e mágica banhando os campos e deixando tudo mais belo. Sob essa névoa preciosa, onde tudo adquire o mesmo valor, avançamos com as mãos cheias de cauris, nossa moeda de troca.

Os africanos, aqui no Brasil, desprovidos de todo e qualquer pertence, tinham as histórias como moeda de troca. Moedas sequer palpáveis! Moedas abarrotando a lembrança, como uma arca de tesouros, escondida para que os senhores não se apossassem delas. Baú de conchas guardado na memória. Curioso é que, sempre que se aproxima o ouvido de uma concha, a sensação é de que o mar, contido ali, murmura histórias e desfaz-se, devagar, em segredos.

Talvez esses segredos tenham atravessado os ouvidos do grande antropólogo, etnólogo e explorador alemão Leo Frobenius (nascido em Berlim, em 1873, e falecido no Lago Maggiore, em 1938). Foi ele um dos primeiros a registrar a “tradição oral sudanesa dos impérios mágicos africanos, reunidas em suas expedições antropológicas. Os mitos e lendas, as fábulas e os contos maravilhosos, os ditos e as anedotas dos primeiros povos africanos ficaram conhecidos, no Ocidente, por meio de suas coletâneas. Sobretudo dos iorubás, (no oeste da África, e especialmente da Nigéria, do Benin e de Togo), dos cabilas (povo estabelecido ao norte da África), dos soninquês e dos fulas (Sael Ocidental), dos mandês (Sudão ocidental), dos nupes e hauçás (Sudão central) e dos urrongas (Rodésia do Sul, hoje Zimbábue).

Frobenius foi motivado pela tentativa de refazer a história dos povos sem escrita a partir da literatura oral dos povos africanos com os quais teve contato. Acreditava que a memória dos homens era o mais poderoso vínculo que unia presente e passado. “A memória dos que ainda não tiveram o tesouro das lembranças arruinado pelo uso excessivo da palavra escrita” (FROBENIUS, 2005, p. 12).

Há nas coletâneas de Frobenius uma visível preferência pelas sagas (ele mesmo denominou-as de “sagas de cavalaria e amor”) e uma espécie de repetição dos romances da Idade Média europeia, porém tendo como protagonistas os povos jalofos, mandingas, soninquês, fulas, mosis, baribas, nupes, oiós ou hauçás (2005, p. 14). No entanto, há também, nas histórias recolhidas sobre o chacal, a figuração do vilão, do astucioso e do traiçoeiro, tal como nas fábulas europeias da raposa.

Seus livros de estudos sobre a África começam a ser publicados na Alemanha em 1897 e seguem sendo lançados até mais ou menos 1932. Entretanto, as histórias só

começaram a ser publicadas na Alemanha por volta de 1921 e deram origem a muitos volumes de livros com as narrativas recolhidas por ele. Ainda em 1937 continuavam a sair volumes com novos contos de tradição oral (um ano antes da morte do pesquisador).

É preciso lembrar que os contos tradicionais africanos atravessaram os tempos sem serem escritos. O registro escrito é coisa dos tempos modernos e foi feito, primeiramente, por não africanos (mercadores, expedicionários, missionários que atravessaram o continente durante anos), em especial americanos e europeus. Então, os primeiros registros são de histórias narradas oralmente, pelos africanos, a esses estrangeiros.

Com o acesso à instrução, hoje os próprios africanos já podem registrar suas histórias e do seu jeito próprio. No entanto, nem sempre foi assim. Se o registro escrito preserva e livra essas histórias do desaparecimento, não as livra das alterações. Isso é impossível de medir, e mesmo de controlar. É quase impossível falar em histórias originais. Podemos falar em histórias menos ou mais difundidas. E, se durante séculos o continente africano foi percorrido por estrangeiros, como demonstra a própria biografia de Frobenius, as histórias iam e vinham, andavam e permaneciam.

Mas cada história dessas é capaz de revelar um modo de pensar, as crenças e os sentimentos. E, para adentrar essas histórias, é preciso ter claro que o naturalismo não domina a arte. Não há preocupação, nessas histórias, de reproduzir a realidade. O fantástico, o sobrenatural, o mítico e o religioso se misturam o tempo todo. São universos sem separações. A arte ali, mais do que nunca, tem o sentido de interpretar a vida, e não de retratá-la.

Interpretar a vida, a natureza dos seres e das coisas, as atividades e os sentimentos são o mais importante nas histórias. Entretanto, também deve ser preservado o aspecto ritual. Os seres são interdependentes, e isso é o mais importante. Nascimento, vida e morte são os temas principais nas histórias recolhidas por Frobenius. Grosso modo, a maternidade é encarada como o grande mistério e força da vida. A morte é outro dos mistérios, mas morrer é contra a natureza. Todos creem que há sobrevivência e vitória sobre a morte. Essa crença universal entre os africanos revela uma vida comandada pelos deuses, pelas forças celestiais e terrenas, e pelos antepassados, que atuam como “testemunhas” da vida de uma pessoa. Frobenius viu isso! Os estilos e a diversidade das histórias provêm exatamente da existência dos numerosos grupos raciais e linguísticos em África. Frobenius também viu isso!

As histórias refletem não apenas as divisões culturais de África, os extensos impérios do passado, as misturas de povos e as migrações raciais, sem dúvida. A essência dos mitos africanos também obedece às questões de sempre: a origem das coisas, a finalidade da vida, o término da vida, a morte, a vitória sobre a morte. E aqui vamos entender o mito como “raciocínio filosófico expresso sob a forma de parábola” (PARRINDER, 1987, p. 13).

As histórias ofertadas a Frobenius, em geral, reproduzem uma relação de forças que regem as ações de todos, segundo se pode explicar: no topo está Deus, o supremo criador e sede de todos os poderes para todos, seja qual for o grupo étnico. Na base estão a magia, as mezinhas e as forças menores. Nas laterais desse triângulo estão os poderes subordinados, que são os outros deuses e os antepassados. E, no meio do triângulo, com a função de equilibrar todas as forças que afetam a vida, a família, o trabalho, estão os seres humanos. Essa configuração do mundo aparece, de modo geral, nos contos tradicionais.

A organização do conto africano põe em relevo a natureza e a dinâmica das relações culturais, sem dúvida. Em geral há, por trás das histórias, aspectos que levaram séculos para serem sedimentados, se é que o foram, dada a dinâmica das histórias da oralidade.

Mais do que urgente, registrar por escrito esses contos populares é salvá-los do desaparecimento e do esquecimento, como nos lembra o emérito angolano Carlos Estermann:

[...] tal perspectiva não é muito animadora para a literatura oral nativa e isto não só na região de que nos ocupamos, mas em toda a África Negra. Num futuro mais ou menos próximo os povos deste continente vão ser privados do instrumento tradicional da sua expressão. É este o processo que está em plena evolução em toda a parte. (ESTERMANN, 1983b, p. 280)

Talvez o exemplo de Frobenius não tenha sido forte o suficiente, porque o escritor angolano Pepetela, também em tom pessimista, afirmou em uma entrevista recente:

Em relação à literatura oral, as recolhas realizadas até agora são muito poucas e, no caso de Angola, essa tradição está se esborando por causa dessa guerra prolongada. As populações saem do interior, perdem os laços tradicionais e a figura daquele mais velho contador de histórias, o *griot*, desapareceu praticamente. Isto em termos de campo.

Encontramos apenas alguns griots suburbanos, mas é uma coisa que está desaparecendo. (PEPETELA apud OLIVEIRA, 2006, p.46)¹³⁵

O século XIX, no Brasil, o mesmo de Frobenius, é o século do surgimento e impulso das pesquisas folclóricas nacionais. É nesse contexto de publicações, sobretudo em jornais regionais, que as discussões dos elementos formadores, componentes de uma cultura brasileira, ganham espaço e destaque. Ainda assim, nos idos de 1928, ainda era corrente entre os estudiosos brasileiros a noção de que as contribuições que vinham pela oralidade, sobretudo por meio da cultura popular, e da ciência do folclore, bastante discutida, no momento, não poderiam ser retocadas, emendadas ou retrabalhadas, sob pena de se negar a elas legitimidade. Vejamos o que diz Basílio de Magalhães a respeito de matéria-prima da cultura popular:

[Mas nenhuma das obras precitadas representa] verdadeira matéria prima de folk-lore, a qual consiste na prosa e poesia espontâneas da alma do povo, colhidas nas cidades ou nos sertões, sem emendas, sem polimentos, sem atavios de qualquer casta. (MAGALHÃES, 1928, p. 15)

Os historiadores costumam dizer que foi Couto de Magalhães o primeiro autor que de fato se preocupou com o estudo da prosa no folclore brasileiro, iniciando tais estudos com “artigos de jornais, aparecidos ou reproduzidos em 1859 e em que já se ocupava com os mitos indígenas, desenvolvidos mais tarde no seu ótimo volume *O selvagem*, vindo a lume em 1876” (MAGALHÃES, 1928, p. 16). No entanto, o interesse de Couto de Magalhães ficou centrado nos mitos indígenas, do sul e do centro do país, mais especificamente. Outros pesquisadores o seguiram; muitos, no entanto, também interessados no recolhimento, mapeamento, discussão dos mitos indígenas.

É preciso lembrar que o deslocamento, forçado, de grande levas da população africana para o Brasil, no rastro do tráfico negreiro, levantou uma enorme vaga. Para não sucumbir ao redemoinho das águas turvas, foi preciso preservar oralmente as histórias, passá-las de geração em geração, num zum-zum-zum, que foi sendo sussurrado de boca à memória.

¹³⁵ OLIVEIRA, Américo Correia de. “A tradição oral angolana e as recolhas: história breve e teoria”. In: LARANJEIRA, Pires; SIMÕES, Maria João e XAVIER, Lola Geraldês (orgs.). Estudos de literaturas africanas: cinco povos, cinco nações. Coimbra, Novo Imbondeiro, 2006. p. 46-57.

O deslocamento forçado, a reorganização social na nova terra, que preservou as histórias africanas como peça de resistência, num primeiro momento, com a libertação dos escravos, termina por se espalhar e ganhar definitivamente o solo brasileiro.

O texto de Ruben George Oliven pode nos auxiliar na composição desse trajeto:

É da República Velha (1889-1930) a tendência de intelectuais pensarem o Brasil e discutirem a viabilidade de haver uma civilização nos trópicos. Dois seriam os obstáculos a esse projeto: raça e clima. Intelectuais como Silvio Romero, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues, Oliveira Vianna e Arthur Ramos, preocupados em explicar a sociedade brasileira através da interação da raça e do meio geográfico, eram pessimistas e preconceituosos em relação ao brasileiro, caracterizado como apático e indolente, e à nossa vida intelectual, vista como destituída de filosofia e ciência, e eivada de um lirismo subjetivista e mórbido. A única solução visualizada era o embranquecimento da população através da vinda de imigrantes europeus. (OLIVER, 2011, p. 260)

De todo modo, Silvio Romero, preocupado também em explicar a sociedade brasileira pela interação racial, vai publicar uma obra mais consistente do que qualquer outra anterior, segundo suas próprias palavras, na “nota indispensável” que se encontra ao final do livro *Contos populares do Brasil* (1885):

A colheita não é ainda muito abundante; mas até hoje é a primeira e séria tentativa feita no Brasil no peculiar estudo da novelística popular. [...]
Todos os contos que se encontram neste livro [...] foram por nós diretamente recolhidos da tradição oral. Não incluímos neles nenhum artifício; nenhuma ornamentação, nenhuma palavra há aí que não fosse fielmente apanhada dos lábios do povo.
O mesmo não se poderia dizer de algumas coleções que aí andam de gênero híbrido, que afinal, nem são obras de arte, nem estudos de folclore... Não passam de tremendíssimos pastiches! (ROMERO, 1985, p. 196)

No livro, já preocupado e dividido entre o estatuto de arte e o estudo folclórico, Romero mapeia a contribuição, via literatura de transmissão oral, das culturas branca, indígena e africana. É o mito das três raças, que será depois amplamente explorado após a Revolução de 1930. Romero diz logo na introdução de *Contos populares do Brasil* (1885, p. 15):

Indicar no corpo das tradições, contos, cantigas, costumes e linguagem do atual povo brasileiro, formado no concurso de três raças, que, há

quatro séculos, se relacionam; indicar o que pertence a cada um dos fatores, quando muitos fenômenos já se acham baralhados, confundidos, amalgamados; quando a assimilação de uns por outros é completa aqui e incompleta ali, não é cousa tão insignificante, como à primeira vista pode parecer.

Com a publicação de *Contos populares do Brasil* (1885), Silvio Romero abre caminho para a chegada de outras coletâneas de contos africanos de transmissão oral. Na obra em questão, o livro está dividido em seções. A primeira seção é dedicada aos “contos de origem europeia”, a segunda seção, aos “contos de origem indígena” e a terceira seção, aos “contos de origem africana e mestiça”. A quantidade de contos compilados pelo autor também é reveladora: 51 contos de origem europeia, 21 contos de origem indígena e 16 de origem africana e mestiça. Estamos entendendo o uso do termo “mestiço” como afro-brasileiro, quando já começa a despontar a prática de aproveitar os elementos das culturas africanas, recriando, com eles, novas histórias, já misturadas ao olhar, ao jeito e aos costumes brasileiros.

Os contos de origem africana compilados por Silvio Romero são quase todos fábulas: “O macaco e o moleque de cera”, “O macaco e o rabo” (em dois registros distintos), “A onça e o boi”, “A onça e o gato”, “O macaco e a cabaça”, “O macaco e o coelho” e “O macaco e o aluá”. Os outros contos, já mestiços, segundo Silvio Romero, são: “O doutor Botelho”, “Melancia e coco mole”, “O caboclo namorado”, “O velho e o tesouro do rei”, “O homem que quis laçar Deus”, “O homem tolo”, “A mulher gaiteira” e “O negro pachola”.

Romero, preocupado também em distinguir superioridades e inferioridades, o tempo todo, no texto introdutório do referido livro, coloca os portugueses como raça superior: “incontestavelmente o português é o agente mais robusto de nossa vida espiritual. Devemos-lhes as crenças religiosas, as instituições civis e políticas, a língua e o contato com a civilização européia” (ROMERO, 1985, p. 15). Em contrapartida, coloca os indígenas e os africanos como raças inferiores. Com isso, chega inclusive a questionar a existência de uma poesia própria das duas raças: “mas será verdade que os selvagens e os africanos possuísem uma poesia, que haja passado às nossas populações atuais?” (idem). Ele diz que sim, mas que, em razão da mestiçagem cultural, essa decantação das contribuições tornava-se uma tarefa muito difícil.

No entanto, Romero é também, de algum modo, pioneiro em considerar os contos populares brasileiros resultado da mestiçagem e já apontava para o que

posteriormente veio a ser chamado de hibridismo e que Ángel Rama vai mais tarde definir como próprio das operações internas do processo de transculturação narrativa. Vejamos o que diz Romero:

o mestiço consagrou as raças e a vitória é assim de todas três. Pela lei da adaptação elas tendem a modificar-se nele, que, por sua vez, pela lei da concorrência vital, tendeu e tende ainda a integrar-se à parte, formando um tipo novo em que predominará a ação do branco. (ROMERO, 1985, p. 16)

Integração, sim. Apagamento e superioridade, não! Mesmo admitindo a dificuldade em determinar a origem e o embaraço que isso pode representar, Romero ainda afirma, sobre as histórias africanas de transmissão oral:

Os negros também contribuíram com seu contingente, e diversos contos de proveniência sua correm entre nós. Não são tão fantasiosos, como os portugueses, que se prendem ao vasto ciclo de mitos arianos, os mais belos da Humanidade; mas tem uma certa ingenuidade digna de ser apreciada. Constituem a terceira secção da presente coletânea, de parceria com as historietas sobre temas africanos, bordadas pelos mestiços. No terreno dos contos parece-nos que não têm estes ficado inativos, e alguma coisa têm produzido sobre elementos fornecidos pelas três raças mães. Neste número estávamos quase tentados a incluir a Mãe d'água, que nos parece, por um lado ser tupi, e por outro ariano, ou de formação posterior e mestiça sobre elementos tipicamente europeus. Não podemos decidir com certeza e cortar a dúvida. Incluímo-lo na secção de origem portuguesa. O agente transformador neste terreno é principalmente o mestiço. (ROMERO, 1985, p. 17)

Rogério Andrade Barbosa, objeto de estudo desta pesquisa, traz para o Brasil, a partir da década de 1980, os contos africanos de transmissão oral das mais variadas regiões africanas. Sua obra prova que Romero estava errado ao considerar o imaginário africano “menos” fantasioso e rico que os outros. Inclusive, o termo “historietas”, usado por Romero, nos parece impróprio, por reforçar a ideia de inferioridade das histórias africanas. E, apesar de demonstrar claramente sua preferência pelos contos de filiação ariana, é preciso sublinhar que os contos africanos não ficam a dever em nada aos contos de supostas outras origens. No entanto, Romero também tem o mérito de enfatizar o movimento de “atualização” desses contos, como processo de recriação em solo brasileiro. E teria feito melhor se tivesse incluído o conto “Mãe d'água” na seção de histórias africanas, afinal essa história está intimamente ligada às histórias de sereias e, quiçá, às histórias de Iemanjá.

Romero, entretanto, chama a atenção para o fato de que algumas heranças literárias que nos aportaram pelas mãos dos portugueses são de fato de origem africana, já que os portugueses também estiveram, por diversas vezes, ocupando territórios africanos. Diz o autor: “é um grande abuso dos escritores portugueses o falarem sempre das tradições e costumes de seu povo, como se ele nunca houvesse estado em contato com outras raças na terra das conquistas e sido influenciado por elas (ROMERO, 1985, p. 17).

É, portanto, a partir da preocupação de Silvio Romero que se começa a formar, no Brasil, uma “coleção” de contos populares africanos ou de influência reconhecidamente africana. Há, em *Contos populares do Brasil*, um conto que Romero reconhece como de origem africana, que Rogério Andrade Barbosa vai recontar em *Três contos africanos de adivinhação* (os contos são nigerianos e os dois primeiros têm o mesmo motivo: artimanha para desmascarar malfeitores e ladrões) e Reginaldo Prandi vai contar em *Os príncipes do destino* (o conto é iorubá, com o título de “O adivinho que prendeu treze ladrões com grãos de milho”, vivido pelo adivinho Odoguiá) como uma das histórias narradas por um dos odus (Ouorim é quem conta), nas reuniões da casa de Ifá, no Orum. Vejamos o texto de Romero, denominado “O velho e o tesouro do rei” e recolhido no Rio de Janeiro:

Havia em um lugar um homem velho e muito pobre, tão pobre que não tinha que comer.

Um dia roubaram o tesouro do rei, e este disse que quem adivinhasse a pessoa que o tinha roubado, ganharia uma grande soma de dinheiro. Levantaram um falso ao velho muito pobre, e foram dizer ao rei que ele tinha dito que sabia quem havia roubado o tesouro. O rei mandou-o chamar, e deu-lhe três dias para adivinhar, sob pena de morte.

Ficou o pobre homem em palácio, com ordem de comer do bom e do melhor. Logo no primeiro dia, apareceu um criado que o serviu de muitos bons manjares, e o homem comeu até não poder mais. Quando acabou, virou-se para o criado e disse: “Graças a Deus que já vi um”. Isto foi referindo-se ao bom passado, pois na sua vida era aquele o primeiro dia que ele tinha comido melhor.

O criado, que era um dos cúmplices do roubo, ficou muito espantado e foi dizer aos outros dois companheiros o que tinha ouvido do velho. Então assentaram que no outro dia iria outro criado servir ao velho, para ver o que ele dizia. Com efeito depois de ter comido e bebido bem no segundo dia, diz o velho para o criado: “Graças a Deus que já vi dois”. O criado muito desconfiado disse aos outros: “Não há dúvida, o homem sabe que fomos nós que roubamos o rei”. Então, o terceiro criado, para mais acreditar, foi servir o velho no terceiro dia. Aí o criado ajoelhou-se aos pés do pobre homem e declarou que com efeito tinham sido eles que tinham roubado o tesouro do rei, mas que ele guardasse segredo, que eles prometiam de entregar toda a quantia.

O velho, que estava condenado à morte, assim que se viu senhor do segredo, jurou não declarar quem tinha feito o roubo e foi logo entregar o tesouro ao rei. Este ficou muito contente e recompensou o velho com uma grande soma de dinheiro.

Os criados, por sua vez, não fizeram mais outro roubo, com medo de serem descobertos. (ROMERO, 1985, p 188-9)

Não nos esqueçamos que, em seguida à publicação de Romero, ainda sob a égide do racismo científico, que usava as características raciais para definir e classificar a humanidade, deparamos com a abolição da escravatura e a exigência de se repensar a identidade nacional. A Semana de Arte Moderna, segundo o historiador Valdemir Zamparoni, também serviu a tal propósito:

A Semana de Arte Moderna de 1922 trouxe novamente à tona a discussão sobre a identidade nacional. Seus intelectuais se propunham a repensar a nação, a brasilidade, em oposição à Europa, com base na exaltação nas artes e literatura, das nossas florestas, o nosso falar, a nossa comida, o nosso jeito de ser, o nosso folk-lore, a nossa gente. (ZAMPARONI, 2011, p. 24)

Esse movimento sacramentou o mito das três raças como base das discussões dos componentes essenciais na formação da cultura brasileira. Também significou a busca mais intensa das raízes nacionais, “valorizando o que haveria de mais autêntico no Brasil” (OLIVEN, 2011, p. 259). Nesse momento, o destaque, neste clima de valorização da nacionalidade e de elaboração de uma cultura nacional, recaí na figura de Mário de Andrade, que, em 1924, disse, em uma de suas famosas cartas: “Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos do mimetismo para a fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais!” (ANDRADE apud OLIVEN, 2011, p. 259).

É nesse clima de enfraquecimento das culturas étnicas (OLIVEN, 2011) que “o nacionalismo ganha ímpeto e o Estado se firma” (OLIVEN, 2011, p. 261). E a obra do médico Nina Rodrigues ganha força no Brasil, embora, aos olhos de hoje, essas posições sejam alvos de contestação, como faz o historiador Zamparoni, ao criticar as teses de branqueamento:

Nina Rodrigues – médico, ativo participante dos círculos científicos europeus e ele mesmo mulato – dizia que, por mais revoltante que houvesse sido a escravidão, era preciso reconhecer que a raça negra no

Brasil constituiria sempre um dos fatores da nossa inferioridade como povo. (ZAMPARONI, 2011, p. 23)

Nina Rodrigues¹³⁶ foi um dos que primeiro recolheu, na Bahia, os contos populares negro-brasileiros. O autor ressalta exatamente o predomínio iorubá nesses contos, corroborado, inclusive, por outros autores como A. B. Ellis.

As primeiras histórias recolhidas na Bahia apresentam nítida influência iorubá e podem ser divididas em: o ciclo da tartaruga¹³⁷ (*awon* dos nagôs; *logozé* dos gêges) e contos explicativos ou etiológicos (iorubá e daomeano), como “O porquê das mulheres terem os peitos grandes e outras pequenos”, “A feiticeira que tirava os olhos e os braços”; “A menina caiton ou comboça (ou enteada)” etc¹³⁸. Nessas histórias ainda aparecem provérbios, ditos e expressões de origem iorubá. Essas histórias eram narradas em língua nagô¹³⁹, que é essa língua geral, de negros iorubanos, de diferentes nacionalidades, falada na Costa dos Escravos.

Outras histórias recolhidas por Nina Rodrigues revelam influências daomeanas, correntes entre os negros baianos. São os contos de origem gêges, “O elefante e a tartaruga” (Adjncá e Logozé) e “O kibungo e a cachorra”. O ciclo da tartaruga está presente, como se vê, na correspondência das histórias de *logozé*.

Contudo, o historiador Valdemir Zamparoni acusa Nina Rodrigues de promover, com sua adesão ao “darwinismo social”, um afastamento da África na consciência nacional brasileira (2011). No entanto, por mais que tal postura tenha gerado “laços simbólicos cada vez mais tênues e a África cada vez mais distante” (2011, p. 24), o fato é que Nina Rodrigues, em sua obra *Os africanos no Brasil*, de 1933, reúne uma série de histórias africanas, importantes para entendermos a coleção de contos africanos de transmissão oral que vêm se formando, desde Silvio Romero, no panorama da literatura brasileira. Em capítulo dedicado a comparar os contos iorubás, nagôs, gegês etc. e os registros que essas histórias ganharam no Brasil, sobretudo na Bahia e no Maranhão, Nina Rodrigues nos conta, a partir do livro *The yorubá, speaking peoples of slaves Cost of West*, publicado em Londres, em 1894:

Meu alô é sobre uma mulher cuja filha fazia azeite de dendê (Ellis):

¹³⁶ Nina Rodrigues, *Os africanos no Brasil*. A edição estudada é atual, datada de 2004, mas a obra foi originalmente publicada em 1933.

¹³⁷ Também presente, como ciclo, entre os índios brasileiros. É o ciclo do *iuti*, jabuti.

¹³⁸ Contos recolhidos por Nina Rodrigues, op. cit., p. 307 ss.

¹³⁹ A língua nagô é uma mistura das línguas *Ga*, *Tshi*, *Ewe* e iorubá, do grupo guineano.

Um dia quando a menina acabava de fazer o azeite de dendê, levou-o à feira para vender. Ela ficou na feira vendendo o seu azeite até ao escurecer. Quando chegou a noite o Iwin, fada ou espírito, chegou a ela, comprou azeite de dendê e pagou-lhe com alguns cawries. A menina contou os cawries, achou um que estava quebrado e pediu ao Iwin o que faltava. O Iwin disse-lhe que não tinha mais cawries. E a menina começou a gritar: “Minha mãe me baterá se eu voltar para casa com um cawry quebrado”. O Iwin partiu e a menina o acompanhou. “Vai-te embora, disse o Iwin, volta para casa, porque ninguém pode entrar no país em que eu moro”. “Não, disse a menina, eu irei onde tu fores até que me pagues o meu cawry”.

A menina seguiu e caminhou um caminho muito longo, até chegar ao país, em que a gente fica em pé sobre as cabeças dentro dos seus pilões e pila o inhame com a cabeça.

Então eles caminharam ainda um caminho muito longo e depois chegaram à margem de um charco. E o Iwin cantou:

Oh! jovem mercadora de azeite de dendê
Agora deves voltar atrás.

A menina respondeu:

Enquanto não receber meu cawry,
Não deixarei tuas pisadas.

Replicou o Iwin:

Oh! jovem mercadora de azeite de palma,
Cedo este rasto desaparecerá

No rio de sangue,

Então deves regressar.

E cantaram: Ela: “Não regressarei”. Ele: “Vês a escura floresta?”.

Ela: “Não regressarei”. Ele: “Vês a montanha pedregosa?”. Ela: “Não voltarei. Sem receber o meu cawry, não deixarei teu rasto”.

Andaram ainda um caminho muito longo e por fim chegaram à terra dos mortos. O Iwin deu à menina alguns cocos de dendê para fazer azeite e disse-lhe: “Come o azeite e dá-me o há-há (a polpa)”.

Quando o azeite ficou pronto, a menina deu ao Iwin e comeu o há-há.

O Iwin deu-lhe uma banana e disse: “Come a banana e dá-me a Casca”. Mas a menina descascou a banana, deu-a ao Iwin e comeu a casca.

Então o Iwin disse à menina: “Vai e apanha três adôs (cabacinhas).

Não apanhes os adôs que gritam: “Colhe-me, colhe-me, colhe-me”, mas colhe aqueles que nada dizem e então volta à tua casa. Quando estiveres a meio do caminho quebra um adô, quebra outro quando estiveres à porta da casa, e o terceiro quando estiveres dentro de casa”. E a menina disse: “Muito bem”.

Ela colheu os adôs como lhe tinha sido ensinado e voltou para casa.

Quando estava a meio caminho, quebrou um adô e eis que aparecem muitos escravos e cavalos que a seguiram. Quando estava à porta da casa, a menina quebrou o segundo adô e logo apareceu muita gente, carneiros, cabras, aves, mais de duzentos e a seguiram. Quando estava dentro de casa, quebrou o último adô e de repente a casa ficou cheia a transbordar de cawries que saíam pelas portas e janelas.

A mãe da menina tomou vinte panos da Costa, vinte voltas de contas de valor, vinte carneiros, vinte cabras, vinte aves e mandou levar de presente a Iyale, mulher em chefe (Regime poligâmico em que das esposas uma ocupa o primeiro lugar).

Esta perguntou de onde tinha vindo tanta coisa, e quando soube, recusou aceitar o presente, dizendo que mandaria sua filha fazer o

mesmo e facilmente obteria assim a mesma coisa. Então a Iyale fez azeite de dendê e deu à sua filha para ir vender na feira. A menina foi e o Iwin comprou o azeite e pagou com cawries. Ele deu o número certo de cawries, mas a menina escondeu um e pretendeu que não tinha recebido todos. “O que eu posso fazer? disse o Iwin, eu não tenho mais cawries”. ‘Oh! disse a menina, eu o seguirei à sua casa e então você me pagará”. Iwin disse: “Pois bem”. Quando os dois estavam caminhando juntos, o Iwin começou a cantar como da primeira vez:

Oh! jovem mercadora de azeite de dendê,
Deves voltar à tua casa.

E a menina: “Eu não voltarei”. O Iwin: “Deixa a minha pista”. A menina: “Eu não voltarei”. O Iwin: “Bem, vamos por diante”. E seguiram até ao país dos mortos. O Iwin deu à menina cocos de dendê para fazer azeite e disse-lhe que comesse o azeite e lhe trouxesse o há-há e a menina fez assim. Iwin disse-lhe: “Muito bem”. Deu-lhe uma banana, para que comesse a fruta e lhe trouxesse a casca e a menina fez assim. Então o Iwin disse-lhe: “Vai e colhe três adôs. Não colhas os que dizem: ‘Colhe-me, colhe-me, colhe-me’, mas os que ficam calados”.

Ela foi; deixou de parte os que estavam calados e colheu dos que pediam fossem colhidos. O Iwin disse-lhe: “Quebra um a meio do caminho, outro na tua porta e o último dentro de casa”.

A meio caminho, a menina quebrou um adô e eis que numerosos leões, leopardos, hienas e cobras aparecem. Eles correram atrás da menina, fatigaram-se e a morderam, até chegar à porta de sua casa. Então ela quebrou o segundo adô e saíram animais ainda mais ferozes que caíram sobre ela, morderam-na e rasgaram-na. A porta da casa estava fechada e só havia em casa uma pessoa surda. A menina pediu ao surdo que abrisse a porta, mas ele não ouviu. E aí na soleira os animais selvagens mataram a menina. (RODRIGUES, 2010, p. 234-6)

Ao registrar esse e vários outros contos em sua obra, especialmente no capítulo “Sobrevivências totêmicas: festas populares e folk-lore”, Nina Rodrigues “toca” na necessidade de adaptação, libertando, de certa forma, os autores brasileiros do purismo e da fidelidade total a uma matriz quando diz: “É fato que, nestas condições, o processo de adaptação inocula vida e animação aos contos, atribuindo os feitos aos animais da região e distribuindo a ação pelas cenas conhecidas. E sem esse recurso facilmente se extinguiriam eles” (RODRIGUES, 2010, p. 224).

Em seguida, Artur Ramos, em *O folclore negro no Brasil* (1935), estuda a contribuição mais sólida da cultura africana, já na perspectiva do folclore, e continua a ampliar a nossa “antologia” de histórias africanas de transmissão oral. Do ótimo inventário que Ramos faz da cultura negra em âmbito brasileiro, citando autores, obras, contribuições e datas, retiramos o seguinte conto angolano, recolhido por Ladislau Batalha:

Dizia eu que o senhor Kimalauezu de Tumba Ndala vivia há muito tempo com sua mulher, a qual por fim concebeu.
Não comia ela carne, almejando sempre pelo peixe.
Quando o homem ia à pesca, trazia sempre muitos peixes; pelo que, estes resolveram safar-se para outro rio.
Então disse o homem a sua mulher:
–Prepara-me comida.
E a mulher preparou-lha; depois do que tornou o marido àquele rio para onde os peixes haviam fugido, e ali estacionou, entrando a comer.
Quando acabou, disse:
–Bem! Vou pescar!
E lançou a rede à água.
Da primeira vez nada apanhou, da segunda nada igualmente; da terceira, porém sente-a mais pesada, e ouve uma voz que lhe dizia de dentro do rio:
–Espera, que este teu amigo é pai de família.
Esperou algum tempo, até que tornou a ouvir dizer:
–Puxa, agora!
Arrastou para fora d’água um peixe muito grande, pô-lo às costas e principiou a andar.
Os peixes todos foram seguindo o homem, e ouvia-se dentre a relva saírem umas vozes que diziam:
–Ualala! Ualala!¹⁴⁰
Quando estava já perto de casa, a mulher saiu-lhe ao encontro com toda a vizinhança do lugar.
Ele entrou na sua cubata e entregou o peixe para cozinhar.
A mulher então disse:
–Escama-o tu!
Ao que o homem respondeu:
–Não quero.
A mulher entrou de escamá-lo, mas o peixe estava a cantar assim:
Escamando-me tu,
Escama-me bem.
Quando ela acabou a sua tarefa meteu-o na panela, mas o peixe continuava sempre a cantar. Logo que o cozinhado ficou pronto, arranjou ela cinco pratos, e convidou o marido e os vizinhos, mas todos recusaram; pelo que se resolveu a comer sozinha.
Quando acabou, puxou a esteira, pô-la no chão, e pegou no cachimbo, mas ouviu uma voz dentro da barriga a perguntar-lhe:
–Por onde hei de sair?
Ela respondeu:
–Sai pelas solas dos pés.
Ao que o peixe tornou a perguntar:
–Hei de sair pelas solas dos teus pés, com que costumavas pisar as imundícies?
A mulher tornou-lhe:
–Sai pela boca.
–Pois hei de sair pela boca com que me engoliste?
A mulher respondeu-lhe:
Procura por onde quiseres sair.
O peixe então tornou:
Pois lá vou eu!

¹⁴⁰ Segundo Ladislau Batalha, o termo *ualala* é um grito de admiração.

E a mulher estalou pelo meio.
O peixe, porém, foi-se embora. (RAMOS, 2007, p. 160-1)

Artur Ramos, no referido livro, faz um estudo mais vasto e aprofundado das contribuições das culturas negras para o folclore brasileiro, até então. Sua obra foi um marco na evolução dos estudos das nossas raízes culturais e ampliou, em muito, a circulação dos contos africanos de transmissão oral para o leitor brasileiro. Sua principal contribuição para a referida área de estudos começa em 1934, com a publicação de *O negro brasileiro*, depois se enriquece com *As culturas negras no novo mundo* (1937), *O negro na civilização brasileira* (1939) e *Introdução à antropologia brasileira* (1943). As obras de Ramos, certamente, muito contribuíram para a instauração de uma nova corrente de estudos da cultura africana, interessada agora em apontar os traços positivos e universais dos negros no Brasil. É com essa perspectiva de diversidade e interpenetração das culturas que Ramos organiza suas pesquisas, preocupado que estava em desmontar estereótipos e preconceitos sobre o negro e o africano.

No entanto, é Monteiro Lobato, que, em seguida, reúne também uma série de contos africanos, narrados pela boca de Tia Nastácia, a representante negra, moradora do Sítio do Picapau Amarelo. A obra *Histórias de Tia Nastácia*, publicada em 1937, é totalmente “galgada” no livro *Contos populares do Brasil*, de Sílvio Romero, inclusive o elemento ordenador (invisível) das histórias que Nastácia conta são os mesmos do livro de Romero: histórias europeias, indígenas e negras. Ao final do livro, Dona Benta também conta seis histórias, para completar o livro, entre elas, uma história do Congo, em que os negros explicam como apareceram os macacos:

Antigamente, lá no começo do mundo, os macacos moravam com os homens nas cidades. Falavam como eles, mas não trabalhavam. Certa vez houve uma grande festa. Durante um dia e uma noite o tantã não parou de soar. Todos dançavam e bebiam um vinho feito de caldo de palmeira, porque ainda não era conhecida a uva. O velho chefe da tribo saiu dali cambaleando e foi parar no bairro dos macacos.

Antes não fosse! Os macacos judiaram dele. Uns puxavam-lhe a tanga, outros punham-lhe a língua, outros beliscavam-lhe a pele. Tamanha foi a falta de respeito que o velho chefe enfureceu-se a ponto de queixar-se a Nzame, a divindade da tribo.

Nzame mandou chamar o chefe dos macacos. Passou-lhe uma grande descompostura e disse:

– De hoje em diante, como castigo, os macacos têm que trabalhar para os homens.

Mas os macacos revoltaram-se contra a ordem do deus. Juraram não trabalhar.

Quando iam para a roça, penduravam-se nas árvores do caminho, davam pulos pra aqui, pra ali, fugiam. Não houve meio de conseguir deles nenhum trabalho. O chefe da tribo danou.

– Preciso dar uma lição nesta macacada.

Depois de refletir algum tempo deu ordens, para uma grande festança, onde houvesse muito vinho. Mas dividiu as cabaças de vinho em dois lotes — um de vinho puro e outro de vinho misturado com uma erva dormideira. “Este é para os macacos”, disse ele.

Quando os macacos souberam da grande festa e da grande vinhaça, aproximaram-se todos muito xeretas. Dançaram, pularam e beberam até não poder mais. Meia hora depois dormiam sono profundo.

O chefe, então, mandou que os seus homens metessem o chicote nos macacos até deixá-los peladinhos – e no dia seguinte botou-os no serviço.

Mas quem pode com macaco? – O berreiro que fizeram foi tamanho que o chefe, completamente zozzo, deu ordem para que lhes cortassem a língua.

“É o único meio de acabar com esta gritaria”. Ficaram os macacos sem línguas –mas dois dias depois sumiram-se da aldeia, afundando no mato. Nunca mais quiseram saber dos homens — e também nunca mais falaram. Quem tem língua cortada não fala.

–Esta história se parece, com as nossas daqui –disse Narizinho. –Bem bobinha.

–Sim, mas que havemos de esperar dos pobres negros do Congo? Sabem onde é o Congo?

–Sei –disse Pedrinho. –É quase no centro da África, do lado daquela costa que o senhor Pedro Álvares Cabral evitou de medo das calmarias. Há o Congo Belga e o Congo Francês. E sei também que cá para o Brasil vieram muitos escravos desses Congos.

–É verdade. O pobre Congo foi uma das zonas que forneceram mais escravos para a América, de modo que muitas histórias dos nossos negros hão de ter as raízes lá.

–Quem sabe se tia Nastácia é do Congo? –lembrou Narizinho.

– Não –disse dona Benta. –Nastácia é neta dum casal de negros vindos de Moçambique.

–Hum, hum! –exclamou Emília. –Moçambique! Que luxo...

–Conte outra, vovó –pediu Pedrinho. –Conte uma história dos esquimós.

E dona Benta contou a história de... (LOBATO, 2002, p. 70-2)

Embora a essa altura, no Brasil, a circulação dos contos africanos de transmissão oral já apresentasse obras bastante significativas, sempre mediadas pelo trabalho dos folcloristas, Lobato atua como pioneiro ao introduzir as histórias populares africanas no repertório da literatura infantil. As obras citadas até aqui destinavam-se ao leitor adulto.

No entanto, novamente, vemo-nos diante da contribuição sólida dos pesquisadores das culturas populares. Câmara Cascudo, em 1946 publica *Contos tradicionais do Brasil*. Na obra não há uma divisão específica para os contos populares africanos, mas há um estudo aprofundadíssimo, que entrecruza conhecimentos folclóricos e literários. Cascudo, ao final de cada conto, apresenta uma nota,

identificando a presença do conto que acabou de ser narrado, em outras culturas, citando todas as fontes possíveis de onde ele encontrou aquele conto. Um incrível exercício de erudição, que veio enriquecer muito os nossos conhecimentos dos contos populares. Nestas notas de rodapé é possível identificar os contos que também figuram no acervo dos contos africanos de transmissão oral. Dos cem contos compilados por Cascudo, apenas vinte são reconhecidamente africanos também: “O marido da mãe d’água”; “O filho da burra”; “A princesa sisuda”; “A menina dos brincos de ouro”; “O bem se paga com o bem”; “O sapo e o coelho”; “O touro e o homem”; “O cágado e o teiú”; “O sapo com medo d’água”, “O gato e a raposa”, “A rolinha e a raposa”, “A onça e o bode”, “O macaco e a negrinha de cera”, “A aranha caranguejeira e o Quibungo”, “Como a aranha salvou o menino Jesus”, “Porque o negro é preto”, “O cantador de modinhas”, “Porque o cachorro é inimigo de gato... e gato de rato”, “O menino e a avó gulosa” e “O compadre da morte”. Cascudo divide seus contos baseado nos motivos, e não na procedência ou possível origem, como fez Silvio Romero. Algumas dessas histórias Cascudo ouviu diretamente contadas por pessoas do povo, outras ele tomou emprestadas da coletânea de outros folcloristas, como “A menina dos brincos de ouro”, que ele retirou de Nina Rodrigues (em *Os africanos no Brasil*), “O touro e o homem”, que ele retirou de José Murilo de Carvalho (*O matuto cearense e o caboclo do Pará*), “O cágado e o teiú”, que ele retirou de Silvio Romero (*Contos Populares do Brasil*), “A aranha caranguejeira e o Quibungo”, que ele retirou de João da Silva Campos (*Contos e fábulas populares da Bahia*) e de Basílio de Magalhães (*O folk lore no Brasil*) etc.

Dos contos apontados por Cascudo, como pertencentes também à tradição africana, vale a pena citar “O macaco e a negrinha de cera”:

O macaco saía todos os dias vendendo mingau para ter o seu vintém para comprar o seu confeito. Então, tinha uma moça que era sua freguesa. Um belo dia, o macaco o que fez? Preparou uma panela, botou porcaria dentro, cobriu a panela com uma toalha bem alva e saiu por ali a fora, com a panela na cabeça. Foi direitinho à casa da moça. Quando chegou lá, que a moça foi se aproximando com a tigela para botar o mingau, ele derramou a porcaria em cima dela, deu um pinote e desembandeirou pela rua, nas carreiras; - qui-qui-qui, qui-qui-qui... A moça ficou toda suja, toda lambuzada e, muito furiosa, disse:

– Deixa-te estar, macaco, que eu te pego.

Mandou fazer uma negrinha de cera, com um cachimbo na boca e botou-a na porta da rua. Tempos depois, passando o macaco pela casa da moça, viu a negrinha. Chegou junto dela e disse:

– Negrinha, me dá uma fumaça do teu cachimbo?

A negrinha calada.

– Negrinha, me dá uma fumaça do teu cachimbo, senão eu te dou uma bofetada.

A negrinha não respondeu e ele, –pá... –, deu-lhe uma bofetada, ficando com a mão presa na cera.

– Negrinha, solta a minha mão, senão eu te dou outra bofetada. A negrinha calada. Ele aí deu-lhe outra bofetada, ficando com a outra mão presa.

– Negrinha, solta as minhas mãos, senão eu te dou um pontapé. Deu um pontapé e ficou com o pé preso na cera. Deu outro pontapé, ficando com os dois pés presos. Por fim, deu uma cabeçada, ficando com a cabeça também segura. Então a moça mandou agarrá-lo e matá-lo, para comer.

Quando o estavam matando, ele pegou a cantar:

– Me mate devagar,
Que me dói, dói, dói.
Nhen, nhen, nhen,
Foi menina que eu vi.

O mesmo fez quando o esfolaram, quando o cortaram aos pedaços para botar na panela, quando o mexeram e quando o puseram no prato. Porém a moça sem se importar com coisa nenhuma, sentou-se à mesa e pôs-se a comê-lo. E o macaco cantando:

– Me coma devagar, etc.

Assim que a moça se levantou da mesa, o macaco começou a dizer dentro da barriga dela:

– Quero sair...
– Saia pelos ouvidos.
– Não saio pelos ouvidos, que tem cera, tornou o macaco.

Quero sair...

– Saia pela boca.
– Não saio pela boca que tem cuspe. Quero sair...
– Saia pelo nariz.
– Não saio pelo nariz, que tem catarro. Quero sair...
– Saia pelo vintém.
– Não saio pelo vintém que tem macriação.

Afinal deu um estouro, arrebrandando a barriga da moça que caiu morta e saiu por ali a fora, danado, assoviando: fi, fi, fi-fi-fi... (CASCUDO, s.d., p. 146-7)

Esse conto é largamente conhecido dos leitores brasileiros. Foi recontado para crianças e por inúmeros escritores no Brasil. A exploração das onomatopeias, da cantiga, da escatologia, tudo isso faz dele uma narrativa de grande interesse para a literatura infantil. O macaco ocupa lugar de destaque em muitas histórias africanas, e nossos autores principais (Joel Rufino e Rogério Andrade Barbosa) vão também reunir histórias assim. No entanto, a nota que Cascudo preparou para essa história, em seu livro, esclarece algumas coisas: ela é especialmente conhecida dos negros do Recôncavo Baiano; converge para si dois temas populares de vários folclores (a prisão do macaco pelo boneco de cera e a morte de quem comeu uma carne, encantada, que pode ser de peixe, coelho, veado); o boneco de cera é o *tarbaby*, de universal presença nos folclores;

a história ainda corre entre os negros africanos (da Rodésia, hotentotes etc.), mas a riqueza da nota está também em contar outras versões da história, ainda que resumidamente, e apontar semelhanças, diferenças e curiosidades:

[...] A versão brasileira do Tarbaby que Silvio Romero registou no seu *Contos populares do Brasil* tem nome de “O macaco e o moleque de cera”, ouvida no Estado de Sergipe. O animal (ave ou peixe) que fica falando ou cantando quando é apanhado, cozido, devorado e ainda fala no ventre da mulher, rebentando-a e voltando, intacto, a viver, é outro tema igualmente popular. Silva Campos (p. 209-210, conto XXVIII). “O Rei dos Pássaros” narra o episódio de um caçador que encontrou um pássaro muito bonito que cantou, pedindo que não o matassem. O caçador matou-o. Foi despená-lo e o pássaro cantou que não o depenassem. Cortou-o em pedaços e o pássaro cantou pedindo que não o cortassem. Colocaram-no na panela, puseram-no no prato, comeram-no e sempre o pássaro cantando e pedindo. Finalmente estourou e o homem caiu morto. Artur Ramos (*O folk-lore negro do Brasil*, p. 185, Rio de Janeiro, 1935) recolheu uma variante das Alagoas. Depois de ingerido, o pássaro sai durante a defecação, acompanhado por uma porção de diabinhos pretos, pulando e cantando. Heli Chateelain (*Folktales of Angola*, conto IV, p. 82) regista a história Muhatu, Uasema Mbiji. A mulher que deseja peixe, de Luanda. O peixe apanhado, canta em todas as ocasiões e devorado, pergunta por onde deverá sair. Saia por onde quisesse, disse por fim a mulher. O peixe saiu, rebentando a mulher pelo meio. O padre dr. Constantino Tastevin, em carta de 12-XI-1935, em Paris, informava-me haver publicado na revista *Les Recherches Congolaises* um conto que ouvira entre os negros *Ba Kamba*, da margem esquerda do Nyari, altura de Mandinga, Congo-Oceano, entre Point-Noire e Brazavile. É o mesmo tema sendo o macaco, o coelho, o peixe substituídos por um antílope. O animal cantou todo o tempo, durante todas as operações e quem comeu morreu. Jogaram o resto no mato e o antílope reconstituiu-se e desapareceu. Dizia-me o Pe. Tastevin, professor de Etnologia do Instituto Católico de Paris: “Essa fábula é encontrada – equivalente – em toda esta região. Os negros crêem que os maus viram antílope, elefante, etc., depois da morte, mas são animais encantados [...]”. (CASCUDO, s.d., p. 148-9)

Esse cruzamento que Cascudo faz com textos recolhidos e recontados por outros folcloristas e estudiosos confere à sua obra uma riqueza incomparável nos estudos da cultura popular brasileira. Não só nesta, mas em outras obras, Cascudo se compromete com o estudo dos elementos das culturas africanas, na cultura brasileira, como em *Geografia dos mitos brasileiros*, *Literatura oral no Brasil*, *Dicionário do folclore brasileiro*, *Superstições e costumes* e *Made in África*, entre outros. Muitos de nossos escritores que têm se dedicado a recontar para as crianças brasileiras os contos da

tradição oral tomam Luís da Câmara Cascudo como base, como suporte, como ponto de partida, ainda que muitas vezes não lhe deem o crédito, lamentavelmente.

Nesse quadro inicial e formador desse universo dos contos africanos de transmissão oral no Brasil, não se pode deixar de mencionar o consistente trabalho do sociólogo Florestan Fernandes. Em seu livro *O folclore em questão* (editado no formato atual pela primeira vez em 1978), o autor, preocupado em mostrar que o folclore pode ser objeto de estudo e alvo de consistentes análises críticas, lança as bases para a sedimentação do uso do folclore nas ciências sociais. As discussões e análises travadas no interior dessa obra enriqueceram, e muito, os debates sobre a cultura brasileira. Além de levantar as antigas e novas perspectivas do folclore e apontar as tendências dos estudos folclóricos em São Paulo, especialmente nas figuras de Amadeu Amaral e Mário de Andrade, Fernandes atua como resenhista das obras lançadas sobre o tema do folclore, especialmente em seus artigos publicados no jornal *O Estado de São Paulo*. Florestan Fernandes, em profícua produção, que recobre os anos de 1941 a 1963 e tendo o folclore como tema, já denunciava a crise dessa área do saber:

Os estudos do folclore no Brasil parecem estar sofrendo, no momento, uma crise de continuidade. Após o período, por assim dizer clássico de uma história, em que dominaram as figuras centrais de Sílvio Romero e João Ribeiro, e depois do promissor movimento de coleta, sistematização e interpretação de dados, iniciados por seus discípulos e pelos folcloristas contemporâneos, como Lindolfo Gomes, Daniel Gouveia, Melo Moraes, Alexina Pinto, Basílio Magalhães, Joaquim Ribeiro, Mário de Andrade, Luís da Câmara Cascudo, Renato Almeida, Dante Laitano, Aluísio de Almeida, Oneyda Alvarenga etc., tem diminuído ponderavelmente o número de publicações dedicadas aos problemas ou ao estudo de aspectos do folclore brasileiro. A crise não é superficial, atingindo apenas a tendência para uma delimitação mais rigorosa do campo de trabalho – desenvolvimento das pesquisas sobre o folclore mágico, o folclore infantil, o folclore do negro, os romances velhos, os ciclos temáticos etc. É mais profunda, pois aplica uma revisão completa dos critérios, das técnicas e dos métodos de trabalho, envolvendo inclusive uma revisão do próprio problema da natureza do folclore como uma disciplina particular. (FERNANDES, 2003, p. 249)

Florestan, sociólogo dos mais respeitados no país, já antevia a necessidade de estudos mais abrangentes, mais largos, com uma visão mais multicultural, como a que transparece neste trecho do seu texto:

Não será pelas indicações superficiais dos historiadores do nosso folclore ou pelas sugestões dos ensaístas curiosos que chegaremos ao conhecimento profundo das diversas tendências do folclore brasileiro, suas raízes, seu significado e sua contribuição concreta. É preciso estudar o folclore infantil, o folclore dos “elementos formadores” (português, negro e índio), o papel transformador dos mestiços, o processo de formação e de desenvolvimento de elementos folclóricos originais, o papel dos imigrantes nas diferentes situações de contato cultural, as “crendices”, as “superstições”, as adivinhas, a poesia, os contos e os mitos populares, o folclore musical, os ciclos temáticos brasileiros, as técnicas e os artefatos compreendidos no folclore material, a reconstrução, na medida do possível, do folclore colonial, em parte já iniciada, do folclore do império etc. etc. A lista é demasiado enorme para ser apreciada aqui. Por que, pois não deixar a escolha do assunto aos próprios candidatos? Um estudo sério é sempre consequência de um paciente esforço, de pesquisas demoradas [...]. (FERNANDES, 2003, p. 253)

É claro que outros estudos e outras publicações vieram depois. Também continuaram a chegar, de modo esparso, coletâneas de contos tradicionais africanos, oriundos da tradição oral. No entanto, cada vez mais o interesse foi se transferindo para o âmbito da literatura infantil. E, no limiar da década de 1970 e da década de 1980 em diante, os contos africanos de transmissão oral e seus reaproveitamentos se instalam verdadeiramente na literatura dedicada aos pequenos e jovens leitores. Nessa trilha, em diferentes momentos, vão aparecer os autores Joel Rufino, Rogério Andrade Barbosa e Reginaldo Prandi, cujas obras serão o foco mais específico desta pesquisa.

O interesse pelas manifestações de cultura tradicional popular começou a chegar à literatura infantil mais especificamente (sem considerarmos Lobato) na década de 1970, talvez justificado pelo que diz Oscar Lopes:

liga-se a uma idéia de uma inocência poética primitiva, de um estado originário de indiferenciação entre a psique individual e coletiva, entre os ritmos humanos e os ritmos naturais [...] dir-se-ia uma forma nova do mito do Paraíso Perdido ou da Idade do Ouro.

A literatura infantil brasileira passou a ser a depositária das obras de contos populares, talvez exatamente por essa ligação (falsa, diga-se) com o inocente, o

originário, o primitivo, o Paraíso Perdido e tudo o mais que as palavras de Oscar Lopes alegam.

Apesar desse destino já preconceituoso de saída, os primeiros coletores da tradição oral estavam norteados por ideais de defesa da cultura tradicional, pela luta dos valores pátrios e autônomos, e certamente interessados em fundar uma literatura brasileira autóctone; uma espécie de renascença africana no Brasil. Seja por preservação, manutenção ou continuidade, o fato é que os contos africanos de tradição oral começam a abundar na literatura infantil e juvenil brasileiras. Por trás disso há uma questão mercadológica, sem dúvida, que não pode ser ignorada.

Poderíamos pensar em “renascimento negro” (busca e revalorização das raízes culturais africanas, crioulas, populares, brasileira acima de tudo). A divisão em relação ao momento de recolha e fixação dos folcloristas, antes da chegada dessa literatura ao domínio da literatura infantil, tem uma diferença básica: como a preocupação é recontar as histórias para o leitor criança, estamos agora diante do espaço da reinvenção. E isso vai permitir exatamente o surgimento das individualidades autorais, uma maneira especial, única e pessoal de contar o tradicional. Esses autores se separam dos outros que simplesmente contam histórias populares sem se individualizarem.

No universo descortinado pelos contos tradicionais de expressão oral, estamos diante de culturas e modos de vida ancestrais (tribais, clânicos), como o culto dos antepassados, o animismo e a respectiva animização retórica da natureza, o pansexualismo vitalista, a visão eufórica e ufanista das relações sociais e familiares nas tribos e no mundo rural e natural, conforme nos lembra o professor Pires Laranjeira (LARANJEIRA, 1995, p. 29).

A literatura de tradição oral tem um papel fundamental na construção de uma memória coletiva. Esses autores, que se dispuseram a recontar esses contos, de algum modo estão comprometidos também com o resgate da memória coletiva, ou não seriam os contos populares, obras que vão se reelaborando num processo contínuo.

Em um primeiro momento, poderíamos dizer que as obras dos escritores dos contos africanos de transmissão oral, para o leitor criança e jovem, estão centradas nas sobrevivências nativas (resquícios dos elementos das culturas africanas, ressonâncias históricas, vestígios de origem, aproveitamentos parciais); num segundo momento, as obras estão centradas nas reincidências nacionais, com a finalidade de trazer para o âmbito brasileiro as histórias africanas de transmissão oral (mitos, lendas, fábulas, contos) que compõem o legado da tradição africana; e, num terceiro momento, as obras

estão centradas nas reconquistas míticas, na tentativa de trazer para o leitor brasileiro, principalmente um aporte mitológico que a história e o preconceito apagaram, ao longo do caminho, principalmente por meio do silêncio. São essas as três sendas que elegemos para entender o quadro de autores que se organiza em torno dessa produção literária.

Os novos autores vão aproveitar esse espaço transitório entre o ouvir, o recontar e o escrever sem ignorar, certamente, os caminhos, os meandros, os atalhos, que obrigaram sempre a literatura oral a lidar com a maior valorização da escrita em detrimento da oralidade, com a condição de literatura de iletrados imputada ao legado oral, com o rótulo de popular, primitivo, folclórico ou exótico, que escondem preconceitos e supervalorizações de uma cultura supostamente erudita.

São esses autores de literatura infantojuvenil, sobretudo os três autores que são alvo maior desta pesquisa, que vão extrapolar a condição de anonimato dos contos populares para fazerem deles uma questão também de autoria, que acaba mesmo por singularizar as histórias que recontam, retirando-as sobretudo de uma massa informe e particularizando-as. Não é mais o anonimato que reina sobre a criatividade do sujeito que está atualizando e animando a tradição (FERNANDES, 2002). E o escritor, ao contrário do contador, não é um repetidor da tradição.

Esse mote acaba por ser a nossa ideia condutora, e com ela nos alinhamos às ideias do pesquisador das poéticas orais, Frederico Fernandes (2007, p. 45), que afirma que a “cena descrita”, ou o local onde acontece a narração oral, possui “microelementos e seus ruídos percebidos”. São esses microelementos e ruídos da cena oral exatamente os “locais” em que os novos escritores dos textos da tradição oral vão atuar, renovando essas histórias, aproveitando seus microelementos para firmarem suas assinaturas. A ideia que Fernandes aplica para a oralidade também nos basta: devemos “observar as cores variadas que tomam corpo a cada palavra, a alteridade presente, o mosaico temporal, a polifonia discursiva, em síntese, sua intrincada malha textual” (FERNANDES, 2007, p. 45).

Aproveitando mesmo a concepção de Ungaretti (1992), que dizia que somente a voz fixaria o texto, afirmamos que a escrita de um conto popular traz em si essa necessidade premente que o texto tem de ser vocalizado, de ser narrado oralmente para ser completado. Esses textos oriundos da tradição oral são textos escritos com vistas à performance. A linguagem usada pelo escritor já informa essa intenção. Portanto, os escritores do reconto, como os que examinaremos nesta pesquisa, já visam esse “conto

sonoro”, que tem forma própria e só está completo quando retorna para a oralidade, via leitura em voz alta ou narração oral, na qual funcionaria como um *script*.

O registro escrito de um conto popular sempre teve seu “lado” crônica, que é essa preocupação em revelar tanto o que está na superfície quanto a estrutura material e espiritual de uma época.

O conto popular é sem dúvida o lugar da escritura das culturas, porque, além de tudo revelam valores sociais, políticos, morais e, sobretudo, estéticos. Esses contos, além de poderem ser vistos como operadores de dados coletados diretos da realidade, misturam uma boa dose de fantasia e imaginário, de “acontecidos” e “inventados”, que acabam por transmutá-los poeticamente. O ato sócio-simbólico que é a narrativa é também um ato de criação sujeito ao espírito da época e às concepções de seus autores. Portanto, o que temos hoje são novos contos autorais, baseados em contos da tradição oral, em contextos sócio-histórico e estético-culturais particulares, mediados pelo trabalho dos escritores. Isso fatalmente gera mudanças de sentido e de comprometimentos morais. A possibilidade de mais do que refletir ou representar a realidade, pela linguagem, atinge seu auge no trabalho autoral baseado no conto popular, que quer deliberadamente sair do anonimato coletivo e conquistar o status de literatura. Alguns conseguem e outros ficam no meio do caminho entre a repetição e o didatismo, entre o documento e a cartilha. Não é o caso, evidentemente, dos autores que escolhemos ler de modo mais profundo aqui.

Nos últimos vinte anos, vários autores vêm falando no processo de emersão dos afro-latino-americanos da sua condição de “invisibilidade” (DZIDZIENYO, 2008a, p. 206). A proliferação de publicações dos contos populares africanos no Brasil pode ser vista como exemplo desse processo. Há uma grande coincidência. Exatamente nesse último período tal literatura começou a ficar mais visível, a ganhar corpo e interesse. Faz parte do jogo: dando-se maior visibilidade, conquista-se mais mercado! Não esqueçamos! A “socialização” dessa literatura, que é elemento de raiz, tem uma ligação direta com a construção da identidade nacional. No entanto, a necessidade de abrir espaço e desafiar a cultura hegemônica é também uma maneira de mostrar que essas relações são construídas e que tudo depende de maior ou menor grau de interesse político. Por que só agora há todo um mercado que permite, busca, valoriza e difunde essas obras?

Se nosso interesse aqui recai na literatura africana tradicional de transmissão oral, voltada para o leitor infantojuvenil, não quer dizer que ficaremos no âmbito da

“memória coletiva de uma sociedade que não revestiu a forma escrita” (COLLOQUE, 1985, p. 11), nas coletas orais ou baseada em fontes primárias, muito menos ficaremos restritos às coletâneas folclóricas, que não serão foco de nossa análise. Se citamos aqui esses trabalhos pioneiros, foi tão somente para evidenciar os primeiros movimentos de interesse na reunião destes textos.

O que nos parece mais valioso nessas primeiras recolhas de Sílvia Romero, Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Câmara Cascudo etc., é a convicção de que esses textos registrados por escrito têm a propriedade, na expressão do estudioso José Martins Vaz, de tornarem-se “textos falantes” (VAZ, 1970). Esses textos, vindos da oralidade, exigem de seus autores “arte e sabedoria” para não comprometer tudo o que eles podem dizer ou falar de suas culturas e relações com o mundo.

Por tudo isso, e sustentados pelo conceito da diáspora africana, arriscaríamos dizer que a dispersão das histórias populares africanas pelo mundo segue o rastro dos “movimentos dos povos africanos e afrodescendentes no interior do continente negro ou fora dele” (SANTOS, 2008, p. 181). Embora a ideia de diáspora evoque ainda outras condições, como guerras, perseguições políticas, religiosas, desastres naturais, busca de novas oportunidades de trabalho ou melhores condições de vida, premeditados ou espontâneos, sabemos que, no caso do Brasil, ela é consequência de um deslocamento forçado, baseado na violência das capturas, no aprisionamento e na condição de vida imposta pela escravidão, sem a mínima chance de escolha, fruto da ganância, do lucro e da tentativa de adquirir força de trabalho barata para tocar a economia local. E, nessas condições, a manutenção do legado oral é uma forte ação de resistência, principalmente para que os laços com o lugar de origem não fossem rompidos de modo ainda mais forte e doloroso.

Também não estamos interessados no uso dos elementos da cultura popular como “signo da perda”. Não é para resgatar, em tentativa desesperada, urgente e última, aquilo que está na eminência de se perder, mas para sublinhar o fato de que a cultura popular, parte indissociável desse processo de convivência cultural, é o resultado dinâmico dos contatos também presentes, que caminha segundo as transformações históricas, que acompanha a modernização de modo peculiar, de maneira a acomodar-se aos novos tempos, sem que se tenha de lamentar ou reconstituir o que foi ficando para trás. A cultura popular não é fragmento nem sobrevivência de um tempo de ouro e não quer ser salva de nenhum aniquilamento; a cultura popular é esse constante clamor/louvor ao que surge como o resultado inteiro de um aprendizado que atravessa o

tempo, mas que ainda assim não pode nunca ser o mesmo do seu ponto de partida original. O que fica entre uma ponta e outra só é válido porque se reflete no aqui e agora.

Apesar de a maioria das considerações em relação à cultura popular venerar essa ideia de espólio, daquilo que sobrou para ser repartido, e encontrarem muitas vozes que se somam a isso, são muitas as formas da cultura popular que se beneficiam do apelo dessa situação de “urgência”, envolvendo salvação e salvadores. Não é o que se extinguiu que vai encantar o presente, é o que do passado se transformou e foi processado, de modo criativo, para continuar fazendo sentido e encantado no presente. Essa atualização, ao mesmo tempo em que é renovação, é que garante a permanência da cultura popular. As formas socioculturais da cultura popular já são por si mesmas expressões de um mundo diferente, um mundo em mutação, dinâmico e em ebulição.

Obedecendo ao que foi exposto até aqui, poderíamos dizer que os três momentos nos quais nos parece coerente dividir os períodos de detecção, assentamento e permanência das histórias africanas de tradição oral poderiam ficar mais organizados, se assim o dispuséssemos: autores do primeiro segmento, o da detecção – esse que denominamos de sobrevivências nativas, com destaque para Joel Rufino dos Santos; entre os autores do segundo segmento, o de assentamento, o da fixação das obras – esse que denominamos de reincidências nacionais, destacamos em especial Rogério Andrade Barbosa; e, no terceiro segmento, o da permanência – esse que denominamos de reconquistas míticas, destacamos especialmente Reginaldo Prandi.

É certo que em cada divisão dessas, criada por nós, há a presença de outros autores. No primeiro grupo, o das sobrevivências nativas, balizado por Sílvio Romero e Joel Rufino (que será estudado de modo mais aprofundado no decorrer deste trabalho), acrescentaríamos outros autores com significativa produção de contos africanos de transmissão oral, que surgiram depois ou entre eles. Merecem destaque a obra de Gercilga de Almeida, Heloísa Pires, Sonia Rosa, Georgina Martins, Marilda Castanha, Júlio Emílio Braz, Nei Lopes, Edmilson de Almeida Pereira e Kátia Canton.

No segundo grupo, o das reincidências nacionais, no qual destacamos Rogério Andrade Barbosa (que também será estudado de modo mais aprofundado no decorrer deste trabalho), acrescentamos ainda os autores Gercilga de Almeida, Denise Carreira, Carmem Seganfredo, Heloísa Pires, Júlio e Débora D’Zambê, Adilson Martins, Luciana Savaget, Ilan Brenman, Beatrice Tanaka, Sunny, Júlio Emílio Braz, Toni Brandão e Maté.

No terceiro grupo, o das reconquistas míticas, no qual destacamos Reginaldo Prandi (outro autor que será estudado de modo mais aprofundando no decorrer deste trabalho), acrescentamos ainda os autores Ganimedes José, Raul Lody, Helena Theodoro, Carolina Cunha, Júlio e Débora D’Zambê, Kiussam de Oliveira e Adilson Martins.

É possível notar que há autores que participam, com obras significativas, em mais de um segmento, mas que não serão examinados, pela já grande extensão desse trabalho. Também sabemos que toda e qualquer seleção incorre no risco de ser incompleta.

Aproveitamos para lembrar que, seguindo o interesse levantado pelo trabalho dos folcloristas, com suas coletâneas de contos de transmissão oral, onde figuraram com um certo destaque, os contos de matriz africana continuaram sendo publicados no Brasil, de modo muito esparsos, em antologias de contos africanos. Nesse painel, destacamos sobretudo, a iniciativa da editora Ediouro e da editora Verbo, que, entre as décadas de 1960, 1970 e 1980, publicaram os famosos livros de contos africanos (em geral), angolanos (que depois também circularam em edição organizada por José Viale Moutinho, a partir de recolha de Héli Chatelain, de 1894) e da gênese africana, fruto do trabalho do Leo Frobenius (também mais tarde retomado por outras editoras, em especial Landy e Martin Claret). Também circularam pelo Brasil, nesse período, coletâneas preparadas pelos portugueses Manuel Ferreira, Fernando Correia da Silva (que selecionou as histórias do livro *Contos africanos*, da Ediouro, que circulava desde 1966) e Oscar Ribas. A questão principal é que essas edições foram sempre destinadas ao leitor adulto, bem como a importante edição do livro de Blaise Cendrars (*Pequenos contos negros também para crianças brancas*), que circulou no Brasil no final da década de 1980.

Visando ao leitor infantil, uma obra publicada ainda no final da década de 1970, numa coedição da editora Verbo (Lisboa e São Paulo), o livro de Marie Ferraud, *Contos africanos* (traduzido do francês), passou despercebido no mercado editorial brasileiro. Só mais recentemente, começamos a ter acesso às coletâneas do português Fernando Vale (que estão todas editadas hoje pelo Instituto Piaget).

No entanto, é só nos anos 2000 que os contos africanos de transmissão oral, traduzidos para o português, começam a voltar ao nosso país. Com isso, somos brindados com as belas obras de Meshack Asare (*O chamado de Sosu* e *A cabra mágica*), Adwoa Badoe e Kaleki (com os importantes e fundamentais contos de Ananse,

personagem dos mais tradicionais em várias das culturas africanas), Mamadou Diallo (com as histórias da África Ocidental), Ondjaki (*O coelho saltitão*), Gcina Mhlophe (com as histórias tradicionais da África do Sul) e a obra mais abrangente, *Meus contos africanos*, publicada em 2009, que reúne 32 histórias selecionadas por Nelson Mandela e recontadas por vários autores, a maioria africanos. No terreno das traduções, também finalmente chegaram ao mercado brasileiro as obras de contos tradicionais africanos de Yves Pinguilly, Anna Soler-Pont, Praline Gay-Para (com histórias principalmente da Etiópia) e Catherine Gendrin, oriundas da França. As obras das americanas Angela Shelf Medearis Laurie Krebs e Katie Smith Milway também começam a circular na literatura infantil brasileira. E até o quadrinista americano Will Eisner publicou aqui uma obra baseada em lenda africana, *Sundiata, o leão do mal* (2004).

Contudo, o mercado dos contos africanos de tradição oral segue publicando, também na vertente mais polêmica e ainda voltada para adultos, obras como a de Mãe Beata de Yemonjá, Carlos Petrovich, Vanda Machado e Descoredes Santos, que sempre servem de apoio para os escritores que têm se dedicado a seguir pela linha da mitologia dos orixás na literatura infantil.

E, por fim, como a Bahia será sempre o grande reduto brasileiro dos contos populares africanos de transmissão oral, vale citar a pesquisa coordenada pela professora Doralice Alcoforado, apresentada no livro *Contos populares brasileiros: Bahia*, que apresenta uma série de contos de matrizes africanas.

Para a articulação dessas histórias, dessa rede de histórias africanas, que foram ganhando de mansinho espaço no mercado editorial brasileiro, podemos ainda nos beneficiar do conceito de pan-africanismo. Diz Elisa Larkin Nascimento (2008a, p. 161) que “o pan-africanismo significa a luta pela libertação dos povos africanos em todos os lugares onde se encontrem”. E, coniventes com os estudos de Wole Soyinka (1976, p. 16), podemos ainda ampliar essa importância para a ideia de que existe uma identidade africana na diversidade étnica e tribal africana. A experiência comum de luta pela libertação do “jugo colonial escravista no continente e na diáspora” (NASCIMENTO, 2008a, p. 161) fez aportar aqui uma diversidade de histórias, que, para além das características étnicas e culturais de cada grupo africano específico, servem para firmar e afirmar uma unidade entre “os povos que compõem o mundo africano”. Portanto, podemos falar em literatura popular africana no Brasil, também como uma ação libertadora, também como um elemento de “solidariedade entre os povos negros”.

Tendo em vista que esse painel dos contos africanos de transmissão oral pode ser organizado, observado e articulado de muitas formas, levantamos as possibilidades que nos pareceram mais ricas. Poderíamos dividir, num primeiro momento, as histórias em torno de uma nomenclatura muito simples, e aí elas poderiam ser denominadas de histórias de animais, histórias da vida cotidiana e histórias da vida espiritual. Cogitamos uma divisão pelo espaço, o que nos daria uma organização a partir da savana, estepe, floresta, deserto, vales e zonas montanhosa. Também poderíamos pensar nas histórias em torno dos grupamentos sociais, o que nos remeteria para a horda, o clã, a aldeia, a selva, a sociedade simples, a sociedade polissegmentar e o panteão dos deuses. Se optássemos por uma divisão baseada na atividade econômica, poderíamos organizar o nosso painel entre as histórias de agricultores sedentários, caçadores errantes, pastores nômades, seres fantásticos e seres míticos. Acreditamos, no entanto, que o modelo de leitura que adotamos para analisar as obras de Joel Rufino dos Santos, Rogério Andrade Barbosa e Reginaldo Prandi atende, de modo amplo, a qualquer uma dessas divisões e classificações, que poderiam significar um empobrecimento da nossa mirada. Por isso, também achamos por bem atentar para outros elementos de construção na obra desses autores, a saber: fala proverbial, exotismo, violência, elementos físicos do cotidiano, questão ritual, hierarquização do poder, regras sociais de comportamento e conduta etc.

A manutenção das histórias orais, trazidas pelos escravos africanos, deportados para o Brasil, seria sempre uma maneira de preservar o tecido cultural africano e ao mesmo tempo compor uma cultura de exílio (GLISSANT, 1996). Por certo, essas narrativas, vistas como fragmentos, traços, vestígios culturais, ao se mesclarem com outras narrativas, no Brasil, no decorrer do tempo, vão sedimentando uma maneira própria de narrar a África no Brasil e o Brasil africano. A cada leva de escravos, a cada passagem do tempo, a cada espaço geográfico ocupado, as narrativas vão se sobrepondo, se misturando, se reconfigurando.

As histórias orais são uma maneira de recompor a cultura desse emigrante que Edouard Glissant (2005) chamou de “emigrante nu”. Estar desprovido de tudo, inclusive da língua, configura uma situação desesperadora, limítrofe, insolúvel, que vai ganhar certo refrigério na lembrança e na memória, por isso é urgente lembrar, por isso é imperativo não esquecer, por isso é fundamental reunir os iguais. E a escolha das histórias a serem preservadas certamente deve dizer respeito diretamente àquilo que mais impacto produz, tanto em termos de imagens quanto em termos de palavras. Contar as histórias mais fortes, com palavras mais certeiras, impactantes, é também uma

maneira de provocar a emoção do outro (do ouvinte) para que ele se torne um ajudante no papel de lembrar (e preservar). Conhecer as características dessas histórias africanas recontadas no Brasil serve, sim, para pensar a nação e a construção das identidades. Esses assuntos, tão largamente explorados por outros pesquisadores, nos interessam, sim, na medida em que possam lançar luz para ressaltarmos a beleza desses contos populares que vêm atravessando os tempos. As histórias populares servem para manutenção das origens, para ressaltar identidades, para recuperar trajetos históricos, para reforçar as culturas materiais, para atuar como peça de resistência. Não negamos nada disso! Mas não nos aprofundaremos nesses aspectos, senão nos aspectos literários e nos aspectos que sirvam para iluminar cada vez mais o literário. No entanto, se a ideia de nação engloba a ideia de “comunidades imaginadas¹⁴¹”, as obras literárias lidas aqui levar-nos-ão a construir o modo de ser das comunidades culturais, já que são várias as nações negras presentes nas histórias disseminadas no Brasil.

Por fim, vamos nos aproximando do próximo capítulo. Que fique, no entanto, como preparação para entrarmos no útero mítico, para entranharmo-nos nas histórias nucleares dessa pesquisa, o reconhecimento do pioneirismo de Sílvio Romero, para quem oferecemos um baú de cauris, a nossa moeda africana de troca.

Sílvio Romero dizia que “na poesia popular, portanto, depois do português, é o mestiço o principal fator. Aos selvagens e africanos, que não são autores diretos, coube aí mesmo, porém, uma ação mais ou menos eficaz” (ROMERO, 1985, p. 16). Romero alega que os indígenas e os negros não são autores diretos, porque precisaram adquirir uma segunda língua para comunicar e propagar suas crenças, abusões, lendas e fantasias. E, quando essas histórias finalmente adquiriram “consistência” para serem contadas, já estavam “contaminadas” por outras culturas. Para opormo-nos à visão de Romero, presente na tal informação questionável, lançamos mão de Joel Rufino dos Santos, Rogério Andrade Barbosa e Reginaldo Prandi. Os três principais autores desta pesquisa provam justo o contrário: que os africanos são autores diretos, sim, de inúmeras histórias importantes e que também nos influenciaram, de inúmeras formas, fosse na culinária, na música, na literatura e nos folguedos (Congada, Bumba-meu-boi, Maracatu, Reisados, Taieiras etc.), bem como na religião (o candomblé e todas suas derivações, inclusive com a riquíssima mitologia dos orixás). No entanto, ressaltamos o

¹⁴¹ A expressão é de Benedict Anderson, segundo Stuart Hall (2003, p. 26).

acerto de Romero ao chamar os contos de transmissão oral de poesia popular. Ponto pra ele!

Por fim, antes de avançarmos finalmente para o estudo específico das obras dos expoentes de cada um destes períodos nomeados, resta-nos uma ressalva final, neste primeiro panorama, advinda das palavras do historiador Zamparoni, no extenso caminho de abordagem da África e dos africanos, seja em que campo for, inclusive na obra dos autores que se propõem a apresentar a África para os pequenos e jovens leitores brasileiros:

Com certa simplificação, pode-se dizer que prevalecem duas imagens só aparentemente antagônicas: de um lado, e ainda hegemônica, a da África selvagem e miserável apresentada nos documentários e telejornais; de outro, uma imagem mitificada, de uma “Mama África”, originária, profunda e virgem, idealizada, irreal. Os africanos e a África buscados nessa visão, como inspiração política, são aqueles colocados num freezer, onde a cultura se inscreve num tempo mítico, que se repete, sem criação nem história. Essa imagem mitificada é também homogeneizadora e desumanizadora da África e dos africanos. Também ela não reconhece a multiplicidade dos povos e culturas com suas mazelas tipicamente humanas. (ZAMPARONI, 2011, p. 28)

Ao fim, sabemos que o recente interesse pela literatura africana no âmbito da literatura infantil brasileira é ainda uma tentativa de tirar a África e os africanos do lugar de desconhecidos para os brasileiros e pulverizar, quem sabe de vez, “uma visão da África que foi criada para dominar e desumanizar” (ZAMPARONI, 2011, p. 28).

Com as palavras reabilitadoras de Florestan Fernandes ao pioneirismo de Sílvio Romero, tirando-lhe o peso da visão racista, ao admitir que “no fundo, o seu critério de ‘raça’, aplicado ao folclore brasileiro, é um critério cultural” (FERNANDES, 2003, p. 203) e reconhecendo que “Sílvio Romero não é o único grande folclorista brasileiro, mas é o nosso primeiro folclorista representativo” (ibidem, p. 249), encorajamo-nos a apresentar a indignação de Romero:

É uma vergonha para a ciência do Brasil que nada tenhamos consagrado de nossos trabalhos ao estudo das línguas e das religiões africanas.

Quando vemos homens, como Bleek, refugiarem-se dezenas e dezenas de anos nos centros da África somente para estudar uma língua e coligir uns mitos, nós que temos o material em casa, que temos a África nas nossas cozinhas, como a América em nossas selvas e a Europa em nossos salões, nada havemos produzido neste sentido! É uma desgraça. Bem como os portugueses estanciaram dois séculos na Índia e nada ali descobriram de extraordinário para a ciência, deixando aos ingleses a glória da revelação do sânscrito e dos livros bramínicos, tal nós vamos

levianamente deixando morrer os nossos negros da Costa como inúteis, e iremos deixar a outros o estudo de tantos dialetos africanos, que se falam em nossas senzalas! O negro não é só uma máquina econômica; ele é antes de tudo, e mau grado sua ignorância, um objeto de ciência. Apressem-se os especialistas, visto que os pobres moçambiques, benguelas, monjolos, congos, cabindas, caçanjes... vão morrendo. O melhor ensejo, pode-se dizer, está passado com a benéfica extinção do tráfico. Apressem-se, porém, senão terão de perdê-lo de todo. (ROMERO, s.d., p. 16)

Reconhecemos, sem dúvida, a coisificação que Romero imputa à condição do negro no Brasil e sua propalada (e sempre condenável) visão da superioridade eurocêntrica, mas aqui tão somente nos interessa ressaltar a denúncia e a convocação que ele faz, já em 1888, quando seus artigos (circulando desde 1873) foram reunidos no livro *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, de onde provém o referido texto. Interessa-nos dar o próximo passo, cientes de que o brado de alerta para a busca, conservação e valorização da literatura africana de transmissão oral já aí constitui um longo brado retumbante.

6. *ITAN*, HISTÓRIA RECONTADA É HISTÓRIA NOVA:
O LASTRO DA RECRIAÇÃO

“As crianças são nossos tesouros.”

(provérbio pigmeu)

Itan é história. Itan é relato. Itan é narrativa. Itan é fábula. Dos iorubás ressoam mitos. Reverberam canções. Retumbam genealogias. Ecoam saudações. Se é histórico, é verdadeiro. Se é narrado, é verdadeiro. Na disputa e na aliança, o itan sabe a razão. Na alegria e na tristeza, o itan sabe a emoção. Na vida e na morte, o itan sabe a questão. Em voz alta, pelas bocas, o itan voa no tempo. Permanece, multiplica. É do pai e é do filho. É da mãe e é da avó. Todo mundo sabe agora que itan confeitado na memória é itan muito muito saboroso; é voz do povo, de novo, sempre novo.

Nossa viagem agora abre caminho no mar das palavras, o mar navegável dos relatos. É a cantiga laudatória, que quase se pode tocar, quando são os poetas que cantam. Suas canções voam no tempo. Projetam-se em distintas direções. Vão tocar diferentes realidades, vão dialogar com a história, vão constituir língua afrobrasílica.

São nossos autores-marinheiros os que proclamarão a independência, do alto das embarcações-histórias-africanas-de-transmissão-oral que eles fizeram singrar até o mar da alteridade.

É a partir da necessidade de reconhecer que existe uma literatura popular afrocêntrica que começamos a juntar as águas do reconto africano no Brasil. Primeiro como projeto individual, para depois torná-lo projeto coletivo (que é ao que estamos, de algum modo, assistindo agora). Esses primeiros autores, expoentes em cada uma das vertentes do reconto, já sinalizadas desde os portos do capítulo anterior, agrupados em torno do que chamamos sobrevivências nativas (conduzido por Joel Rufino dos Santos), reincidências nacionais (capitaneado por Rogério Andrade Barbosa) e reconquistas míticas (comandado por Reginaldo Prandi), serão sempre os seus fundadores no Brasil.

Deixemos o mar fazer-se navegável! Mar do reconto! Mar das histórias, exercício maior de recriação para nossos autores.

O reconto, por assim dizer, pode ser visto como pertencente a um conjunto literário sempre emergente, uma vez que a cultura popular muitas vezes é vista como coisa de segunda ordem, principalmente o conto popular africano na literatura infantojuvenil brasileira. Emergente porque mutante, cambiável, em processo sempre. E conjunto porque por baixo de cada conto popular, há latente todas as outras versões e adaptações já feitas.

A pequena historiografia do conto popular africano no Brasil, apresentada no capítulo anterior, também pode nos lembrar que esses contos, para além de objeto estético, constituem fato sociológico, sinal de poder social, que acabam por determinar hoje, em nosso país, um interesse maior por sua produção, divulgação e permanência. Não é só o discurso verbal que faz essas obras existirem e serem importantes hoje. É a conjuntura social. É o momento político.

Dos primeiros registros da literatura africana de tradição oral no Brasil, que tinham claramente o objetivo de documentar um legado e constituir uma memória¹⁴², pudemos desembarcar aqui.

Estamos prestes a observar a organização de uma resistência, a afirmação de valores, sobretudo negros, a equiparação das forças. É o momento onde reina, pioneiro, Joel Rufino dos Santos. É o momento da soma entre Brasil e África.

No segundo momento, adiciona-se a isso a necessidade de mostrar que esse “desconhecido” também é nosso; é o barco capitaneado por Rogério Andrade Barbosa; é o legado deixado por nossos ancestrais lá no outro continente, que ele vai buscar, inteiro, não mais “fragmentado” como os “objetos” recolhidos do mar por Joel Rufino.

No terceiro momento, ainda reabrindo caminho que foi novamente pavimentado pelas águas, e remando no mar dos interditos, navegaremos pelas mãos de Reginaldo Prandi.

Com isso, deixemo-nos levar pelas águas desse mar do narrado. Mar cheio de peixes, repleto de histórias.

6.1. JOEL RUFINO DOS SANTOS, *OLODÊ*¹⁴³ DAS *IGBÁS*¹⁴⁴

Joel Rufino dos Santos (1941, Rio de Janeiro) é historiador, professor e escritor brasileiro. É um dos nomes de referência sobre cultura africana no país. Nascido no bairro de Cascadura, filho de pais pernambucanos, viveu cerca de dez anos em São Paulo. Cresceu apreciando a leitura de histórias em quadrinhos. Durante anos lecionou em cursinhos preparatórios para vestibular. Já adulto, foi exilado por suas ideias políticas contrárias à ditadura militar então em vigor no país. Morou algum tempo na Bolívia e no Chile, sendo detido quando de seu retorno ao Brasil (1973). Retornou à universidade com a anistia aos cassados pelo regime militar. É doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde

¹⁴² Como definem R. Gallison e D. Coste em seu *Dicionário de didática das línguas*, a memória é a capacidade de registrar, de fixar, de conservar e de restituir, voluntariamente ou não, quer acontecimentos ou ideias ligadas à experiência vivida, quer um material concreto ou simbólico construído.

¹⁴³ A palavra, em iorubá, significa “senhor da rua”.

¹⁴⁴ *Igbás*, em iorubá, são histórias, mas podem também ser cabaças; também se aproximam de *ibás*, que podem ser pratos... Todos os significados fazem sentido aqui!

lecionou Literatura. Como escritor, tem extensa obra publicada: livros infantis, didáticos, paradidáticos e outros. Trabalhou como colaborador nas minisséries *Abolição*, de Walter Avancini, transmitida pela TV Globo (de 22 a 25 de novembro de 1988), e *República* (de 14 a 17 de novembro de 1989). Além disso, já ganhou diversas vezes o Prêmio Jabuti de literatura, que é o mais importante no país. Foi finalista do prêmio Hans Christian Andersen (2003), ganhador dos prêmios da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil em 1979, 1980 e 2000, nas categorias “O melhor para o Jovem” e “O Melhor para a Criança”.

Para o âmbito desta pesquisa, interessam-nos especificamente as obras infantis de Joel Rufino. A obra do referido autor é uma obra híbrida, no que diz respeito à forma e ao conteúdo. Vamos encontrar desde mitos, fábulas (*O noivo da cutia*, *A festa no céu*), lendas, contos populares (inteiros ou em “pedaços”) até contos inteiramente inventados por ele, que são predominantes em sua produção. Mesmo em sua produção autoral (ou seja, a que não é reconto), ele se vale, quase sempre, de “episódios” de contos populares, ainda que modificados por ele. Aliás, esse tem sido um traço comum em sua literatura: partir do conto popular e modificá-lo, preenchê-lo, interpretá-lo de modo muito peculiar e pessoal, como ele mesmo diz:

Nossos parentes indígenas adoravam histórias. Como não escreviam, muitas se perderam. Ou chegavam pela metade, às vezes só um pedaço, um personagem, um começo ou um final. Isso dá a seus herdeiros, que somos nós, o direito de completá-las, mudá-las, juntar umas com as outras, botar um personagem para viver aventuras que nunca pensara etc. (RUFINO, 2006, p. 79)

Os textos de Joel Rufino em geral são bastante concisos e falam mais nas entrelinhas. Exploram uma prosódia coloquial, matuta, quase um falar roceiro, quando se trata de “reproduzir” argumentos, motivos, personagens oriundos da cultura popular:

Não é ninguém – disse a mulher. – É a minha barriga fazendo ronrom. (*O saci e o curupira*, p. 19)

A mulher, porém, tinha visto pela janela. Quando o homem entrou, ela foi logo dizendo: era o curupira, e coisa e tal. (idem, p. 26)

Ele pensa que mulher não é gente – respondeu a mulher enfezada. – Quem não é gente é ele, nem buraquinho tem pra fazer xixi... (ibidem, p. 27)

Uma noite o curupira cansou de bater na janela, cadê que o homem vinha abrir? Estava doente. (ibidem, p. 28)

– Não se avexe – falou o fazendeiro. – Comigo não tem curupira nem Mané-curupira. Venha comigo. (*História de Trancoso*, p. 6)
O teiú rabeou que nem jacaré. Pulou que nem socó. Soltou fumaça pelas ventas que nem dragão. O jabuti nem te ligo. Agarrado no lombo do teiú. Lepte, lepte. (*O noivo da cutia*, p. 16)

Em consequência da exploração do universo da cultura popular, também aparecem na obra do autor muitos ditos populares:

Não me olhe de lado, que eu não sou melado – avisou o jabuti. (*O noivo da cutia*, p. 6)
Por fora, bela viola. Por dentro, pão bolorento – caçou o teiú. (ibidem, p. 6)

Na obra *O noivo da cutia*, publicada em 1980, o autor retrabalha um conto que aparece na obra *Os africanos no Brasil*, do grande estudioso Nina Rodrigues. Lá os personagens são a tartaruga e o elefante. Aqui são o teiú e o jabuti. Essas histórias, segundo o estudioso em questão, são originárias da Costa do Ouro, especialmente Gana. E nessa história, sobretudo, Joel Rufino usa um mote, que serve para constatar que as histórias populares são saborosas, porque também passam de boca em boca, de pais para filhos:

Teiú, jabuti, cutia. Quem me contou esta história foi a minha tia. (*O noivo da cutia*, p. 4)
Teiú, jabuti, cutia. Bacurau, guariba e rã. Quem me contou esta história foi a minha irmã. (ibidem, p. 12)
Teiú, jabuti, cutia. Bacurau, guariba e rã. Jacaré, socó e dragão. Quem contou foi meu irmão. (ibidem, p. 16)

Nos contos populares que Joel Rufino reconta aparecem sinais dos novos tempos. O discurso dos personagens, sejam eles pessoas ou animais, está alinhado com a modernidade. Em *O noivo da cutia*, o querer da “mulher” (no caso, a cutia) é levado em conta (“esse tempo que a mulher casava obrigada, já passou”, diz ele) e o casamento não é o objetivo final. Nesse sentido, ele desconstrói o modelo clássico do conto popular, com seu final feliz associado à união homem-mulher, por meio do matrimônio.

Também há, em geral, na obra de Rufino, um deslocamento temporal. As histórias são narradas como se o passado avançasse no presente; não é mais no princípio dos tempos, é hoje. O passado não está congelado; ele se estende até o agora. É comum autores de contos populares dizerem: “no tempo em que os animais falavam”, mas, em

O noivo da cutia, em especial, Rufino diz: “hoje, que os animais já falam” (RUFINO, 1996, p. 24).

Outra característica importante dos contos populares retrabalhados por Rufino é o final totalmente aberto. Em *O noivo da cutia*, a história não é “solucionada” nos moldes clássicos e a “mulher” não só não casa, como faz segredo do seu amor e a história acaba:

– Caso com quem eu quero – explicou a cutia. – Esse tempo que a mulher casava obrigada já passou. Hoje, que os animais já falam, só se casa com quem se gosta.

E de quem a senhora gosta??? – perguntaram ao mesmo tempo, vários admiradores da formosa cutia.

– Ah, ele sabe muito bem... – respondeu ela. E deu um suspiro. (RUFINO, 1996, p. 24)

Importante perceber que, acima de qualquer rótulo (literatura africana, brasileira, afro-brasileira), os contos recontados por Joel Rufino são provenientes de várias fontes (inclusive portuguesa) e ganham uma nova roupagem, um novo frescor e um novo encaminhamento e muitas vezes uma nova solução. A dinâmica que ele estabelece para esse “legado”, que continua vivo, é exatamente a de reforçar a sua possibilidade de atualização. Com isso, o autor reforça também a sua maneira pessoal, autoral, distinta de narrar a tradição.

Em *História de Trancoso*, chama-nos a atenção a grande mistura dos elementos da cultura brasileira herdados da cultura europeia (Trancoso é o famoso português Gonçalo Fernandes Trancoso, que ficou eternizado por publicar 38 narrativas ingênuas e de caráter popular no livro *Contos e histórias de proveito e exemplo*, em 1575, da cultura indígena e da cultura africana, sobretudo através do vocabulário, cheio de palavras originárias dessas culturas (nhonhô, curupira, moringa, jurubeba etc.) e, principalmente, pela culinária (jabá, mandioca etc.).

Dos livros de Joel Rufino, *Uma festa no céu* ajuda-nos a entender o processo de “abrasileiramento” que o autor propõe em seus recontos. De novo, ele vai buscar nos contos universais o motivo para ambientá-lo em solo brasileiro. Isso se dá tanto na utilização do espaço quanto na exploração dos personagens (cutia, bacurau, capivara, preguiça, papagaio etc.). No entanto também há outros tantos inventados, como Torna-Largas, o Tãobalão e a pirilampeia.

Para começar, o motivo da festa no céu é bastante original e lembra-nos a seca nordestina:

Há muitos-muitos anos atrás, houve uma grande seca na Terra. No lugar das lagoas ficaram uns buracos deste tamanho. O chão quebrou que nem biscoito. E já não tinha verde não. Os bichos cá de baixo ficaram no maior miserê. Os bichos do Céu enfiavam a cara na Lua, para espiar, e morriam de pena. Resolveram convidar os sofredores para uma festa. (SANTOS, 1987, p. 3)

A maneira de os bichos acederem ao Céu também é inovadora, e todos os bichos vão até lá, e não só o urubu, o sapo, a tartaruga, o cágado ou o jabuti, como no conto clássico, que se multiplicou a partir das fontes orientais e gregas, especialmente nas histórias do Hitopadexa, Panchatantra e Calila e Dimna:

Dia marcado, os bichos da Terra se encontraram perto da Grande Escada. Alguns esses tão magrinhos que nem dava pra reconhecer não. Toca a subir. (ibidem, p. 4)

Nessa mesma obra, o autor explora também os ditados populares (“quem pariu mateus que embale” e “roupa suja se lava em casa”, por exemplo), uma constante em sua produção literária, além do humor como remissão e a resolução aberta do conflito, que termina a história sem contudo resolvê-la.

No texto teatral *O jacaré que comeu a noite*, publicado em forma de livro infantil, em 1982, na coleção *Discos da Taba*, da Editora Abril Cultural, Rufino mantém as principais características de suas obras infantis: um elenco de bichos bem brasileiros; o uso de elementos da cultura popular, como as modinhas, por exemplo; o aproveitamento das lendas (aqui, especificamente a lenda do surgimento da noite, de origem tupi); a substituição de elementos clássicos por elementos originais e pessoais (o coco de tucumã por uma cestinha de palha) etc. Também mantém traços “universais” de caracterização dos personagens mais difundidos, como a esperteza do jabuti, que leva à resolução dos problemas. Nesse conto, especificamente, vigora um tom de conto etiológico, desses que tentam explicar o porquê das coisas. Aqui, a explicação vai para o fato de o jacaré viver sempre dormindo e bebendo água até hoje.

Em *O saci e o curupira* estamos diante da principal característica da obra infantil de Joel Rufino: a bem dosada mistura dos elementos africanos e indígenas, dando origem a um terceiro elemento, o brasileiro. Pelo lado indígena, temos nessa história o

curupira¹⁴⁵ (protetor das matas e dos animais, principalmente os que estão em período de amamentação), pelo lado africano¹⁴⁶, o saci (também protetor das matas e dos segredos das ervas, também conhecido como saçarúê, o calunga¹⁴⁷). No entanto, é a exploração da oralidade que se destaca nessa obra, por meio de um falar caboclo (“ara, diabos!”, “pulandinho numa perna só”), cheio de onomatopeias (“Paque, paque! Alguém batia na árvore”; “É a minha barriga fazendo ronrom”), expressões populares (“ideia de jerico”) e a coloquialidade (“não fosse sua ideia de jerico, a caça tava aí. Praga de homem!”). E, embutidos na história, estão ainda os resquícios das lendas do saci e do curupira, e dos contos populares em que figuram João Galafoice¹⁴⁸, de origem afro-brasileira, e Maria Gomes¹⁴⁹. Ele conhecido como devorador de crianças; ela, como a heroína que se vestia de homem.

¹⁴⁵ Um dos mitos brasileiros mais antigos, citado por José de Anchieta em seus autos. Ora tem cabelos vermelhos e dentes verdes ou azuis, ora tem orelhas grandes ou é totalmente calvo. Tem ainda os pés virados para trás, para confundir seus perseguidores. Pode portar um machado, em algumas versões, ou ainda um casco de jabuti, para bater nas árvores, nas horas de tempestade, e ver quais estão na eminência de tombar, para avisar aos animais para manterem distância. Seu lugar preferido é a sombra das mangueiras e sua velocidade é tão grande que o olho humano não consegue acompanhá-lo. Para confundir os caçadores e livrar algum animal da perseguição, ele usa gritos, assobios e gemidos para atrair a atenção do perseguidor. Perder-se no meio da mata ou mesmo enlouquecer costuma ser o resultado do encantamento provocado pelo curupira. Para distraí-lo, oferece-se a ele pólvora ou faz-se uma bola com uma corda e lança-se ela longe, para que ele procure a ponta do novelo.

¹⁴⁶ Há quem diga que o saci-pererê é de origem tupi-guarani, mais precisamente da região das Missões, do sul do Brasil. Outros dizem que foi com a migração para o norte do país que o personagem ganhou seus contornos africanos, e, que uma de suas pernas teria sido perdida numa luta de capoeira. Seu cachimbo também foi herdado da cultura africana, e seu gorro vermelho (píleo) advém da cultura europeia, mais especificamente da mitologia romana. Alguns acreditam que sua existência data do século XVIII e que foram as amas-secas e os caboclos-velhos, durante a escravidão, que assustavam as crianças, contando as aventuras dele. Pode ser apenas um ser brincalhão em algumas regiões e maligno em outras. Há variação no nome e no entendimento: o pererê é o preto, o trique é o moreno e brincalhão e o saçarúê é o dos olhos vermelhos e mais maligno. Sua existência também está associada à sua possível transformação em pássaro matitaperê, também chamado de semfim ou peitica. Seu canto melancólico, que ecoa em todas as direções, não permite sua localização exata. A ave também é associada a uma espécie de demônio, que na estrada traz malefícios aos viajantes, principalmente, fazendo-os perder o rumo.

¹⁴⁷ Este nome é usado para designar os descendentes de escravos fugidos e libertos das minas de ouro, que viveram isolados por anos em regiões remotas. Também pode ser uma divindade secundária dos ritos bantos ou uma imagem da divindade, um boneco. As libélulas também são chamadas de calungas. Também pode ser o herói civilizador para algumas regiões de Angola.

¹⁴⁸ Também conhecido como um negro que agarra os meninos que andam na rua depois de certa hora da noite. Também pode ser visto como o espírito protetor dos manguezais, que exige fumo, aguardente ou dente de alho, dependendo do grau de destruição, para o destruidor sair ileso. Destruição grave é punida com o abandono nos manguezais até a morte. Também está ligado ao fogo-fátuo.

¹⁴⁹ A personagem dos romances populares portugueses, Maria Gomes, também vai parar nos folhetos populares brasileiros, além de povoar os contos populares de diversos lugares (mesmo que as histórias ganhem, em outras culturas, outros nomes). Maria Gomes se sente obrigada a cumprir a promessa do pai, que, para conseguir abundância de peixe, promete a uma voz misteriosa, no meio da tempestade, a

E é nessa oscilação entre os elementos ora africanos, ora indígenas, ora múltiplos que se encaixa também a obra *O curumim que virou gigante* (1988), que é também um livro que está no território das “redescobertas da brasilidade”, segundo Nelly Novaes Coelho (1995, p. 486). O menino índio funciona como pretexto para “nomeação” de objetos, comidas e frutas do universo indígena, mas também como dono de uma imaginação fértil e criativa. É também o aproveitamento da lenda, para explicar o morro do Pão de Açúcar, ponto turístico do Rio de Janeiro, na Baía de Guanabara.

No livro *Gosto de África: histórias de lá e daqui*¹⁵⁰, de 1998, o autor reafirma seu compromisso com a cultura africana. A obra reúne os textos que já haviam sido publicados na revista *Nova Escola*, em diferentes anos, porém inéditos em forma de livro. O livro, de modo geral, denuncia os desmandos das autoridades e os maus tratos sofridos pelos escravos, principalmente em um Brasil colonial. O autor está preocupado em construir uma imagem positiva do contingente negro, em refazer seu perfil de lutador, oponente (já que, por vezes, foram os negros acusados de aceitarem passivamente a condição de escravos), para alçá-lo à categoria de herói. Mais do que proclamar a união de negros e brancos na constituição familiar (pelo casamento) do povo brasileiro, o autor quer sublinhar a coexistência (nem um pouco pacífica) da religião tradicional dos africanos que para cá vieram, como no conto “O filho de Luísa” (1999, p. 9):

Luísa também não era cristã. Era um problema? Para as autoridades era. Tinham receio de negros que não fossem críticos. “Se acreditam em outros deuses”, pensavam, “podem pedir a ajuda a eles e esses deuses vão ajudá-los contra nós. É melhor, aqui na Bahia, só permitir o deus cristão”.

Mais uma vez estão presentes os ditados populares (“não há mal que sempre dure, nem bem” – em “O filho de Luísa”). Ganham maior visibilidade, na obra, os negros malês, que acabaram por constituir uma sociedade secreta e que prepararam uma

primeira coisa que viesse a seu encontro quando chegasse em casa, imaginando que seria seu papagaio. Então Maria Gomes vai cumprir seu destino, vivendo prisioneira daquela voz oculta, no fundo do mar, até que as reviravoltas da história libertem-na e a seu amado. É também a história da moça guerreira e valente que se disfarça de homem para sobreviver. A história possui pontos de contato com o mito de Eros e Psiquê e com a moça guerreira dos contos portugueses.

¹⁵⁰ Neste momento, limitar-nos-emos a citar os contos que não serão objeto de análise mais acurada nesta pesquisa, por escaparem do critério adotado para fixação do *corpus*: ser reconto de um conto popular. Os contos citados neste momento são quase que relatos de fatos históricos.

revolta pela liberdade de todos os escravos da Bahia (em 1835 estoura a revolução dos malês). A convivência das religiões negras, tanto a muçulmana quanto o candomblé, está aqui destacada, bem como a campanha abolicionista e vultos históricos, como Luiz Gama e Luísa Mahin.

Nesse mesmo livro, o autor traz à tona o mito do julgamento da morte, comandado por Osíris e Toth, seu escriba, no conto “A sagrada família”. Novamente “o motivo”¹⁵¹ de origem africana (aqui, mais especificamente, egípcio), para instaurar o tempo mítico, para relatar as andanças de Osíris também civilizador de outras terras e para reafirmar a sagrada família dos deuses egípcios (Osíris, Ísis, Hórus) como geradora da descendência dos faraós construtores das pirâmides do Egito.

Em “Bonsucesso dos Pretos”, também no mesmo livro citado anteriormente, ainda numa vertente histórica, o autor relata mais uma história da escravidão e leva-nos agora para o território da lenda. O conto explica, na verdade, como surgiu, no interior do Maranhão, a vila que se chama Bonsucesso dos Pretos.

Em “Bumba-meu-boi”, do mesmo livro, uma história que também tem como pano de fundo o regime de escravidão dos negros, aflora a mistura cultural brasileira (europeia, indígena, africana), que se converte em folguedo dos mais difundidos e conhecidos no Brasil. Entre curandeiros, pajés, escravos e senhores, movendo-se entre as fazendas de gado, a casa grande e a senzala, e fazendo referência ao boi gordo, branco e mítico, que veio do Egito em caravela, o conto também instaura uma passagem mítica do tempo e uma resolução mágica para a ressurreição do boi. E ainda pretende explicar as misturas e as regionalidades (inclusive entre os personagens) que foram incorporadas ao folguedo, mais tarde, no seu “espalhamento” pelo país.

Por fim, em “A casa da flor”, o autor reforça as soluções criativas que os negros encontraram para viver depois da abolição da escravatura. Novamente vemos o uso dos provérbios (“as palavras de ouro”) e a valorização das características físicas dos negros (“olhos bem redondos, os beiços cheios, a testa alta”). É a defesa de outro padrão estético que predomina nesse conto. É a solução criativa para a constatação de que “naquele tempo, pobre não tinha nada inteiro”, só restos colhidos do lixo. O conto é também a exaltação do conhecimento como maneira de fugir do legado de pobreza e miséria (a estante vira “altar dos livros”), em que a imaginação é necessária para fazer

¹⁵¹ Osíris pesava o coração dos mortos e os mandava ou para um campo verde, ou para a goela de um monstro horrendo. De um lado de sua balança, o coração do morto; do outro, uma pena. Se o coração fosse mais pesado, significava que o sujeito tinha sido mau.

surgir as coisas (osso de baleia vira osso de dragão). E de uma forma poética e metafórica, por fim, a cegueira do trabalhador das salinas restitui-lhe a força visionária por meio da arte. É “a força da pobreza” que veem as pessoas que vão visitar a casa da flor, feita de cacós.

Com esse conto, o autor fecha o livro *Gosto de África*. Voltaremos a ele, mais detidamente, para falar especificamente dos contos “As pérolas de Cadija” e “O leão do Mali”. Por ora, interessa-nos apenas pontuar, aqui e ali, o legado africano disperso na obra de Joel Rufino, mas que não é necessariamente fruto do conto popular recontado. E, nesse livro, prevalece o tom de denúncia e a tentativa do autor de fornecer elementos para compreendermos melhor a nossa cultura, de um outro ponto de vista. Para isso, ele transita pelo mito, pela lenda, mistura tempos, continentes e culturas, sem abrir mão de um olhar crítico que chame a atenção para as disparidades históricas (por meio de vultos históricos da cultura negra, sobretudo) e para as distorções sociais (como a escravidão), contudo, sem sufocar sua visão também afetuosa.

Entretanto, é na obra *Vida e morte da onça-gente* que Rufino processa toda a fusão dos elementos com que vem trabalhando em sua literatura infantil ao longo dos anos. Este livro, de 2006, está repleto do que poderia ser visto como a síntese da brasilidade. Os personagens de origem indígena (Baíra, o maioral dos índios; o pai dos índios, nosso parente, na voz do narrador), africana (a Rainha Quiximbi), europeia (o fazendeiro rico e metido) e brasileira (a onça-gente, como síntese da mistura) são os pontos-cardeais da história, digamos assim. No entanto, há mais, muito mais: as lendas contidas na obra (o surgimento da noite, a Cobra Grande, a obtenção do fogo, Iemanjá, o boto, a onça e o bode, as amazonas, Cunhambebe etc.), os mitos (as pragas do Egito, Osíris e Ísis, o mundo flutuante etc.), os contos clássicos (os músicos de Bremen), o sincretismo religioso (os cultos a Iemanjá, o pastor evangélico, o babalorixá, a preparação para incorporar o santo, Jurupari, o candomblé, Zé Pilintra), a questão ritual das religiões (os sacrifícios aos deuses, o candomblé), os ditos populares (“o Queiróz que paga por nós”; “quem conta histórias de dia cria rabo de cutia”; “quem foi mordido de cobra tem medo de minhoca”; “não me olhe de lado que eu não sou melado” etc.), as expressões populares (burro como uma porta; Quintos dos Infernos; um favor é coisa que a gente não esquece; surra de matar piolho), o uso da trova popular (“a história que se conta, não se torna a recontar, patrão que se despreza, não se torna a procurar”), a culinária brasileira (pato no tucupi, leitão com farinha d’água), os estereótipos dos personagens fabulares (o macaco como o esperto), as frutas tropicais (bacuri, murici

etc.), o uso dos formuletes de finalização (“vinha a cunhã Isabel, e a prima Victória, acabou a história”).

Tal obra acaba sendo uma espécie de *Macunaíma* da literatura infantojuvenil. E a Terra Sem Males é, nela, o grande espaço mítico, herdado dos índios, os primeiros e legítimos donos da terra.

No entanto, o que nos interessa mais de perto são as obras de Joel Rufino, construídas com elementos da cultura africana, que ou são recontos, ou obedecem a um modelo de conto popular. A essas obras dedicaremos especial atenção: *Rainha Quiximbi* (1986), *Dudu Calunga* (1986), *O presente de Ossanha* (1997), *Gosto de África* (1998) – especialmente os contos “As lágrimas de Cadija” e “O leão do Mali”.

É inegável que Joel Rufino dos Santos conduz sua produção literária infantil no sentido da busca das raízes culturais de nosso povo. Já sabemos que ele não apenas reconta lendas, mitos ou fábulas colhidas da cultura popular, mas impregna cada um dos textos com os elementos da cultura específica que está retratando (quase sempre africana ou indígena). Esse veio da literatura, com uma significação importantíssima para o leitor-criança brasileiro, ganha destaque exatamente a partir da obra de Joel Rufino dos Santos. Até então, a maior parte das obras que se aventuravam no universo da cultura popular retratava quase que exclusivamente a parcela europeia da nossa formação. Rufino é dos primeiros a trazer para a literatura infantil brasileira toda a riquíssima contribuição negra e indígena, desde os tempos da revista *Recreio* (obras que acabaram sendo lançadas em forma de livro, tempos depois).

A força poética das histórias e a linguagem fluida são resultados também da recriação do autor. Rufino denuncia “a progressiva coisificação do negro escravo”, a “destruição completa de todos os seus laços familiares e culturais”, os séculos de trabalho forçado, principalmente nos canaviais (motor da economia do Brasil Colônia), a situação dos “negros alforriados, livres, corajosos e letrados”. Também homenageia os “heróis mortos, os portadores da utopia”, enquanto deseja “uma sociedade pluralista, sem preconceitos, na qual os homens possam crescer íntegros e livres de qualquer tutela” (SANDRONI, 2003, p. 181).

Para a leitura desses textos específicos, escolhemos examiná-los de acordo com a seguinte divisão: *universo cultural* (traços simbólico-coletivo-hierárquicos, sociológicos, econômicos, familiares, religiosos, etnológicos, históricos), *universo ético* (fala proverbial, exotismo, violência, elementos físicos do cotidiano, questão ritual,

hierarquização do poder, regras sociais de conduta) e *universo estético* (repetição temática e estrutural, inovação temática e estrutural).

A primeira obra que nos interessa examinar de perto é Rainha Quiximbi. O texto conta a história de uma mulher que, em um tempo antigo e impreciso, ficou viúva, solitária e sem amor. Casando-se pela segunda vez, perde o marido de novo, que vai diminuindo a cada manhã, até sumir. Até que aparece um homenzinho e ela se casa pela terceira vez. E, quanto mais ela o amava, mais ele crescia. Ela, por fim, descobre que ele é o Chibamba, o rei das criaturas encantadas. Mas já era tarde demais: ele transforma a mulher em sereia, leva-a para a praia e pede aos peixes que tomem conta dela, que agora é a rainha das águas, que canta para atrair homens ou mulheres e só aparece em noite de lua.

No que diz respeito ao *universo cultural*, temos na obra, de imediato, alguns *traços simbólicos* importantes: a mulher guarda o segundo marido no seio e ele tem o tamanho de um dedal. Ela, a que alimenta, nutre, protege; ele, pequeno, indefeso, quase uma criança. Ela é maior que ele. Ele está escondido no seio. O seio é símbolo de feminilidade, evoca a mulher como fonte de vida e alimento, mas também evoca a mulher como fonte de prazer, afeto e, aqui, também aconchego. Essa mulher maior é uma preparação para a etapa seguinte, que ocorrerá quando do terceiro casamento dela. Quando a mulher se casa pela terceira vez, a imagem do amor se torna ainda mais forte, nas palavras do narrador: “quanto mais amou aquele homem, mais ele cresceu” (SANTOS, 1986, p. 20). Esse terceiro marido é Chibamba, o rei das criaturas encantadas. Segundo Nei Lopes, Chibamba é o “ente fantástico da tradição popular mineira” e, na língua nhunguê, *chi-bamba* significa “velho” (LOPES, 2004, p. 186). A língua nhunguê (de origem banto, grande família etnolinguística) é um dos muitos dialetos de Moçambique, falado na região da província de Tete. Esse ser encantado transforma a mulher em sereia e atribui a ela o posto de rainha das águas. Essa Rainha *Quiximbe* é também a sereia da “antiga mitologia do Recôncavo Baiano”. A palavra vem do quimbundo *kiximbi* e significa “sereia” (LOPES, 2006, p. 554), mas também pode ser grafada como *quissímibi*. É a entidade que corresponde a Oxum, nos antigos cultos bantos no Brasil. Em quicongo, *simbí* quer dizer entidade “marinha”, mas também *kiximbi*, em quimbundo, significa “poderoso” e “grande senhor” (LOPES, 2006, p. 553). A mistura do vocábulo quimbundo e do vocábulo quicongo informa-nos: grande senhora das águas. E essa senhora, em noite de lua, canta para atrair homens e mulheres, e seus cabelos compridos e despenteados são a luz que se vê na água do mar.

O simbolismo da lua atravessa muitas culturas. Estamos diante do paradigma: lua-terra-mulher-fecundidade. A lua é um símbolo feminino por excelência. Apesar da contínua mutação, ela também representa a morte (os homens e mulheres atraídos pelo canto da rainha das águas são atraídos para a morte?). É a passagem obrigatória para uma nova vida que também está por trás dessa simbologia, tal qual a transformação da mulher em sereia narrada neste conto. E, novamente, o signo da fecundidade é reforçado, ao relacionar o aparecimento da rainha das águas com as noites de lua. No entanto, é a dinâmica da lua, que aponta sempre para tudo o que está em mudança, que nos faz reafirmar que o ciclo é que, enfim, é celebrado nesta história. A mudança, o recomeço (quantas vezes a mulher recomeça, ao se casar de novo, no conto?), o fluxo, o refluxo, a morte que anuncia a vida, a vida que anuncia a morte, tudo nos dá sinal do incessante. São os três princípios da existência que se alternam: nascimento, vida e morte.

Como *traço sociológico*, temos a variação do papel feminino, que, mesmo depois de ter casado três vezes, ainda é chamada de “a viúva”. Sua função e condição parecem se resumir ao casamento, ao feitiço (cantar para atrair homens e mulheres), e sua condição feminina é negada, de certa forma, quando o narrador diz: “Também não deu tempo à viúva de pensar: colou as duas pernas dela, transformando os seus pés em rabo de peixe. Depois, cobriu todo o corpo dela com escamas de prata” (SANTOS, 1986, p. 27), para negar o sexo e negar a possibilidade de procriação; para tornar-se ainda objeto de culto da beleza externa e do desvirtuamento de homens e mulheres.

O *traço econômico* nessa história pode ser percebido na função da mulher como senhora da casa, alimentando seus maridos, mas também passando o tempo na janela, chorando e lamentando “Ai, quem me dera amar...” (ibidem, p. 5).

Para mencionarmos o *traço familiar*, temos uma novidade nesse texto: uma mulher que casa três vezes (porque ficou viúva duas vezes, claro!), mas também aquela que ama demais, que impulsiona o marido, a ponto de agigantá-lo, como acontece com o terceiro marido, a ponto de ele não caber mais na casa e ela ter que conversar com ele na palma de sua mão. Ele maior que ela; ele, o todo poderoso. Fora da casa. Por isso, destina a ela um lugar de culto e adoração.

Alguns *traços religiosos* se impõem ao texto: a contaminação pelo universo católico, já que o casamento é na igreja e ela só se casa de novo após enviuvar. Chibamba é o rei das coisas encantadas, cultuado e alçado ao patamar mítico e divino. No sul de Minas, é também fantasma pertencente ao ciclo de assombrações, com o qual se assustam as crianças teimosas, choronas e malcriadas. A rainha das águas também é

cultuada no Brasil, tanto como Iemanjá, como Oxum, orixá iorubano das águas doces, da riqueza e do amor (LOPES, 2006, p. 505). A aproximação da nossa Rainha Quiximbi com o orixá iorubano também se dá pelo fato de ter tido muitos maridos. O Chibamba leva a mulher para a praia. Lá a converte na Rainha das Águas¹⁵². Também vale lembrar que “dentro do mar tem rio” (como diz o cancionista popular), que abre assim a possibilidade de repartição da rainha das águas, como rainha das águas salgadas e das águas doces. Há, nessa condução da mulher para sereia, uma passagem (ou pelo menos uma admissão) de um universo religioso (o católico) para os cultos iorubás, talvez a reforçar o sincretismo religioso, que é característico do Brasil.

Como *traços etnológicos*, temos a exaltação dos padrões de beleza, no caso pendendo mais para o lado masculino do que propriamente o feminino quando o narrador diz “Vai que um dia passa um homem mais bonito que o Sol” (SANTOS, 1986, p. 6). Vale lembrar que o sol simboliza o rei para o homem africano. E a hierarquia desse símbolo aponta: céu, homem, sol e poder. Em nenhuma outra parte do livro se faz menção à beleza feminina, a não ser por seus adornos corporais, muito mais para enfatizar a sedução do que a beleza (seios, os cotovelos empedrados de tanta janela, as suas duas pernas coladas, os pés transformados em rabo de peixe, o corpo todo coberto com escamas de prata). A linguagem utilizada chama a atenção, o tempo todo, para a questão da estesia, a sensação provocada pela noção da beleza. Também estamos diante de criaturas que falam com os peixes e peixes que recebem ordens, que protegem, que se comportam como “seres animados”, que estão dotados de encantamento. Um traço celebrativo e, portanto, etnológico é a cantoria das rainhas das águas. A saudação à rainha das águas diz: *Eriù Iyà*, que é uma expressão iorubá que faz alusão às espumas formadas do encontro das águas do rio com as águas do mar. Também diz a cantiga ritual e “litúrgica”: “Oh! Mãe D’água, rainha, sereia do mar, segura a banda e ilumina esse congá. Oh! Mãe D’água, rainha, sereia do mar, segura a banda e ilumina esse congá”.

Quanto aos *traços históricos* do conto, podemos primeiro sublinhar a imprecisão epocal e temporal: “Há muito, muito tempo, vivia uma viúva sem amor” (SANTOS,

¹⁵² As rainhas das águas se subdividem em sete qualidades: Yemoyo (mulher de Oxalá, que protege os filhos com suas sete anáguas), Ogunté (guerreira, que vive no encontro da água com as pedras), Yewa (que vive no meio do oceano, no lugar onde as sete correntes oceânicas encontram-se), Assabá (a que representa as profundezas do mar e está sempre fiando o algodão), Yamassê (mãe de Xangô, que vive nas espumas do mar), Olossá (a que vive na água doce e é extremamente feminina e vaidosa), Yasessu (a que vive nas águas agitadas e sujas e que está ligada à gestação; é voluntariosa e respeitável).

1986, p. 2). A configuração do segundo marido da viúva também está “contaminada” de uma visão filtrada por preceitos da religião católica e também de uma certa tentativa de questionar a submissão à aparência. Talvez por isso o marido assemelhe-se à figura diabólica: “era alto, braços compridos tocando a terra, pernas que pareciam de pau, os olhos duas brasas vermelhas” (ibidem, p. 8), pois ainda não é com esse que ela vai ser feliz! Podemos ainda, pensando nos ecos da história recente do Brasil escravista, pensar na dupla função do mar na história: ao mesmo tempo que é o veículo do afastamento da terra-natal, significa, em contrapartida, o reino da felicidade e da liberdade, das terras misteriosas, da terra natal, da África (ainda que idealizada).

No entanto, avancemos para o *universo ético* do conto em questão. Para manter o que parece ser uma constante, nesse tipo de texto, há também uma *fala proverbial* (“boca para que te quero!”). A boca aparece como uma assinatura! Aquilo que se fala tem poder de lei na cultura popular. É a palavra empenhada, dada. E o que se fala se converte em verdade, ganha vida! A justiça não isenta a palavra; pelo contrário, faz dela materialidade. O homem desconhecido e sem nome, até então, depois de nomeado, vira o rei das criaturas encantadas e, como tal, tem de agir dali pra frente. É o motor da história. Entretanto, é também por amar demais e dizer palavras de amor que a mulher é “condenada” a viver nas águas, como a Rainha Quiximbi, a rainha das águas. Amar é quase uma punição, um ato castigável.

Ainda dentro do campo ético, estamos diante de características particularizantes, que chamam a atenção por sua qualidade invulgar, incomum. Nesse sentido, a literatura popular comporta também o *exotismo* como característica. Nesse conto, especificamente, há vários exemplos: o marido que diminui de tamanho a cada manhã; o homem que um dia, de tanto crescer, não coube mais na casa; o costume de guardar o marido apequenado no seio; a mulher que conversa com o marido sentada na palma de sua mão; a mulher que nunca soube o nome do marido; os peixes que ouvem, falam e obedecem ao rei das criaturas encantadas.

No território da ética que regem as relações, esses contos também comportam uma demonstração da *violência* implícita como elemento “natural” da relação dos sujeitos. É assim a interação com o terceiro marido: “um homenzinho tão pequerrucho que, se ela falasse mais alto, o vento derrubava” (ibidem, p. 18). A história “transita” da força dela para a força dele até a eclosão da força total, atribuída ao ser encantado, rei das criaturas, que ameaça seus comandados, dizendo:

Esta é a rainha Quiximbi. Ela vai ficar aí dizendo as palavras de amor que disse para mim. Na terra não pode viver, que os homens não a deixariam em paz.

Nas nuvens, muito menos: os raios e os trovões não a deixariam descansar. Ela é a rainha das águas. Ai de vocês se não tomarem conta direito!” (SANTOS, 1986, p. 30-1)

Os *elementos físicos do cotidiano* também revelam uma conduta ética. A mulher aqui passa o tempo na janela, suspirando, lamentando a falta de amor, até casar-se, enviuvar de novo, voltar para a janela e empedrar os cotovelos, de tanto esperar. O amor parece preencher todo o cotidiano, aumentar as coisas, agigantar inclusive o objeto do desejo, e o homenzinho cresce tanto, até não caber mais na casa, até ela ter de conversar com ele sentada na palma da sua mão. O único ato cabível para alguém que ama demais é o isolamento nas águas, protegida pelos peixes, isolada. E mais: repetindo palavras de amor, que um dia disse para seu amado. Nem na terra, nem no céu ela poderia estar.

Os *locus* da história são a casa, a janela, a praia. Há também a nomeação dos elementos naturais (sol, terra, vento, água, nuvens, trovões, lua). E, de forma gradativa, eles são nomeados no texto. Só quando aparece o último elemento, a água, há o equilíbrio, e a história termina. O último é o elemento primordial, o lugar da origem. Fecha-se o ciclo.

Temos ainda, no universo ético do conto, uma série de *rituais* ou esboços de rituais: o casamento, o surgimento da sereia, a cantoria como *modus operandi* da rainha das águas. Entretanto, temos também, no que diz respeito à *hierarquização do poder*, primeiramente uma situação oscilante: ele grande, ela pequena, em seguida, ela grande e ele diminuindo a cada dia (ela manda, protege, cuida, ele diminui ainda mais); depois, ele pequeno, ela grande; em seguida, ele gigante, ela pequena, cabendo na palma da mão. Até que, finalmente, se descobre que quem tem poder mesmo é ele, o Chibamba, o rei das criaturas encantadas, que a alça ao lugar de rainha, mas que, hierarquicamente, ainda continua seu superior. Em todas as ações da história sobressaem as *regras sociais de conduta*: casar é o esperado para a mulher, ficar na janela só se justifica porque é a busca de um novo amor, a busca da completude masculino-feminino. E, mesmo quando ela volta a ser “sozinha” e a imperar nas águas, como rainha, atrai tanto o masculino como o feminino, o que de certa forma nos lembra que vários orixás, para os iorubás, dependendo da região, ganham configuração ora masculina, ora feminina. A função dos peixes, dos que estão ao redor da rainha das águas, é protegê-la.

No *universo estético* da história observamos uma repetição temática: o casamento é a finalidade da mulher. A união masculino-feminino é típica dos contos populares, dos contos clássicos, dos contos de fadas, do conto maravilhoso. Então a obra de Rufino se organiza dentro dos pressupostos do conto popular. Esse conto traz algumas intertextualidades: lembra-nos a história da Dona Baratinha e várias outras em que o aumentar-diminuir tem um papel preponderante (do Pequeno Polegar e da Polegarzinha de Andersen à Alice de Lewis Carroll).

A obra de Joel Rufino dos Santos, ao incorporar os elementos da cultura africana e torná-la afro-brasileira, está em busca de ampliar, para o leitor brasileiro, a identidade cultural brasileira. Nos livros de recontos e contos criados com base nos elementos da cultura popular, percebe-se o compromisso e o interesse “de determinar um patrimônio comum e difundi-lo” (FIGUEIREDO, 2005, p. 200). Essa postura, segundo as pesquisadoras da cultura Eurídice Figueiredo e Jovita Noronha, “implica na revisão da história e no questionamento da cultura hegemônica, que não os inclui, na busca de antepassados, na criação de uma linhagem, na escolha de símbolos e até mesmo, por vezes, no estabelecimento, senão de uma língua, ao menos de uma linguagem” (FIGUEIREDO, 2005, p. 200).

É isso o que temos testemunhado nos textos infantis de Rufino. Ele retoma períodos, fatos e vultos históricos para questionar a cultura hegemônica. Como exemplo disso, temos o livro “O presente de Ossanha”, em que, no período da escravidão, num engenho de açúcar, dois meninos (Ricardo, o filho do dono, e Moleque, o menino escravo) são companheiros inseparáveis. E a relação de amizade entre eles é tão estreitada no tempo, que, ao final, o filho do senhor do engenho é que se percebe como escravo daquela amizade. O questionamento e a inversão dos papéis é que importam.

Nesse livro, Rufino é fiel ao seu projeto de mesclar as culturas (explícito, por exemplo, na simples nomeação das criaturas horrendas, devoradoras de gente – onçagomes, quibungo, ipupiara e joão-do-mato, usadas em uma única frase!), e amalgamá-las, para fazer delas mais do que uma convivência apenas, mas um produto originário da mistura. Ele também mistura formas literárias distintas, dentro de um mesmo texto, como faz em “O presente de Ossanha”, em que, no corpo do conto, narra também um mito dos orixás sobre a criação do mundo:

No começo de tudo, o criador, que se chama Olorum, tinha dado a cada filho uma parte do mundo. Para Ossanha deu a floresta:

– Você cuida das plantas. Umas servem pra comer, outras pra fazer remédio e outras pra enfeitar a casa. Quando alguém precisar, atenda. O que fez Ossanha? Guardou as plantas só pra si.
– Está em falta – mentia, quando alguém o procurava.
Seu irmão Xangô, quando soube, chamou Iansã, que cuidava dos ventos:
– Onde já se viu? Dê um castigo pra esse egoísmo.
Iansã se aproximou como quem não quer nada. Ossanha se distraiu, e ela abanou com a saia o horto particular do orixá egoísta. Uma ventania. Quando acabou, as plantas tinham se espalhado pelo mundo. É por isso que Ossanha está em todo lugar que tem mato, recolhendo as plantas que Iansã espalhou. (SANTOS, 2006, p. 7)

Também temos, como característica de seus recontos, uma flexibilidade do tempo: o tempo mítico avança no tempo da narrativa, e um orixá sai do seu “universo mítico” e vem ser relacionar com um personagem no presente da narrativa. É isso o que acontece, por exemplo, com o Moleque e Ossanha, na obra citada.

Os deuses, os orixás e as divindades têm sentimentos muito próximo dos sentimentos mundanos dos homens: são egoístas, mesquinhos, melindrosos, suscetíveis etc. E esse conto tem esse caráter híbrido, reforçando outras características típicas do conto tradicional africano: uma fala proverbial, uma explicação que beira o conto etiológico (“é por isso que Ossanha está em todo lugar que tem mato recolhendo as plantas que Iansã espalhou”). E mais: Ossanha tem os dois sexos; é senhor-senhora).

Os “contornos” de um conto de encantamento também estão presentes em várias obras, como, por exemplo, os seres mágicos. No caso de “O presente de Ossanha”, a criatura mítica e mágica é o pássaro cora, que reproduz qualquer som que se lhe ensine apenas ouvindo uma vez.

Também quase sempre os textos aproveitam para denunciar a violência dos tempos históricos, como, por exemplo, os anjinhos: anezinhos de ferro para apertar os dedos, em “O presente de Ossanha” (SANTOS, 2006, p. 12).

Talvez pensando nas ideias de Taylor¹⁵³, Joel Rufino anteveja a necessidade de dialogar com as crianças, para que elas ampliem sua visão de identidade e percebam que não há só um único modelo a ser reconhecido. Os modelos dos grupos minoritários exigem reconhecimento cada vez maior nas sociedades democráticas. E, já que os interlocutores são as crianças, é por meio delas que se pode desmascarar também os jogos de interesses de cada grupo. A obra de Rufino possui esse comprometimento.

¹⁵³ TAYLOR, Charles. **Multiculturalisme. Différence et démocratie.** Paris, Flammarion, 1994.

É essa literatura, como a de Rufino, que vai oferecer elementos para transformar historicamente “a rede simbólica dos movimentos identitários das minorias” (FIGUEIRO, 2005, p. 200).

Em “Dudu Calunga”, ao colocar “gente miúda, gente graúda, branco, preto, café-com-leite, menino de chupeta, vovô de cachimbo” (ibidem, p. 5) convivendo na mesma festa e misturar as culturas até nos refrescos servidos –refresco de casca de abacaxi, vinho de genipapo, cachaça, manguaça, meladinha – (ibidem, p. 9), o autor oferece elementos em pé de igualdade para a construção (e ampliação) dessa rede simbólica.

É nessa mesma história que ele opera com a imagem do que talvez seja a síntese do universo fantástico da cultura brasileira: Dudu Calunga é descrito como os saci-pererê, que tem origens na cultura indígena e africana, mas funciona como uma síntese do que vem a ser a cultura brasileira: “vimos que ele tinha só uma perna. Usava um boné vermelho e carregava u pandeiro debaixo do sovaco” (ibidem, p. 15). No entanto, esse negrinho é reforçado em sua beleza, usa roupas finas e é idolatrado por todos na tal festa:

O povo só sentia pena que um negrinho tão bonito tivesse só uma perna. Tão bonito e tão rico, sorrindo pra todos, de roupas finas. Os pais-de-santo pegaram então o negrinho e o levaram pra dentro, ver o peji¹⁵⁴ – onde estavam os orixás cobertos de balangandãs. (ibidem, p. 19-20)

O negrinho é valorizado e distinguido como pessoa importante quando o narrador se pergunta: “a festa podia lá continuar sem ele?” (ibidem, p. 22). E é também a valorização dos elementos da cultura africana e da religiosidade africana que ficam ampliados quando, num texto dirigido ao leitor infantil, o autor ousa falar em pai de santo, orixás, Ossanha e candomblé, ainda em tom superlativo:

O negrinho foi crescendo, crescendo, crescendo. As ialês, que tinham ficado pequenininhas para entrar, voltaram ao tamanho delas mesmo. O negrinho de um pé só levou todas pro seu Candomblé, do outro lado do mar.
Era Dudu Calunga. (SANTOS, 1998, p. 32)

¹⁵⁴ Santuário dos orixás, dentro do ilê-axé (peça da casa de culto), segundo Nei Lopes (LOPES, 2004, p. 522).

É ainda na esteira do conceito de negritude, criado por Aimé Césaire nos anos 1930, que Rufino se enquadra: a glorificação dos valores negros. O autor oferece, naquele momento de abertura da cultura brasileira, a possibilidade de os leitores infantis descobrirem a África, glorificada pelo seu olhar. É uma mudança de foco significativa, se pensarmos que a África até então, vista pela cultura hegemônica, nunca era pintada de modo tão positivo. É essa “ancestralidade” que havia sido confiscada que o leitor ganha com as obras de Joel Rufino.

É de suma importância para a construção da identidade cultural brasileira ver na obra de Joel Rufino a mistura cultural. Ele, mais do que ninguém (por ser negro, por ter sido exilado, preso, anistiado...), sabe que falar em raça é também compactuar com uma categoria que ironicamente é uma criação do colonialismo e do escravismo europeus, como afirma Appiah:

A raça nos incapacita porque propõe como base para a ação comum a ilusão de que as pessoas negras (e brancas e amarelas) são fundamentalmente aliadas por natureza e, portanto, sem esforço; ela nos deixa despreparados, por conseguinte, para lidar com os conflitos “intra-raciais” que nascem das situações muito diferentes dos negros (e brancos e amarelos) nas diversas partes da economia e do mundo. (APPIAH, 1997, p. 245)

O que parece mais positivo na literatura de Joel Rufino é que, ao usar da liberdade de mesclar os contos populares, modificá-los, preencher seus vazios etc. com sua condição autoral (já que não recolhe em fonte primária), ele se alinha com a crítica maior de Appiah, que condena:

[...] pleiteiam que encaremos o passado como o momento de completude e unidade; ligam-nos aos valores e crenças de outrora; desse modo, desviam-nos dos problemas do presente e das esperanças do futuro (esta crítica é tão velha quanto a avaliação de Tempels por Césaire).

[...]

Para que uma identidade africana nos confira poder, o que se faz necessário, eu creio, não é tanto jogarmos fora a falsidade, mas reconhecermos, antes de mais nada, que a raça, a história e a metafísica não impõem uma identidade: que podemos escolher, dentro de limites amplos instaurados pelas realidades ecológicas, políticas e econômicas, o que significará ser africano nos anos vindouros. (APPIAH, 1997, p. 245)

Para celebrar e endossar ainda mais as identidades, Joel Rufino utiliza-se da reconstrução da figura do herói. É isso o que faz, com mestria, no conto “O leão do Mali (do livro *Gosto de África*, p. 21-6). Entretanto, coerente com seu projeto de brasilidade, o autor, ao promover a visão heroica de um vulto africano, fornece carga para uma reconstrução positiva e alargada dos modelos heróicos, tão a gosto do leitor infantil. Como diz Appiah, “essa identidade é de um tipo que devemos continuar a reformular” (1997, p. 246). Joel Rufino tem tido papel preponderante não só na reconstituição de uma galeria de heróis, mas também na divulgação da África histórica, da África com suas tribos (inimigas ou não), seus caçadores, suas metamorfoses (a mulher-búfalo, do conto “O leão do Mali”, é um grande exemplo), suas milhares de etnias (no conto “O leão do Mali” são os mandingas¹⁵⁵, por exemplo), sua vida agrícola, seus babalaôs e búzios e sacrifícios aos deuses, seus reis (em “O leão do Mali” eles atendem o povo, com seus ministros, sentados debaixo de um baobá) e seus seres encantados (os anjos da guarda, na forma de djin, em “O leão do Mali” e em “As pérolas de Cadija”, ambos do mesmo livro). São também as intertextualidades que ampliam as histórias recontadas por Rufino (como a do conto “O leão do Mali” ao anunciar que “dizia a tradição que seria rei dos mandingas quem dobrasse aquela vara”, lembrando-nos, quem sabe, das histórias do rei Arthur). São as intertextualidades que criam um outro modelo de herói, como essa:

De manhã, ele [o mestre das forjas] bateu na cabana de Sogolon. Sundiata, como sempre, se arrastava pelos cantos. Tinha então 7 anos e nunca ficara de pé. Ele se apoiou nela [uma vara comprida e muito antiga de ferro, que guardava o mestre], rangeram as juntas e as cartilagens. Conseguiu ficar de pé. Com o peso, a vara dobrou-se e virou um arco. Com ele, Sundiata fez a guerra contra os parentes invejosos e os inimigos dos mandingas. Fundou um país, que até hoje se chama Mali. Ele é o Leão do Mali. (SANTOS, 1999, p. 26)

Essa história, contada com simplicidade, com poesia (os irmãos caçadores tinham “o cabelo fofo como a flor do algodão”; as jovens eram “de pele macia como o veludo da noite, outras medrosas como lua crescente”), com intertextualidades, amplia ainda mais a galeria de heróis para o leitor brasileiro, constrói uma outra heroicidade,

¹⁵⁵ Extenso grupo de povos da África ocidental, pertencentes ao grupo linguístico mandê. Foram construtores do grande império do antigo Mali. Sua diáspora se localiza principalmente nas Antilhas e nos Estados Unidos (LOPES, 2004, p. 414).

distinta da que a história oficial disponibiliza, convence-nos de que as identidades são complexas e múltiplas.

Aproveitando das palavras de Appiah, “celebrar e endossar as identidades que, no momento, parecem oferecer a melhor esperança de promover nossos outros objetivos” (1997, p. 248), celebramos também Rufino como escritor fundante dessa identidade cultural transcontinental na literatura infantojuvenil brasileira.

Ao trazer para o Brasil outros heróis “ancestrais” (digamos assim), o autor também relativiza a construção geográfica e histórica das identidades, mas também abre a possibilidade de retomada da visão da África, alinhada com as ideias expressas por Appiah, quando diz:

[a] construção de alianças entre os Estados – e especialmente no Terceiro Mundo – uma identidade pan-africana que permita que os afro-americanos, os afro-caribenhos e os afro-latinos se aliem aos africanos continentais [...]. A resistência a um nacionalismo negro auto-isolador [...] é portanto compatível, teoricamente, com o pan-africanismo como projeto internacional. (1997, p. 250)

O que há em comum entre a ideia de Appiah e a literatura de Joel Rufino parece-nos ser essa tentativa de promover um projeto de pan-africanismo que vá além de um “nacionalismo negro racializado”.

E Joel Rufino nos brinda, em sua obra, com a possibilidade ampla de conhecermos histórias e elementos de diversas etnias africanas, desde a África negra à África do Magreb, da África subsaariana à África do Norte, enfim, uma mistura dosada que se vale das tradições (todas possíveis), mas também das heranças europeias (como, por exemplo, em “As pérolas de Cadija”, a nos remeter também para uma Cinderela), sem esquecer, no entanto, de povoar o imaginário com os monstros (o Quibungo e o Abutre Mortal são alguns dos que aparecem também nesse texto), com os seres mágicos (iska, o djin do vento, nessa mesma história), com as savanas, os camaleiros, os guerreiros, as mesquitas, as vestimentas, as bruxarias e a culinária. É ele próprio quem diz no final do texto “As pérolas de Cadija”:

Esta é a história de Cadija, uma menina negra e muçulmana do Senegal. Uma história semelhante a outras, de outros povos, em que há fadas e madrinhas más. Só que, aqui, a fada existe na forma de um anjo da guarda, o *djin*, e os perigos que a menina enfrenta suscitam os mistérios das culturas milenares que sobreviveram apesar da colonização. (SANTOS, 1999, p. 8)

As culturas milenares, que sobrevivem apesar da colonização, encontraram na voz e na pena de Rufino uma continuidade e atualização revigoradas!

6.2 ROGÉRIO ANDRADE BARBOSA, *BALOGUN*¹⁵⁶ DAS IGBÁS

Pois é a obra de Joel Rufino que nos oferece gancho para adentrarmos a obra de Rogério Andrade Barbosa.

Rogério Andrade Barbosa, outro autor do *corpus* principal desta pesquisa, além de ser escritor de vários livros infantojuvenis, é também professor de literatura e já recebeu vários prêmios. Graduiu-se em Letras na Universidade Federal Fluminense (UFF) e fez pós-graduação em Literatura Infantil Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Trabalha na área de literatura afro-brasileira e programas de incentivo à leitura, proferindo palestras e dinamizando oficinas. Ex-voluntário das Nações Unidas na Guiné-Bissau, lecionou dois anos nesse país. Participa ativamente de congressos e feiras de livros. Tem mais de setenta livros publicados, alguns traduzidos para o inglês, o espanhol e o alemão. Rogério Andrade Barbosa nasceu em Minas Gerais, mas atualmente vive no Rio de Janeiro. É também diretor-executivo da Associação de Escritores e Ilustradores de Literatura Infantil e Juvenil (AEI-LIJ). Entre todos os prêmios que recebeu, destacam-se: Altamente Recomendável para Crianças e Jovens – FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) em 1988, 1990, 1993, 1995, 1996, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007 e 2008; *The White Ravens*, Alemanha, em 1988 e 2001 (selecionado para o acervo da Biblioteca Internacional de Literatura Infantil e Juvenil de Munique); Lista de Honra do IBBY, Suíça, 2002; Troféu Vasco Prado (Jornada Nacional de Literatura), Passo Fundo, em 2003; Prêmio da Academia Brasileira de Letras de Literatura Infanto-Juvenil, Rio de Janeiro, 2005; Prêmio Ori 2007 (Secretaria das Culturas do Rio de Janeiro), homenagem aos que se destacam na valorização da matriz negra na formação cultural do Brasil.

A obra de Rogério Andrade Barbosa é vasta. Nessa vertente da literatura que tem foco nos recontos de contos populares africanos, Rogério é o mais profícuo. São

¹⁵⁶ Bologun, em iorubá, significa “chefe dos guerreiros”.

mais de 37 livros de recontos e outros explorando elementos das culturas africanas¹⁵⁷. Rogério representa o segundo momento importante nesse panorama da literatura africana na literatura infantojuvenil, exatamente porque tem grande produção de qualidade e também porque, diferente de Rufino, faz todo um movimento para fora. Não é a África histórica o seu foco de trabalho. Não são os elementos da cultura africana na literatura popular brasileira que ele vai focar. Ele está voltado para uma África contemporânea, bem definida no que diz respeito a pluralidades, diversidades, literaturas, políticas etc. O que parece mover sua produção literária é a reconstrução de uma literatura da África traduzida por um olhar ao mesmo tempo negro e brasileiro. E é nesse sentido que vamos comentar a sua obra.

O autor passou algum tempo vivendo na África, como voluntário da ONU, na Guiné-Bissau. O que ele mais explicita, em suas entrevistas, é a existência de muitas “áfricas”, considerando-se os “54 países onde convivem homens e mulheres de culturas diferentes, que se expressam em mais de mil línguas e incontáveis rituais e práticas religiosas”¹⁵⁸. Essa ideia da multi-África tem regido suas preocupações como escritor e, por isso, ele tem se empenhado em recontar histórias de diferentes regiões e etnias africanas. Em sua página oficial na internet é possível perceber como a obra de Mia Couto e de Nei Lopes servem de base para o autor, que está sempre os citando¹⁵⁹. Rogério também defende o grande legado artístico, científico, técnico e filosófico africano, pouco valorizado nos diversos campos do saber e pouco divulgado historicamente, exatamente por tratar-se de um universo regido pela oralidade. Sua

¹⁵⁷ *Contos de Itaparica* (SM), *Em Angola tem, no Brasil também!* (FTD), *A caixa dos segredos* (Record), *Pigmeus, os defensores da floresta* (DCL), *Três contos africanos de adivinhação* (Paulinas), *Pra lá de Marrakech* (FTD), *Histórias que nos contaram em Angola* (FTD), *Bichos da África – 4 volumes* (Melhoramentos), *Contos ao redor da fogueira* (Agir), *Sundjata, o príncipe leão* (Agir), *Viva o Boi Bumbá!* (Agir), *A tatuagem* (Ediouro), *Duula, a mulher canibal* (DCL), *Histórias africanas para contar e recontar* (Editora do Brasil), *O filho do vento* (DCL), *Como as histórias se espalharam pelo mundo* (DCL), *Contos africanos para crianças brasileiras* (Paulinas), *Três contos da sabedoria popular* (Scipione), *O Boi de Mamão* (FTD), *Os irmãos zulus* (Larousse), *Nyangara Shena* (Scipione), *Os gêmeos do tambor* (DCL), *Nas asas da liberdade* (Biruta), *O senhor dos pássaros* (Melhoramentos), *Outros contos africanos para crianças brasileiras* (Paulinas), *O guardião da folia* (FTD), *Uma ideia luminosa* (Pallas), *Os três presentes mágicos* (Record), *ABC do continente africano* (SM), *Não chore ainda não* (Larousse), *O segredo das tranças e outras histórias africanas* (Scipione), *A caixa dos segredos* (Record), *No ritmo dos tantãs* (Thesaurus).

¹⁵⁸ Informações coletadas na página oficial do escritor, na internet: http://www.rogerioandradebarbosa.com/textos_mensagens/t_maeafrika.asp. Acesso em: 17/08/2011.

¹⁵⁹ Do escritor moçambicano Mia Couto ele cita sempre a ideia de que “este continente é, ao mesmo tempo, muitos continentes. Os africanos são um entrançar de muitos povos. A cultura africana não é uma única, mas uma rede multicultural em contínua construção.”. Do compositor, escritor e estudioso da cultura afro-brasileira, Nei Lopes, Rogério ressalta o saber africano no campo das artes, ciências, técnicas e filosofia e se alinha com as afirmações do estudioso sobre a importância do passado cultural africano, anterior ao da civilização greco-latina, mas raramente mostrado no cinema, na televisão ou nos livros.

preocupação tem sido a de criar condições, por meio da literatura, de colocar esse legado cultural trazido pelos escravos africanos, mas também buscado por ele, em suas andanças pela África, ao alcance das crianças brasileiras. A percepção da importância dos valores civilizatórios africanos para a sociedade brasileira é também o que o autor pretende, ao comemorar a lei nº. 10.693, que, como já sabemos, torna obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira nas escolas de ensino fundamental e médio, público e particular, em disciplinas como história e literaturas brasileiras. O autor está sempre atento à possibilidade que a literatura apresenta de colocar os leitores em contato com a realidade africana, seja com os contos, as lendas, as cerimônias religiosas, os festejos tradicionais e a ampla diversidade religiosa. O enorme painel religioso pode ser mostrado na literatura, sem intenção de doutrinação, mas como aliado para a compreensão da diversidade, afirma o autor também em seu *site*.

Em outro livro seu, no texto de quarta capa de seu livro *Contos africanos para crianças brasileiras* (2004), ele diz que “hoje, graças a meus livros, realizei o sonho de menino. Viajei pelos cinco continentes e, também, participei de feiras de livros em Cuba, México, Alemanha, Colômbia e Suíça”. É essa grande mobilidade pelo mundo que dá também ao Rogério cidadão um grande lastro para seu trabalho de escritor.

O autor realiza um grande trabalho de pesquisa para recriar os contos que adapta. Tem consciência ampla de seu papel de adaptador e recriador baseado nos inúmeros relatos e textos que lê para escrever. Ele mesmo se surpreende com a intercomunicação que as histórias da tradição oral (mesmo as africanas) têm com as histórias de caráter universal, como ele mesmo afirma nas “notas de autor” que abrem o livro *Duula, a mulher canibal*:

de modo surpreendente, o que mais me chamou a atenção ao pesquisar, adaptar e recriar essa história baseana nos inúmeros relatos sobre mulheres-canibais da tradição oral somali foi o fato desses antigos contos terem situações e passagens que nos remetem a outras histórias de conhecimento universal. (BARBOSA, 1999b, p. 5)

O autor é assumidamente partidário da tese de que os contos populares têm uma origem comum ao associar a história da mulher canibal com João e Maria, Chapeuzinho Vermelho e até com passagens bíblicas, como a travessia do Mar Vermelho; ele diz:

Isto, a meu ver reforça a discutida tese dos contos populares terem uma origem comum, remodelados e adaptados de acordo com o meio ambiente e a habilidade dos narradores. Senão, como explicar que

contadores de histórias no interior da Somália falem sobre temas e episódios tão conhecidos? (ibidem, p. 5)

Então ele admite que os contos populares são remodelados e adaptados de acordo com o meio ambiente e habilidades dos narradores. Nisso vem apostando e construindo sua obra. É exatamente o que faz, sempre buscando ampliar o painel africano para o leitor infantil brasileiro.

Assim, para a teoria do reconto nos interessa destacar esses termos: remodelação e adaptação ao meio, bem como o uso das habilidades pessoais. Esse é claramente um trabalho de buscar no fundo comum dos contos populares (que são de domínio público), a história que se quer contar, para transformá-la em trabalho autoral.

Na introdução do livro *O filho do vento*, o autor revela:

Entre as narrativas da literatura oral africana que venho pesquisando há anos, as que mais me fascinam são as dos bosquímanos: um povo nômade que habita o deserto do Kalahari” (BARBOSA, 2001, p. 5)

E fica claro, pelos textos introdutórios dos livros, muitas vezes, que o autor não só pesquisa as lendas, mas também os provérbios, as canções, as danças e os rituais mágicos dos povos africanos, especialmente daqueles a que pertence a história que escolheu transformar em livro. Ele também cita como elemento de seu fascínio a integração dos homens com os elementos da natureza e as relações que os homens mantêm com a ancestralidade.

Outra preocupação aparente do autor é contar para preservar. Ele, diversas vezes, já afirmou que a gradual ocupação do espaço tradicional de muitos povos africanos ameaça seus destinos e, por conseguinte, seu patrimônio cultural. Então, ele assume a condição de porta-voz desse patrimônio. E é como porta-voz desse legado que podemos identificar, nas obras do autor, alguns pontos que nos parecem importantes observarmos, em sua produção; elementos africanos, que concorrem para a feitura que seus textos assumem, tais como: dados históricos, dados políticos, dados geográficos, elementos da religiosidade, valores, crenças e costumes, elementos artísticos, as temáticas mais exploradas, o uso dos provérbios, os diversos gêneros textuais que aparecem em sua obra, a assimilação de outras linguagens artísticas no corpo dos textos, as questões de gênero, as representações das forças da natureza, as reconstruções do imaginário, as formas de expressão da oralidade, as formas de expressão poéticas, as intertextualidades, os usos sociais da literatura, os contrastes e comparações, os elos

entre África e Brasil, e as heranças étnico-culturais. Para, enfim, culminarmos com alguns aspectos sensório-emocionais despertados nos leitores de suas obras.

Na maior parte de seus livros, Barbosa defende a ideia de que “os velhos são os sábios das comunidades, donos de memória prodigiosa, verdadeiras enciclopédias vivas encarregadas de perpetuarem a tradição e a história de seus povos” (BARBOSA, 1997, p.2), como diz a pesquisadora Glória Pondé, na apresentação da coleção Bichos da África. E, para assumir essa posição claramente na sua obra de estreia (os quatro volumes da referida coleção), ele cria a figura de vovô Ussumane, um velho sábio africano que conta histórias para as crianças da aldeia, cada vez que o cotidiano é marcado por um acontecimento extraordinário ou corriqueiro, que incite a curiosidade das crianças, a ponto de gerar uma série de perguntas e pedidos. Esse é o mote para que vovô Ussumane conte as histórias. No caso dessa coleção, as histórias são fábulas. E vovô, sempre atento a tudo, com sua memória prodigiosa, “sempre que podia, gostava de lembrar aos netinhos a grandeza dos reinos existentes na África, antes da chegada do homem branco ao seu litoral” (BARBOSA, 1987a, p. 3). Os velhos contadores tomam para si o papel de exaltar o imenso poder dos soberanos negros de outrora. Além disso, como nessa coleção, os velhos fazem parte do tribunal da aldeia:

Vovô Ussumane fazia parte do tribunal da aldeia. Quando os aldeões tinham algum problema para resolver, como a venda e compra de gado, brigas de marido e mulher, casos de feitiçaria e outras questões, era o conselho dos anciões que decidia os pleitos. De acordo com os usos e costumes tradicionais, os velhos são a autoridade maior e a quem todos devem respeitar e acatar.

Após um desses julgamentos populares, Vovô Ussumane atrasou-se um pouco, mas logo que chegou ao redor da fogueira onde a garotada o esperava pacientemente, já sabia a história que ia contar... (BARBOSA, 1987c, p. 9)

De uma perspectiva social e histórica, as obras de Rogério, recuadas ao tempo imemorial da “tradição”, reproduzem a vida das aldeias, dos povoados, das vilas etc. As feiras semanais, por exemplo, onde se vendia e comprava tudo, aparece com frequência nessas histórias. Vale lembrar que, apesar de dizer que recolheu as primeiras histórias nos anos em que atuou como professor voluntário da ONU na Guiné-Bissau, as fábulas africanas recontadas na coleção Bichos da África não situam as histórias em um espaço geográfico ou tempo específico. No entanto, podemos perceber como as festas anuais encerram os períodos regidos pela natureza (que é o calendário dos povos africanos em

geral), como a colheita, o plantio etc., e são festejadas com danças, canções, bebidas e torneios, como no livro *A tatuagem*:

Rumbe e seus companheiros, um grupo de rapazes solteiros, treinavam para os combates que iriam se estender durante dias e noites na grande festa anual que encerrava o período da colheita. Todos sonhavam e aguardavam com ansiedade as noites de danças e canções regadas a cerveja de milho e, especialmente, o torneio de lutas reunindo os principais campeões das aldeias que se espalhavam ao longo do vale. (BARBOSA, 1998, p. 15)

Entretanto, os contos populares de Barbosa estão cheios de referências históricas da África. Em geral, na tentativa de situar histórica e geograficamente os povos africanos, o autor conta muitas histórias relacionadas aos deslocamentos pelo continente, como no conto “Por que o camaleão muda de cor”, do livro *Histórias africanas para contar e recontar*:

Naquele tempo, o interior da África era percorrido a pé por longas caravanas. Todos carregavam pacotes e cestos à cabeça, repletos de cera e de borracha, que trocavam por panos coloridos nas vendas dos comerciantes brancos nas vilas situadas junto ao mar. (BARBOSA, 2001, p. 19)

As marcas históricas deixadas nos contos também estão documentadas no livro *Contos africanos para crianças brasileiras*, em que se pode perceber os “templos religiosos e rituais da Igreja cristã, introduzidos pelos missionários ingleses, num país [Uganda] onde vários povos cultuam suas religiões tradicionais e, também, a muçulmana” (BARBOSA, 2008, p. 3). Por diversas vezes o autor sai do plano da fantasia para chegar mais perto da História, como no livro *Nas asas da liberdade*, em que relata um episódio mágico, acontecido no Sul dos Estados Unidos, na época em que os negros provindos de Angola iam trabalhar nas grandes propriedades rurais (final do século XVIII e início do XIX). Nessa obra, a referência não é mais a África mítica e longínqua, e sim a África histórica, da diáspora, a África norte-americana. Nesse mesmo livro aparecem outras referências históricas, como a Ku-Klux-Klan, e a privação de tudo: língua, religião e até dos instrumentos que porventura pudessem promover a comunicação:

Nessa época, marcada pela segregação, discriminação racial e linchamentos comandados por brancos encapuzados, membros da temida Ku-Klux-Klan, os ventos da revolta sacudiam a nação americana. Os africanos e seus descendentes eram privados de tudo: de

suas línguas, religiões e, também de seus tambores e outros instrumentos que pudessem ser utilizados como meio de comunicação. Mas a voz, contada ou cantada, era mais forte do que qualquer proibição. A música era a alma do povo negro. Eles cantavam em todas as atividades, marcando o ritmo com o bater de palmas e dos pés. E também contavam histórias. Uma forma criativa que utilizavam para se divertir e preservar sua identidade e herança cultural. (BARBOSA, 2006, p. 13)

Outros exemplos de referências históricas se misturam aos contos recontados por Rogério Andrade Barbosa: as minas terrestres enterradas no solo durante a guerra civil angolana (no livro *O senhor dos pássaros*); o bairro francês, construído em Marrakesh pelos ex-colonizadores e a praça dos Antepassados, onde os criminosos eram punidos (em *Pra lá de Marrakech*); a irmandade dos Homens Pretos da Bahia (no livro *A caixa dos segredos*); a segregação racial sofrida pelos magaiças, moçambicanos que iam trabalhar nas minas de carvão, na África do sul (*A caixa de segredos*).

Muitas vezes, em seus livros, Barbosa usa textos introdutórios para contextualizar a história que vai ser narrada, como em *Nem um grão de poeira*:

A lendária Abissínia, atual República da Etiópia, a não ser por uma breve e fracassada ocupação das tropas italianas – entre 1936 e 1941 –, resistiu, ao longo do tempo, bravamente, a qualquer tentativa de invasão de exércitos gregos, turcos, egípcios, ingleses, franceses e portugueses. Na Terra Dourada, como é chamada por seus habitantes, religiões tradicionais convivem com o Cristianismo e o Islamismo há séculos, numa região que apresenta uma das maiores diversidades étnicas e culturais da África. A história, aqui recontada, reflete o orgulho e o amor do povo etíope a sua pátria. (BARBOSA, 2011, p. 5)

Ele também nos fornece dados históricos e geográficos sobre a Eritreia na nota introdutória do livro *Uma ideia luminosa*:

Esta história é um relato da Eritreia. A Eritreia é um pequeno país localizado no nordeste do continente africano, em uma ponta chamada Chifre da África. Tornou-se independente apenas em 1993, após um longo conflito com a Etiópia. banhado pelo mar Vermelho, o país recebeu o nome do grego “erythros”, que significa “vermelho”. Além de sua região costeira, possui amplas planícies, desertos, planaltos e montanhas com mais de dois mil metros de altura.

A Eritreia é habitada por diferentes povos, como os tigrínia e os tigre, que formam grupos étnicos distintos e falam línguas diferentes, algumas delas de origem semítica. Esses povos também professam diferentes religiões, sendo as maiores o cristianismo ortodoxo e o islamismo sunita. (BARBOSA, 2007, p. 5)

As organizações políticas dos locais onde se passam as histórias são sempre relevantes nos contos de Barbosa. Em geral, são apresentados a aldeia, com o chefe, o velho, o conselho de anciãos, o caçador profissional, os guerreiros, os curandeiros etc., todos homens de grande prestígio. Mesmo quando se desloca para um tempo distante, ele explica: “naquela época, todos os animais eram amigos e viviam em paz. Não havia nenhum rei, rainha ou outro tipo qualquer de líder para dar ordens a ninguém” (BARBOSA, 2001, p. 31). E, assim, o autor justifica por que todos os animais viviam em pé de igualdade, inclusive com os homens. Embora os animais possuam um estereótipo com o qual estamos acostumados (a esperteza da tartaruga, do jabuti ou do macaco, a indecisão do morcego, a soberania do leão), as obras dele nos informam que, mesmo no reino animal, é o poder que acaba regendo as relações e, entre os bichos, quem tem o fogo tem o poder, como no conto “Por que o cachorro foi morar com o homem”, do livro *Histórias africanas para contar e recontar*.

O autor reconhece, historicamente, que “as histórias que circulavam entre os negros eram a única oportunidade que eles tinham para inventar um mundo para si mesmos” (BARBOSA, 2006, p. 7), e que fortalecer a cultura oral era também fortalecer a resistência. Esse também tem sido o compromisso social e político do autor. Seu projeto do uso da literatura como instrumento político também transparece nas escolhas que faz, como fica claro no livro *Nas asas da liberdade*, em que reconhecemos um autor preocupado com a fraternidade e com a abolição total do preconceito. Ele abre o livro com um trecho do discurso de Martin Luther King Jr.:

Eu tenho um sonho... que um dia os filhos dos antigos escravizados e dos antigos escravocratas serão capazes de sentarem-se, juntos, fraternalmente (trecho do discurso de Martin Luther King Jr., na manifestação efetuada no dia 28 de agosto de 1963, no Lincoln Memorial, em Washington). (BARBOSA, 2006, p. 5)

Esse livro parece ser o mais político do autor, embora seja construído como lenda e explore um fato “maravilhoso” (no sentido da solução mágica), que também aproxima o seu texto dos contos de encantamento.

No entanto, sua obra ainda está recheada de “bandeiras” sociais e políticas, como denunciar a exploração e os maus tratos dos negros angolanos, nos algodoads norte-americanos (*Nas asas da liberdade*); chamar a atenção para a falta de medidas efetivas a fim de integrar o negro à sociedade brasileira, após a assinatura da lei Áurea; documentar a rebelião da marujada para acabar com os castigos corporais e por

melhores condições de trabalho, chamada de a revolta da Chibata em 1910 (*A caixa dos segredos*); denunciar o comércio das longas presas dos elefantes e os desmatamentos da floresta na África Central, tão contundente nas palavras finais do narrador do livro *Pigmeus, os defensores da floresta*:

A história encheu meu peito de alegria. Mas mesmo assim, antes de dormir, três coisas não saíam do meu pensamento: o que será da nossa floresta sem suas imensas e frondosas árvores? O que acontecerá quando o último elefante for abatido? Qual será o futuro da minha gente pequena, os pigmeus? (BARBOSA, 2009, p. 38)

Ainda na tentativa de fornecer dados sociais e geográficos para o leitor brasileiro, o autor é, de todo modo, levado a informar-nos sobre as condições climáticas, as estações das chuvas, as tarefas agrícolas, a limpeza dos campos para a semeadura, as plantações (como as de milho, arroz e amendoim, do povo xona do Zimbábue, no livro *Nyangara Chena*), os celeiros recobertos com palhas e a formação das aldeias nas proximidades dos rios, bem como nos apresenta as regiões africanas (savanas, florestas, montanhas etc.) e sua fauna, o tipo de construção usado nas casas (como as cabanas dos bosquímanos no livro *O filho do vento*), as feiras e bazares movimentados (como em *Pra lá de Marrakech*), os santuários sagrados (como o de Ifé, no livro *Como as histórias se espalharam pelo mundo*), os desertos, as pirâmides, as tumbas, as caravanas de camelos, as mesquitas, os rios (como o majestoso Níger, do livro *Como as histórias se espalharam pelo mundo*), a culinária (como a de Angola, no livro *O senhor dos pássaros*), os portos fluviais, as embarcações, os cafezais e os algodoais (como o de Uganda, no livro *Contos africanos para crianças brasileiras*), a extração do minério no Congo (como no livro *Os três presentes mágicos*) etc.

Outros elementos importantes para o leitor brasileiro dizem respeito à diversidade religiosa do continente africano. Barbosa não poupa informações a respeito dos diversos deuses e divindades, amuletos, espíritos, pactos, cultos, rituais, templos, sociedades secretas, sacerdotes, curandeiros, quimbandas, adivinhos etc., sempre no intuito de situar melhor a história narrada. Em *A tatuagem*, ele fala dos espíritos dos mortos:

Bruscamente, sem que ela esperasse, deu de cara com a monstruosa serpente!
– Não se assuste. Sou um espírito de seus ancestrais – mentiu a píton.
A moça ficou paralisada de medo. Os mais velhos diziam que os espíritos dos mortos habitavam os corpos de determinados animais.

Essa cobra que falava podia ser um deles, lembrou, aliviada.
(BARBOSA, 1998, p. 12)

As crenças se propagam no tempo e obrigam, por exemplo, os guerreiros a espalharem cinzas nos corpos suados para adquirirem mais resistência e protegerem-se contra as forças do mal (*A tatuagem*). Também fazem surgir do nada os tocadores de *nyatiti*, sinistros chocalhos amarrados em volta das canelas, utilizados pelos músicos, com seus instrumentos de cordas, que atuam nos funerais, entoando canções de lamento e louvor aos mortos, para então comerem e beberem à custa da família do defunto e partirem ao amanhecer, só depois de terem recebido um bom pagamento pelo serviço fúnebre (*A tatuagem*). Há também o respeito pelo espírito dos velhos ancestrais, que mandam recados em sonhos e disseminam a crença de que “quando alguém morre, seu último suspiro vai reunir-se a um vento, mais forte e poderoso, para formar as nuvens do céu” (*O filho do vento*). Ou ainda as danças dos pigmeus à luz das estrelas, em louvor a seus deuses, nas profundezas das floresta de Ituri (*Pigmeus, os defensores da floresta*). Ou os cultos e rituais secretos em homenagem aos orixás na cidade sagrada de Ifé (*Como as histórias se espalharam pelo mundo*), as orações entoadas nas mesquitas pelos povos islâmicos, as ladainhas cantadas pelos sacerdotes de longas barbas e os anjos pintados nas portas dos templos (*Como as histórias se espalharam pelo mundo*). Com isso, há momentos de profunda densidade, como a lenda angolana, contada no livro *O senhor dos pássaros*, para justificar que os deuses do céu, zangados com a atitude dos pássaros por terem devastado as roças de *jindungo*, fizeram com que a chuva deixasse de cair e secaram a lagoa. Ou a beleza da cena, descrita em *Pra lá de Marrakech*:

O menino nem acreditava na oportunidade de conhecer o lugar de que tanto ouvira falar. Homens santos, acorados, protegiam-se do calor à sombra de grandes guarda-sóis. Os fiéis ofereciam-lhes uma pequena quantia em dinheiro em troca de rezas protetoras, escritas na hora, em papelotes que iam sendo dobrados.

– Guarde-o junto ao peito – ensinavam, colocando as mãos sobre o coração. (BARBOSA, 2009, p. 16)

E se os bérberes de Marrakech têm Alá como seu deus supremo, os *quimpassi*, membros de uma sociedade secreta do Congo, dominam os espíritos da terra e das águas (*Os três presentes mágicos*) e os fulas da Guiné-Bissau consideram sinal de azar ter filhos gêmeos (*O segredo das tranças e outras histórias africanas*) e acreditam que amarrar em volta da cintura um cordão benzido três vezes por um sacerdote muçulmano

é suficiente para salvar alguém do mau-olhado (*O segredo...*). São dados culturais e religiosos que deleitam o leitor brasileiro certamente como a píton do conto “Nyangara Chena”, conselheira e curandeira do chefe Tangwena, do povo xona, que era dotada de poderes sobrenaturais e possuía saliva mágica, capaz de salvar da morte seu chefe:

– Estou muito mal. Vocês precisam buscar Nyangara. Ela vive no alto de uma montanha distante, dentro de uma caverna escura como a noite. Antes de saírem, vou lhes ensinar o caminho e também duas coisas. Primeiro, levem como oferta um pote de *chibuku*, a bebida fermentada de milho que tanto agrada a nossa gente. Segundo, vocês têm de aprender uma canção, que só pode ser invocada em ocasiões especiais. Assim a serpente saberá que não estou bem de saúde e virá me ajudar. (BARBOSA, 2006. p. 7)

[...]

Nyangara, sem perder tempo, intrometeu-se na *dzimbawe* [casa de chefe], esticou a língua e começou a lambe a sola dos pés do moribundo estirado na esteira. Lambeu as pernas. O peito. A cabeça... E, milagrosamente, o “mais velho” recuperou a saúde. (BARBOSA, 2006, p. 19)

E, milagrosamente, a força se espalha pelo texto, como se as palavras, contaminadas pela vibração da religiosidade, pudessem infundir tamanha energia, como faz Nzambi (o princípio e o fim de tudo), a divindade suprema banto, o que não tem representação física, mas que o pássaro *katete* evoca com a palavra mágica *Teleji!* (em *O senhor dos pássaros*). Para que o narrador, contente, possa dizer também “*Eué!*”.

A literatura africana recontada por Barbosa também é pródiga em apresentar, além das crenças, valores e costumes. Seus livros nos brindam com muitos exemplos, como: o costume de homens e mulheres andarem nus no Quênia, gravarem tatuagens na pele das costas e nos ombros e limparem-nas com saliva para besuntarem-se depois de óleo, marcarem o caminho com folhas de tabaco (*A tatuagem*); se a sombra cair sobre o ancião isso é considerado um insulto entre os zulus, por isso é preciso agachar-se para se dirigir a um velho (*Irmãos zulus*); dormir em esteiras de palhas, trançadas com finos desenhos, é costume também dos chefes (*Nyangara Chena*); a crença de que o *katete* é o senhor dos pássaros porque libertou o seu povo da falta de chuva (*O senhor dos pássaros*); o fato de os massais, durante o eclipse lunar, reunirem-se no centro da aldeia escura e cantarem em coro, lamentando o desaparecimento da lua (*Os gêmeos do tambor*). Um dos costumes mais bonitos é este:

A Lua, como quase todas as mulheres, é muito vaidosa e adora ser mirada e elogiada por sua beleza. Nas noites de lua cheia, os homens massais jogam pedras em direção ao céu iluminado e pedem:
– Ó Lua, dê-me uma longa vida! (BARBOSA, 2006, p. 23)

E há, ainda, o fato de um simples aldeão não poder se casar com a princesa real, filha de um manicongo (*Os três presentes mágicos*); o costume (chamado de *kuzamba*) de rezar de olhos fechados em Luanda, antes de comer (*Histórias que nos contaram em Luanda*); o fato extraordinário (significando mal sinal), entre o povo macua de Moçambique, de um genro visitar os sogros sozinho e sem aviso (no conto “Herança maldita”, do livro *O segredo das tranças e outras histórias africanas*); o costume de o *djum-djum* tocar sem parar para anunciar uma coisa boa (como a volta do menino à aldeia, no conto “O menino e a cegonha”, do livro *O segredos das tranças e outras histórias africanas*), e os vários costumes relacionados a cabelos e penteados, como explica o texto informativo de Regina Claro, inserido como posfácio do livro *O segredo das tranças e outras histórias africanas*:

O que eles [os europeus, em seus primeiros contatos com o continente africano] não entendiam era que o cabelo funcionava como um condutor de mensagens. Em diferentes culturas africanas, o cabelo é parte integrante de um complexo sistema de linguagem. O estilo do cabelo é usado para identificar o estado civil, a origem geográfica, a idade, a religião, a identidade étnica, a riqueza e a posição social das pessoas. Em algumas culturas, o sobrenome de uma pessoa pode ser descoberto simplesmente pelo exame do cabelo, pois cada clã tem seu próprio e único estilo. (BARBOSA, 2007, p. 52)

Ao mesmo tempo que os contos tradicionais africanos nos revelam tudo isso, também nos mostram todo um universo artístico, dissipado nos textos, que Barbosa sabe explorar enormemente bem. Há inúmeros exemplos, desde a arte dos caçadores de fazer armadilhas (na coleção *Bichos da África*) até a arte de furar e levantar a pele com um espinho pontiagudo para traçar caprichadas figuras, como as sonhadas por Duany em *A tatuagem*: “Duany sonhava em ter um dia o corpo completamente coberto de cicatrizes, como as mulheres mais velhas da aldeia, decoradas dos pés à cabeça com os mais variados tipos de desenhos” (BARBOSA, 1998, p. 7).

As manifestações artísticas, em África, estão certamente ligadas a uma série de fatores culturais e estéticos: idade, sexo, etnia, região geográfica, história, posição social, ancestralidade etc. E os contos tradicionais são pródigos em misturar linguagens artísticas e fornecer exemplos da integração das artes. No livro *O filho do vento*, há uma

bela canção dos bosquímanos, anunciada já na introdução: “o vento, quando sopra, apaga as pegadas que deixamos no deserto” (BARBOSA, 2001, p. 7). Há também cantigas em muitos outros contos, como a dos lavradores que cantam enquanto trabalham a terra (*A tatuagem*); os cânticos e o alarido dos carregadores das caravanas (de cera e de borracha) pelo interior da África, que caminham cantando e sacudindo guizos e campainhas nos tornozelos, para afugentar as feras selvagens do caminho (*Histórias africanas para contar e recontar*); as cantigas e brincadeiras das crianças, para proteger os milharais da Nigéria contra os ataques de corvos e pardais (*Como as histórias se espalharam pelo mundo*); as cantigas dos trabalhadores escravos nos algodoads do Sul dos Estados Unidos, que informavam sobre as rotas de fugas organizadas por grupos clandestinos (*Nas asas da liberdade*); os versos melódicos (“Katete-dendê, Katete-dendê”) acompanhados do bater de braços, para cima e para baixo, que as crianças repetem brincando, para chamar o pássaro (*O senhor dos pássaros*); a brincadeira infantil de Luanda, o *kopoê*, com pedrinhas que são passadas com cantiga e gestos ritmados, entre as crianças sentadas em círculo no chão (*O senhor dos pássaros*); os cânticos alegres, de trabalho, presentes nas atividades das artesãs bérberes enquanto fazem seus tapetes (*Pra lá de Marrakech*).

Temos também os instrumentos, as danças, as máscaras, as indumentárias, os adornos de cabeça e os tapetes, além dos malabaristas, equilibristas, encantadores de serpentes, tocadores de flautas e tambores etc. São muitos os exemplos citados nos textos. Há uma série de códigos também nesses objetos artísticos, como, por exemplo, as jubas de leão que os guerreiros massais trazem na cabeça, significando que ele abateu o felino mais temido da savana usando apenas uma lança (*Os gêmeos do tambor*). Ou a explicação para o surgimento da dança que deu origem à capoeira, como diz o pai do menino Josinaldo, no livro *Em Angola tem? No Brasil também!*:

Eu li que, em algumas regiões no sul de Angola, os rapazes praticam uma espécie de dança chamada N’golo, em que eles imitam os saltos e os golpes desferidos pelas zebras, entendeu? Só que, aos poucos, a mistura de dança e luta foi sofrendo mudanças e se aperfeiçoando [...]. (BARBOSA, 2010, p. 16)

Os instrumentos também soam sem cessar, com seus ritmos hipnotizantes, nas histórias narradas pelos narradores profissionais, enquanto as mulheres, em bando, cantam: “*Kutamba na tu burara, kutubamba na tu burara, kutebon, kutebombo...*” (*Não chore ainda não*). Ou o tilintar das sinetas amarradas nos tornozelos, enquanto os jovens

saltam, com suas longas lanças e escudos, feitos com pele de búfalo, nas danças tradicionais do povo massai (*Os gêmeos do tambor*). Ou ainda, para ficar na memória do leitor brasileiro, os versos em homenagem ao voo das passadinhas, aves de plumagem azul, que figuram no conto “Maria-Condão”, do livro *O segredo das tranças e outras histórias africanas*: “ô passadinha de pena azul, empresta-me a tua pena e o teu tinteiro, para escrever uma carta àquele ingrato, que embarcou, foi-se embora sem se despedir...” (BARBOSA, 2007, p. 18).

Os recontos de Barbosa estão cheios de encaminhamentos fabulares, organizados como contos. Nesse tipo de texto, a temática é muito mais funcional e, claro, muito mais aparente. Vamos encontrar temas como: a solidariedade que produz consequências inesperadas (“A mosca trapalhona”, *Bichos da África*, volume 1), a esperteza que livra dos apuros (“A tartaruga e o leopardo”, *Bichos da África*, volume 1), a indecisão que acaba em punição ou a impossibilidade de servir a dois senhores (“Por que o morcego só voa de noite?”, *Histórias africanas para contar e recontar*), a punição da gula (“Amigos, mas não para sempre”, *Contos africanos para crianças brasileiras*), a punição da ganância (“O jabuti de asas”, *Contos africanos para crianças brasileiras*), a perseverança (“Por que a galinha-d’angola tem pintas brancas?”, *Outros contos africanos para crianças brasileiras*), o pequeno que vence o forte (*O senhor dos pássaros*), não se pode chorar antes do fim (*Não chore ainda não*) e a sabedoria vence a força ou não adianta ser forte, grande e ágil se não tiver paciência (“O grande desafio”, *Histórias que nos contaram em Luanda*).

O mesmo tipo de exemplaridade, aplicado aos contos de animais mencionados anteriormente, tem sido a tônica dos outros contos. Por isso vamos encontrar: a obediência aos mais velhos (*A tatuagem*) expressa na promessa de Duany: “se sair daqui com vida, prometo que deixarei de ser preguiçosa e ajudarei minhas irmãs todos os dias”; a amizade entre as crianças e a inimizade entre os bichos (*O filho do vento*); a perseverança é a coragem dos filhos mais novos (*Irmãos zulus*); a inveja que provoca conflitos (*Os gêmeos do tambor*), para justificar a crença dos massais de que o mal provocado aos outros pelo invejoso acaba recaindo sobre ele mesmo; a devastação do habitat natural (*Pigmeus*); as crianças conseguem coisas que os adultos não conseguem (*Nyangara Chena*); o amor à terra natal (*Nem um grão de poeira*); as disputas para conquistar a pessoa amada (*Os três presentes mágicos*) e a punição da avareza (“A herança maldita”, em *O segredo das tranças e outras histórias africanas*). Algumas

dessas histórias estão muito próximas de contos europeizados, pertencentes também a outras culturas, como, por exemplo, *Os presentes mágicos*.

A cultura popular acaba disponibilizando, para os contos populares, uma série de “textos” de origem coletiva. É o caso dos ditos populares e dos provérbios. A cultura africana, de modo geral, tem predileção pelos provérbios. Barbosa usa-os de forma abundante em suas obras, tanto na abertura dos livros, à guisa de epígrafe, quanto no corpo do texto, como fala de algum personagem ou como “voz” do narrador. Além disso, o autor nos fornece uma informação importante: a etnia a que pertence o provérbio. Sabemos que, por meio do provérbio, se pode perceber toda a organização dos juízos de valores e da justiça daquele povo.

São inúmeros os provérbios que identificam as etnias: a terra, como a chuva, não pertence a ninguém e deve ser dividida por todos (do povo zulu, em *Irmãos zulus*); se você pode andar, pode dançar. Se você pode falar, pode cantar (do povo xona, do Zimbábue, em *Nyangara Chena*); se as mãos não podem, pode a astúcia (do quimbundo, de Angola, em *O senhor dos pássaros*); a vida e a morte não são iguais (dos massais, em *Os gêmeos do tambor*); não se pode fazer um tecido para carregar a criança às costas antes de o bebê nascer (dos massais, em *Os gêmeos do tambor*); o tempo é como o vento, passa depressa (dos massais, em *Os gêmeos do tambor*); as crianças são nosso tesouro (dos pigmeus da floresta de Ituri, em *Pigmeus, os defensores da floresta*); quem é velho já foi jovem (dos hauçás, da Nigéria, em *Três contos africanos de adivinhação*); o camelo não enxerga a giba que tem no dorso, só a dos outros (do povo bérbere, do Marrocos, em *Pra lá de Marrakech*); ninguém dever rir de um velho (do povo hauçá, da Nigéria, no conto “Três mercadorias muito estranhas”, do livro *Três contos africanos de adivinhação*); muitos falam o que sabem e outros sabem o que falam (etíope, em *Nem um grão de poeira*); ninguém experimenta a profundidade de um rio como os dois pés (do Congo, em *Os três presentes mágicos*); os idosos são os que contam melhor, pois já escutaram mais (bijagós, da Guiné-Bissau, em *Não chore ainda não*); a mulher é como a sombra do marido, vai aonde ele for (dos bijagós, da Guiné Bissau, em *Não chore ainda não*); o tolo despreza as instruções do pai, mas o que respeita suas palavras é prudente (da Eritreia, em *Uma idéia luminosa*); as crianças são como o brilho da lua, só trazem felicidade (de Angola, do livro *Em Angola tem? No Brasil também!*).

Há ainda uma série de provérbios, sem identificação mais precisa, como o povo, a etnia ou a localização geográfica. Esses o autor apresenta-os simplesmente como

provérbio africano: raro é o sonho que começa e acaba na mesma noite, a verdade não está num só mas em muitos sonhos (*Como as histórias se espalharam pelo mundo*); debaixo da confiança é que mora o perigo (*Outros contos africanos para crianças brasileiras*); de um poço seco não se tira água (*Outros contos africanos para crianças brasileiras*) e, entre todos os seres da natureza, os pássaros são os mais maravilhosos, pois podem voar (*O senhor dos pássaros*).

Há também provérbios apresentados dentro do corpo da história, como: quem atravessa o rio em bando não tem medo de crocodilo (*Nyangara Chena*); quem mata um leão o come, quem não mata é comido (*A caixa dos segredos*); o filho dos outros não é teu filho (de Angola, em “O segredo das traças”, do livro *O segredo das traças e outras histórias africanas*); o mais velho é igual ao seu mais velho (idem); não digas tudo aos conhecidos (ibidem); o soba não usa de justiça (ibidem); fogão apagado e pilão calado são sinais da falta de chuvas (de Cabo Verde, no conto “Maria-Condão”, do livro *O segredo das traças e outras histórias africanas*); a juventude é como um ventania, logo vai embora (do povo macua, de Moçambique, no conto “A herança maldita”, em *O segredo das traças e outras histórias africanas*); o doce da comida é o sal (da Ilha de São Tomé, no conto “A tartaruga e o gigante”, do livro *O segredo das traças e outros contos africanos*); o olho vê o olho, não vê o coração (idem).

Também existem aqueles provérbios que são usados, pelo autor, como títulos de capítulos, como esses, do livro *A caixa dos segredos*: um velho de cócoras vê mais longe do que um jovem de pé; quem sofre é que sente a dor; quanto mais bate o tambor, mais se arrisca a arreventá-lo; a boca fala, mas não aponta; um braço só não tem força; a noite não se assusta com as sombras; o barco de cada um está no seu próprio peito; a paciência é o talismã da vida; as palavras e a vida transformam-se como as cores do camaleão; nunca anoitece quando se ama; as crianças são a recompensa da vida; o que sabe não pergunta; só o tempo te faz mestre; o entardecer se alimenta do amanhã; a língua é o chicote do tempo; um velho que viveu cem anos pode falar a noite inteira para um jovem que conheceu cem dias; quando a morte sopra, o mais forte voa como uma folha; a morte é o amanhã dos velhos; a fome provoca a ira; para o frio, o fogo, para a tristeza, o amor; são os velhos que declaram as guerras, mas quem luta são os jovens; as coisas boas são como o pescoço da formiga, curtas e de escassa duração; o que mais sabe é o vento; os velhos já foram novos e os novos serão velhos; a velhice não anuncia sua visita.

No livro *O segredo das tranças e outras histórias africanas*, em que o autor reconta histórias dos países africanos de língua portuguesa, encontramos vários provérbios abrindo cada um dos textos dos cinco países (Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe): apontar demoradamente significa perder o alvo (do povo luvale, de Angola); o que é bom acaba depressa, o que é ruim não acaba (Cabo Verde); a verdade sabe contar (Guiné-Bissau); os bens do avarento não duram (Moçambique, povo macua); quem brinca com cão levanta-se com pulgas (São Tomé e Príncipe).

Apesar de as histórias de Barbosa serem predominantemente contos populares, ele se utiliza de diversos gêneros textuais (lendas, fábulas, mitos, epístolas, poemas, trovas etc.) no corpo das histórias. Na coleção *Bichos da África*, as fábulas têm um aspecto híbrido, porque contam com uma moldura, que é a inclusão do personagem vovô Ussumane como condutor das histórias, como o narrador tradicional, na boca de quem as histórias são contadas. Mesmo dentro dessa estrutura de moldura, que gera uma fábula, temos ainda outros tipos de narrativas, como a do conto cumulativo, por exemplo, na história “A mosca trapalhona” (*Bichos da África*, volume 1). Em se tratando de fábulas transformadas em contos, o autor deixa claro que a função da história narrada por ele é divertir e educar (para mostrar a obediência e o respeito devidos aos mais velhos, para fixação dos costumes tradicionais, para enfatizar a força da inteligência, para explicar a aparência das coisas etc.), como diz a nota do autor na introdução do livro *Outros contos africanos para crianças brasileiras*:

As fábulas africanas contadas para as crianças, além de divertir, têm uma função primordial: educar. Seja para respeitar os mais velhos, seguir os costumes tradicionais ou para enfatizar a força da inteligência, entre outros valores e ensinamentos. E há, também, uma infinidade de histórias para explicar a aparência de alguns animais, como os dois recontos aqui apresentados, originários de diferentes povos do Sul da África. (BARBOSA, 2006, p. 3)

Muitas lendas estão organizadas como contos nos livros de Barbosa: a lenda da tatuagem, do povo *luo* do Quênia (*A tatuagem*), a lenda do filho do vento, dos bosquímanos do deserto do Kalahari (*O filho do vento*), a lenda do povo *ekói*, da Nigéria (*Como as histórias se espalharam pelo mundo*), a lenda que explica por que a tartaruga foi viver no meio do mato, longe do convívio com os homens (do conto “A tartaruga e o gigante”, da ilha de São Tomé, no livro *O segredos das tranças e outras*

histórias africanas), a lenda da briga entre o Sol e a Lua, parte integrante do livro *Os gêmeos do tambor*:

Os inseparáveis irmãos também apreciavam lendas como a da briga entre o Sol e a Lua. Os dois astros antigamente eram casados, mas, a partir da separação, cada um foi para o seu lado. Desde então os dois despontam no firmamento em horas diferentes para não se encontrarem. O Sol, envergonhado, não gosta de que as pessoas fiquem olhando para sua face, já que ainda guarda no rosto cicatrizes da luta com a Lua. Por isso brilha tão forte, para que ninguém possa encará-lo. (BARBOSA, 2006, p. 21-2)

Muitas fábulas acabam virando contos etiológicos nos livros de Barbosa, como os do livro *Histórias africanas para contar e recontar*, que explicam por que o morcego só voa de noite, por que o porco vive no chiqueiro, por que o camaleão muda de cor, por que o cachorro foi morar com o homem, por que a zebra é listrada, por que a girafa não tem voz, por que os macacos se escondem nas árvores e por que o burro tem a cor que tem. Ou, como os contos do livro *Outros contos africanos para crianças brasileiras*, que explicam por que a galinha d'angola tem pintas brancas e por que o porco tem focinho curto.

Também, em muitos contos, o aspecto informativo acaba ganhando mais destaque do que o aspecto literário propriamente dito. Nesses casos, o texto acaba adquirindo muito mais um aspecto de texto informativo, meio jornalístico inclusive, como é o caso do livro *Como as histórias se espalharam pelo mundo*, em que não há conflito, não há narrativa, não há uma história sendo narrada. O texto em questão é linear e tem o intuito de mostrar a diversidade geográfica, histórica e religiosa de todo o continente africano, utilizando-se de um rato que tem acesso a todos os lugares. Nesses casos, os contos se assemelham a uma literatura de viagem, mais preocupada em apresentar o povo, o país, numa forma disfarçada de relato, como acontece no livro *Nem um grão de poeira*.

Barbosa também se vale de contos com características mais históricas e políticas, como o do livro *Nas asas da liberdade*. Usando um fato histórico e dividindo o livro em pequenos capítulos, o autor narra um fato mágico, com encaminhamentos de conto maravilhoso. Essa característica de dividir alguns contos em pequenos capítulos vai se repetir em vários outros livros. Essa mistura de gêneros textuais torna o conto escandido, colocando-o no caminho da novela, talvez. Ele usa o recuso dos pequenos capítulos nos livros *Os gêmeos do tambor*, *Nyangara Chena*, *Pra lá de Marrakech* e

Uma idéia luminosa. Por vezes, esses mesmos contos assumem características de outro tipo de texto, como é o caso de *Pra lá de Marrakech*, que acaba figurando como um conto de aventuras.

Alguns contos comportam mitos em seu interior, nos livros de Barbosa, como o mito da criação do primeiro pigmeu, em *Pigmeus, os defensores da floresta*:

Uma manhã, o Criador de todas as coisas apanhou um pouco de terra vermelha da beira do rio e, em seguida, um punhado de terra preta. Ele misturou as duas cores com um tiquinho de água, amassando-as até ficarem macias e fáceis de moldar.

Depois, construiu pequenas figuras de barro, em forma de seres humanos, do tamanho de uma banana.

Não sei quantos bonequinhos o Criador fez, mas quando acabou de colocá-los deitados no chão, virou-se para o primeiro e ordenou com sua voz poderosa:

– Levante-se!

E o boneco de barro obedeceu, pondo-se em pé.

A mesma ordem foi dada ao segundo:

– Levante-se!

E a figurinha ergueu-se.

E assim foi fazendo com os outros, até todos ficarem em pé. Mas, insatisfeito, comandou:

– Ande! – trovejou, apontando para o primeiro boneco.

E o bonequinho começou a andar.

– Ande! – foi dizendo com o dedo em riste para suas criaturas, até todas estarem caminhando. No entanto, antes que se afastassem, o Criador avisou:

– De agora em diante vocês possuem vida. Em breve crescerão e ficarão fortes. Podem ir – finalizou.

Alguns tomaram o rumo das campinas sem fim, outros seguiram em direção às montanhas, aos lagos e desertos.

Logo, todos cresceram, menos o que havia permanecido na floresta. Ao perceber que tinha ficado menor que todos, ele foi se queixar com o ser que lhe dera vida.

– O que houve? – perguntou o Criador.

– Fiquei muito pequeno – choramingou o pigmeu.

– Não precisa chorar – respondeu o Criador com um largo sorriso. – De hoje em diante, apesar de sua baixa estatura, você será o mestre e defensor da floresta – anunciou, entregando-lhe um arco e flechas.

O Criador ainda lhe deu mais poderes:

– Será o mais hábil e ágil dos seres humanos. Sua visão e audição serão melhores do que as de outros povos. Conhecerá e dominará os segredos da mata escura. As enormes árvores o ocultarão e lhe servirão de abrigo. As frutas que crescem nos galhos serão suas. Os animais que correm, saltam, rastejam, voam e nadam lhe pertencerão. Será eternamente pequeno, mas viverá em liberdade, como defensor e mestre da floresta. (BARBOSA, 2009, p. 32-6)

Em outros contos, a outra forma textual utilizada dentro do conto é a carta. No livro *O senhor dos pássaros*, há a reprodução da carta que o menino escreve para o pai, que se encontra no hospital, se recuperando dos ferimentos de uma mina terrestre, em Angola:

Papá, se o katete conseguiu vencer, o senhor também vai se recuperar. Na próxima visita eu e a mamã vamos levar castanhas de caju e mangas bem docinhas para você.
Saudades, Kayondo. (BARBOSA, 2006, p. 31)

Outra forma textual que aparece dentro dos textos é a adivinha, como a proposta por Maria-Condão, no conto de mesmo nome, do livro *O segredo das tranças e outras histórias africanas*:

– Adivinha, adivinha... a minha casa tem um teto de palha e dentro dela tem um tanque de água.
– Um coco! – respondeu ele, sem pestanejar, acertando a charada. (BARBOSA, 2007, p. 19-20)

Ou a adivinha no livro *Os gêmeos do tambor*:

[...] Kume e Kidongoi, ao anoitecer, apreciavam os homens que propunham adivinhas uns aos outros:
– Oiyôte (Estão prontos)? – perguntava o desafiante.
– E-e-uo (Estamos)! – respondiam os outros.
– Eu tenho duas peles. Uma para deitar e a segunda para me cobrir. Quem são elas?
– O chão e o céu – acertava um esperto. (BARBOSA, 2006, p. 18-20)

Um outro tipo de conto também é explorado por Barbosa. Os contos que podem ser vistos como quebra-cabeça ou de adivinhas, tão populares no continente africano. É o caso dos contos que compõem o livro *Três contos africanos de adivinhação* (os três são da Nigéria, do povo hauçá). Dentro do conto há um enigma que deve ser desvendado (pelo leitor, pela audiência) e que é também a solução para o conflito da história narrada, como, por exemplo, o estratagema para descobrir quem roubou o anel cravejado de pedras preciosas da filha do monarca; como o velho camponês vai fazer para atravessar suas mercadorias num trecho do caudaloso rio Níger; o estratagema do dono de uma pousada na cidade nigeriana de Kano, para descobrir quem roubou as três moedas de ouro que o mercador, que pernoitara em seu estabelecimento, carregava em

sua sacola. São contos que quase exigem a participação do público e que mobilizam o leitor de imediato!

Todas essas formas podem ser consideradas variantes do conto tradicional africano. Nesse sentido, há ainda um outro tipo de história explorado por Barbosa: a história-enigma. Nesse tipo de história, o ouvinte opina e decide sobre a solução ou o destino das personagens; o texto não apresenta um final e deixa a tarefa para o leitor. E, quando esse tipo de história é narrado oralmente, a plateia não se limita a ouvi-la, mas participa ativamente da narrativa e propõe o seu desfecho. É o que acontece em *Os três presentes mágicos*, como vem explicitado no texto:

E você leitor? Em sua opinião, qual dos três irmãos mereceria desposar a bela princesa:
O dono do espelho?
O detentor do tapete voador?
Ou o que possuía uma rede invencível?
Por que? (BARBOSA, 2007, p. 22)

Por vezes, são textos em formas de cartão-postal que são acoplados ao conto, como o postal com o texto de Jorge Amado, no livro *Em Angola tem? No Brasil também!:*

Angola nos deu tanta e tanta coisa boa, fundamental para a formação do povo brasileiro, para o que hoje somos! Deu-nos sangue, o bom sangue negro de Angola, deu-nos dança e canto, deuses trazidos da Floresta, a obstinada disposição de luta, a invencível e livre capacidade de rir e de viver. Somos tão angolanos como quem mais seja – Bahia e Luanda são cidades-irmãs. (BARBOSA, 2010, p. 23)

Também temos textos manuscritos, documentos históricos (como o da Revolta da Chibata, por exemplo), notícias de jornais de época, como os que aparecem no livro *A caixa dos segredos* (que é, na verdade, uma novela): “vistoso molequinho, de boa figura, olhos claros e dentes perfeitos. Batizado. Esperto, sabe ler e escrever. Bom para mandar ensinar qualquer ofício”; “vende-se escrava da nação nagô, que lava, engoma, cozinha e faz doces”; “ vende-se uma ama de leite, limpa e carinhosa com crianças. É fiel e sem a menor moléstia ou vício” (BARBOSA, 2010, p. 32-3).

Também são comuns, nos livros de Barbosa, a utilização de letras de músicas no corpo da história, como esta, em *A caixa dos segredos*: “Zumba minha nega, zumba meu sinhô, quem não tem dinheiro, não embarca no vapô” (ibidem, p. 38). Ou esta cantiga religiosa, do mesmo livro: “Alhamdulillah Subnalah, Istagfurullah... Louvado

seja o Senhor. Peço perdão ao Senhor. Seja glorificado o nome do Senhor” (ibidem, p. 40). Ou versos, como os de Maria-Condão, no livro *O segredo das tranças e outras histórias africanas*:

Ô passadinha de pena azul,
Empresta-me a tua pena e o teu tinteiro,
Para escrever uma carta àquele ingrato,
Que embarcou, foi-se embora sem se despedir... (BARBOSA, 2007, p. 18)

O autor atribui enorme importância às outras linguagens artísticas e faz questão de enfatizar seu uso no corpo de seus textos, seja incorporando essas outras linguagens artísticas, seja ressaltando sua importância, beleza e encantos. As referências vão desde os cânticos dos lavradores enquanto lavram a terra (*A tatuagem*), passando pelas festas características do povo e da região, para explicar uma dança (como a dos pigmeus, citada no livro *Como as histórias se espalharam pelo mundo*), também as mornas e as coladeiras: “Oh sabe! Colâ na mim, p’am tem gosto de colâ na bô! Oh que sabor! Cola em mim, para eu ter gosto de colar em você” (do conto “Maria-Condão”, no livro *O segredos das tranças e outras histórias africanas*); os jogos de lutas dos guerreiros (*A Tatuagem*), as canções (dos xonas, para salvar o chefe, em *Nyangara Chena*); a utilização de instrumentos (como a *mbira* tocada pelas crianças no livro *Nyangara Chena* e a *kalimba* do cágado, no conto “O grande desafio”, do livro *Histórias que nos contaram em Luanda*); o canto ritual da capoeira (*Em Angola tem? No Brasil também!*); os jogos de mímica dos pigmeus, para aprenderem a imitar os gestos dos animais e das pessoas com perfeição (*Pigmeus, os defensores da floresta*); o folguedo da Bandeira do Divino (*A caixa dos segredos*); as jóias cintilantes, os artesanatos de ouro, prata e cobre que faíscam ao sol, junto com os tecidos e os panos coloridos (*Como as histórias se espalharam pelo mundo*); a tapeçaria do povo marroquino do Vale do Ourika (*Pra lá de Marrakech*) e, por fim, citações de poetas famosos, como o texto do poeta negro Langston Hughes, no livro *Nas asas da liberdade*: “[...] Algumas pessoas pensam que linchando um negro elas lincham a Liberdade. Mas a Liberdade levanta-se, ri em suas faces e, diz: Vocês nunca me matarão” (BARBOSA, 2006, p. 7), que tem o mesmo tom de denúncia e revolta dos versos de Castro Alves, no livro *A caixa dos segredos*: “Senhor Deus dos Desgraçados! Dizei-me vós, Senhor Deus, Se eu deliro... ou se é verdade/Tanto horror perante os céus?!...” (BARBOSA, 2010, p. 73).

Em se tratando de contos populares, oriundos da tradição de diversos povos, ao recontá-los, Barbosa acaba por colocar, mesmo que não intencionalmente, questões relativas a gênero. A divisão entre masculino e feminino, em muitos povos africanos, é radical, rigorosa, autoritária e incontestável. Em muitos contos, vamos ver tarefas que são consideradas exclusivamente femininas, como varrer o pátio, buscar água, lavar os vasilhames (*A tatuagem*), colher o milho e carregar pesados cestos de vime equilibrados na cabeça (*A tatuagem*), cozinhar (como em *Histórias africanas para contar e recontar*), preparar o *ghee*, uma espécie de manteiga (*Contos africanos para crianças brasileiras*), colher mel, vermes, insetos, cogumelos e itaba, como devem fazer as mulheres entre os pigmeus (*Pigmeus, os defensores da floresta*), construir com paus e folhas os abrigos, carregar nas costas os cestos com os pertences quando mudam de “acampamento” (*Pigmeus...*), pegar os peixes miúdos que escapam das redes dos pescadores, como fazem as mulheres das aldeias da ilha de Bobaque, na Guiné Bissau (*Não chore ainda não*) e cantar. Também aparecem nas histórias algumas regras aplicadas à condição feminina: a idade de casar, no Quênia, é aos 15 anos (*A tatuagem*); em nome da beleza, as moças devem suportar a dor (*A tatuagem*); a infertilidade é punida com a expulsão de casa, o isolamento, os castigos físicos, a obrigação de executar os serviços menos nobres (como tomar conta do rebanho de burros da aldeia até o fim da vida; e o banimento do grupo (*Os gêmeos do tambor*)).

Questões da estética feminina: ter o corpo coberto de tatuagens, dos pés à cabeça, no Quênia (*A tatuagem*); neste mesmo país, as mulheres também andam nuas e usam um cinto de contas coloridas em volta da cintura e uma profusão de colares pendurados no pescoço; as mulheres massais raspam a cabeça (*Os gêmeos do tambor*), andam envoltas em panos vermelhos e enfeitam-se com colares de contas, longos brincos coloridos de miçangas, braceletes e perneiras de metal (*Os gêmeos do tambor*). Para a estética masculina, dizem os costumes, que o melhor lutador da aldeia tem que ter desenhadas no peito musculoso, cicatrizes em alto relevo (*A tatuagem*); os caçadores também usam adornos, principalmente amuletos de proteção (*Bichos da África*).

Como tarefas masculinas, temos: arar o solo, vigiar o gado (*A tatuagem*) e tocar determinados instrumentos; os homens bérberes são responsáveis por tingir e secar os fios de lã (*Pra lá de Marrakech*); retirar o chabéu, o fruto do dendezeiro, na Guiné-Bissau (*Não chore ainda não*); os homens não ajudam a carregar nada porque precisam ter as mãos livres para defender suas famílias dos ataques de feras e pessoas (*Pigmeus, os defensores das florestas*).

Também há ocupações que são femininas e outras que são exclusivamente masculinas: as mulheres são as artesãs e são responsáveis por trançar os fios, enquanto as meninas devem desenrolar os carretéis (*Pra lá de Marrakech*); a esposa mais nova, em Angola, de acordo com os costumes, tem de fazer tudo o que as outras esposas mandarem (*O segredo das tranças e outras histórias africanas*).

Só os meninos aprendem a usar os arcos e as flechas (*Pigmeus, os defensores da floresta*) e somente os homens podem ingerir as bebidas alcoólicas (*Histórias que nos contaram em Luanda*).

Há também os rituais de iniciação, masculinos e femininos: os rapazes massais têm de suportar uma série de privações físicas para serem considerados *narans* (homens) e tornarem-se guerreiros (*Os gêmeos do tambor*). Por outro lado, as moças do Quênia estão, de algum modo, obrigadas a participar das tradicionais noites de *oigo*, como as do livro *A tatuagem*: “quando as jovens solteiras vão em romaria, sob a luz da lua, até a cabana dos rapazes que estão cortejando, para entretê-los com canções de amor” (BARBOSA, 1999, p. 21).

E também vemos os preconceitos, principalmente com as mulheres, consideradas as grande faladoras, como no livro *O segredo das tranças e outras histórias africanas*: “Não digas tudo aos conhecidos, porque se você conta seus segredos, como contei para minha mulher, as pessoas acabam contando para os outros” (BARBOSA, 2007, p. 14).

Há obrigações, especialmente masculinas, como dar aos pais da moça que escolheu para casar, bois, cabras e lanças (*A tatuagem*). Mas, na hora da separação, entre os macuas, de Moçambique, os pais da mulher devolvida são obrigados a pagar uma indenização por terem a filha de volta, a não ser que o conselho dos anciãos tenha decidido liberar a obrigação, como no conto “A herança maldita”, do livro *O segredo das tranças e outras histórias africanas*:

À noite, cansado e faminto, retornou a aldeia. Ao ver os mais velhos agrupados ao redor da fogueira, ladeados pelos sogros e pela mulher, ele estranhou: “Por que o conselho de anciãos está reunido?”

Nem teve tempo de perguntar o que estava acontecendo. Um dos membros do grupo dirigiu-se a ele:

– Depois de escutarmos as acusações de seus familiares, decidimos que você tem de se separar de sua mulher. E que os pais dela, já que os costumes de nosso povo foram violados por sua conduta e mentiras, não terão de pagar indenização por terem a filha de volta.

E assim foi feito. Pois, como diz um antigo provérbio, os bens do avarento não duram. (BARBOSA, 2007, p. 39)

Um aspecto importante para a cultura africana, em geral, e para os contos populares em especial, é a integração do homem com a natureza. Na maior parte dos povos e etnias africanas, a natureza está em pé de igualdade com o homem, assim como os animais estão em pé de igualdade com a natureza. Aliás, tanto a natureza como os animais são seres animados, dotados de fala, de ações racionais, demonstrando, inclusive, grande poder decisório. Os contos retratam tudo isso. As histórias quase sempre se passam ao ar livre, no espaço externo das aldeias ou nas proximidades de um rio, como em inúmeros livros de Barbosa. Essa natureza, personagem onipresente nos livros, pode ser vista em seu aspecto de integração, poder, de adoração, de sacralidade.

No que diz respeito à integração da natureza no universo, temos, nos livros, algumas observações importantes: para os bosquímanos, que habitam o deserto do Kalahari, as lendas revelam a fabulosa integração deles com os elementos da natureza (lua, estrelas, sol, vento), como nos mostra Barbosa em *O filho do vento*:

Há muito tempo... – disse a mãe, procurando distrair as duas crianças sentadas ao seu lado – o Sol, a Lua, as estrelas, os animais e as plantas eram nossos irmãos.

– Até as árvores? – perguntou Dabé, elevando a voz de modo que o zoar do vendaval não impedisse a mulher de ouvi-lo.

– Sim – respondeu a mãe -, plantas, homens, bichos e astros pertenciam à antiga raça. Todos faziam parte da natureza e tinham o direito de conviver em paz, uns ao lado dos outros.

– E o vento? – indagou Kauru, assustada com a força do temporal, que balançava as frágeis paredes da cabana onde se abrigavam da fúria dos elementos.

– Ele também sempre fez parte de nossa vida – explicou a mãe. – Os mais velhos dizem que, quando alguém morre, seu último suspiro vai reunir-se a um vento mais forte e poderoso, para formar as nuvens do céu... (BARBOSA, 2001, p. 8)

O poder dos fenômenos da natureza aparece constantemente nas obras, como em *O filho do vento*. A simples menção de seu nome já é suficiente para fazer com que as forças da natureza se juntem, para atender a seu chamado, numa zoeira infernal de turbilhões, tornados, redemoinhos e furacões. Essas mesmas forças podem ser responsáveis também por espalharem as histórias pelo mundo, como fica demonstrado no livro *Como as histórias se espalharam pelo mundo*, em que o tamanho do protagonista (um simples ratinho, mas capaz de ter acesso a tudo!) contrasta com a magnitude das forças da natureza. Também o poder das águas é manifestado por meio

das nuvens, no conto “Por que a galinha-d’angola tem pintas brancas?”, do livro *Outros contos africanos para crianças brasileiras*:

A Dona das Águas, finalmente parou e disse:

– Por causa de sua perseverança, da sua dor e da sua preocupação com o destino de todas as outras criaturas, eu regressarei. Graças aos meus poderes, interromperei a seca.

– Obrigada – agradeceu a ofegante corredora.

– E, como você se dirigiu a mim de modo tão respeitoso, receberá de presente o brilho das gotas da chuva, que cairão sobre o seu corpo. Assim, será uma das aves mais bonitas da terra. (BARBOSA, 2006, p. 10)

Essa premiação da humildade, do comportamento não arrogante, acaba se transformando em louvor aos deuses da natureza, como se pode ver no livro *Como as histórias se espalharam pelo mundo*, onde se dança à luz das estrelas, ao redor das fogueiras, ao som dos balafons e corás. No entanto, também acaba por levar a um comportamento de atenção, reconhecimento e dependência (ainda que festiva e crente) como o narrado no livro *Os gêmeos do tambor*:

Durante um eclipse lunar, os adultos e as crianças reuniram-se no centro da aldeia tomada pela escuridão. Cantando em coro, lamentavam o desaparecimento da Lua.

Cantaram e cantaram, em voz bem forte, até a Rainha da Noite reaparecer, esplendorosa como sempre:

– A Lua ressuscitou! A Lua ressuscitou! – proferiam, aliviados.

Foi aí que a mulher grávida suplicou, derramando no chão gotas de leite de uma cabaça coberta de grama:

– Ó, Lua, dê-me uma criança saudável! – rogou, seguindo os conselhos de um provérbio massai: “Não se deve fazer um tecido pra carregar a criança às costas antes de o bebê nascer”.

A Lua, dizem, tem ouvidos que escutam tudo. E atendeu ao desejo da mãe em dobro.

Marogo, no dia seguinte, teve gêmeos. Dois meninos lindos, de pele da cor da noite e olhos luminosos como as estrelas do céu. (BARBOSA, 2006, p. 10-1)

Esse comportamento de sacralização do poder também confere propriedades mágicas (e a criação de uma aura sagrada no espaço do entorno) às árvores, como, por exemplo, aos baobás. Por isso o tatuador queniano se instala, com seus apetrechos, embaixo da árvore sagrada, um gigantesco baobá (*A tatuagem*); por isso o poilão da Guiné Bissau, no conto “O menino e a cegonha”, no livro *O segredo das tranças e outras histórias africanas*, é igualmente adorado e temido: “Os homens, a princípio, ficaram temerosos de tocar no tronco rugoso da árvore. Afinal, era considerada sagrada

e usada como local de cerimônias especiais dedicadas aos espíritos que habitavam o seu interior” (BARBOSA, 2007, p. 28). E, associado ao poder da palavra mágica, é capaz de regenerar-se, como acontece no referido conto em que a lagartixa encantada, ao pronunciar as palavras mágicas “*kin kó, kin kó*”, faz a majestosa árvore semicerrada voltar a ficar de pé (ibidem, p. 29). São os rituais que demonstram o poder, nem que sejam os rituais de pequenos gestos, como o de chamar a chuva (*nbele*), preparado pelo *nhanga*, o curandeiro da aldeia, que é citado no conto macua de Moçambique, no livro *O segredos das tranças e outras histórias africanas*.

Os seres da natureza falam, como as formigas, patos e abelhas do livro *Irmãos zulus*, e também jamais esquecem tudo o que ouviram, como o vento que escuta tudo atentamente, e sabe tudo, e conhece todas as pessoas, em *O filho do vento*. O convívio de vários grupos, povos e etnias em harmonia com a natureza é uma lei na cultura africana (talvez, mais para os pigmeus da África Central do que para qualquer outro).

O imaginário africano, também por conta dessas relações de força, convivência, e poder, é vastíssimo e riquíssimo. Muitas construções e reconstruções desse imaginário são propostas nos livros de Barbosa. Há uma série de monstros e seres dotados de força e poder: a píton, que fala, que aumenta e diminui de tamanho, que se transforma em gente, que só morre quando esquartejada em pedaços pequenos, feitos por machado afiado (*A tatuagem*); a píton de saliva mágica e dotada de poderes balsâmicos (*Nyangara Chena*); o vento personificado como o Senhor do Ar e das Tempestades (*O filho do vento*); os seres alados em que se transformam os negros escravos, no Sul dos Estados Unidos, para fugirem das perseguições (*Nas asas da liberdade*); a Lua venerada como a Rainha da Noite, que ressuscita sempre, entre os massais (*Os gêmeos do tambor*); o monstro Sae-kidongo, dos massais, dono de um rabo tão comprido que não dava para ver onde terminava a ponta de sua cauda (*Os gêmeos do tambor*); o horripilante ser, disfarçado de tuaregue do deserto, com quem a princesa real, filha do manicongo, ia se casar (*Os três presentes mágicos*); o *dikish*, o ser mais temido da floresta, o monstro pavoroso com o corpo coberto de pelos, como se fosse um enorme macaco (*Histórias que nos contaram em Luanda*); a *kianda*, sereia dos rios, lagoas, fontes e mares, dotada de poderes sobrenaturais (*Histórias que nos contaram em Luanda*); Nzumbi, a alma de outro mundo (*Histórias que nos contaram em Luanda*); a velha das tranças brancas arrastando no chão que ajuda o menino a derrotar o *dikish* (*Histórias que nos contaram em Luanda*); o Sameron Bambó do rio Geba, da Guiné (*A caixa dos segredos*); a Maria-Condão, a criatura marinha, a lendária sereia de olhos

verdes e cabelos enfeitados com conchas coloridas (*O segredo das tranças e outras histórias africanas*); a jumé (a cegonha), que cria um menino no seu ninho, no alto do poilão (*O segredo das tranças e outras histórias africanas*); o gigante Ucué, homenzarrão faminto, insaciável, que devora tudo o que vê pela frente (*O segredo das tranças e outras histórias africanas*); a hiena dos marroquinos, que se transforma numa mulher devoradora de seres humanos, como nos conta a lenda embutida no conto do livro *Pra lá de Marrakech*:

Certa vez, uma jovem chamada Farida, ao buscar água no poço, sentiu um cheiro horroroso de carne podre no ar. Um tremor percorreu o corpo da camponesa, ao perceber um silêncio estranho ao seu redor.

Até os pássaros, repentinamente, haviam deixado de cantar. Ela pressentiu, arrepidada, a presença de uma intrusa, oculta entre as folhagens, observando-a.

Era Nunya, a que não tinha pena de ninguém!

A carniceira, arrastando-a pelos cabelos, disse que não a devoraria se ela, até a manhã seguinte, enchesse um jarro de barro com lágrimas.

E, para que sua prisioneira não escapasse, acorrentou-a a uma das estacas do estábulo de sua cabana, escondida no alto de uma montanha.

Mas a garota era muito esperta. Ao anoitecer, contou a história mais triste que conhecia para os animais presos no curral atrás da casa.

Os bichos, comovidos com o relato, choraram a noite inteira. E, assim, Farida conseguiu encher o jarro e escapar das garras mortais de Nunya. (BARBOSA, 2009, p. 34)

Há também uma série de objetos mágicos, como o pilão da pítom, que, quanto mais soca, mais produz farelo, de um único grão de milho (*A tatuagem*); a pedra gigantesca e fria que guarda um rio correndo em seu interior (*O senhor dos pássaros*); o espelho que podia ver tudo, o tapete voador que ia rápido para qualquer lugar e a rede que podia capturar o que quisesse (*Os três presentes mágicos*); e o fio mágico do cabelo da Maria-Condão (*O segredo das tranças e outras histórias africanas*). Todos esses seres e objetos conferem uma aura mágica, fantástica e maravilhosa, além de exótica, a uma série de contos tradicionais africanos recontados por Barbosa.

É o universo da oralidade que dá forma e permanência a esses seres e histórias. Cada um desses contos é um verdadeiro arsenal, uma espécie de alforje onde estão guardados importantes elementos da oralidade, desde expressões típicas de cada povo até palavras das línguas étnicas, resquícios, muitas vezes, do imaginário para se defender da força homogeneizante da criouliização (entendida aqui como a língua comum, fruto da mistura das várias línguas). Essa oralidade preservante e preservada faz aparecer, nos livros de Barbosa, desde o contador de histórias tradicional, como o

vovô Ussumane de Bichos da África, até outros tantos contadores de histórias, dispersos pelos contos que ele reconta (como a mãe de Dabé e Kauru em *O filho do Vento*; como o veterano de guerra, que conta histórias para as crianças, em sua cabana, no interior da Eritreia, em *Uma idéia luminosa*).

A oralidade africana está bastante associada, nos contos, ao exercício dos tradicionais contadores de histórias. Como diz Regina Claro, no material informativo inserido ao final do livro *O segredo das tranças e outras histórias africanas*:

Para grande parte dos povos africanos, essa tradição é oral e cumpre, nessas sociedades, a mesma função que a escrita para outras. Elas também são conhecidas como sociedades orais ou ainda sociedades da palavra. Os contadores de histórias são os responsáveis por conservar vivo o conhecimento da comunidade. Verdadeiras bibliotecas da palavra. (BARBOSA, 2007, p. 51)

Os contadores de histórias, ao fim do dia, ao redor do fogo, iniciam seus relatos na Abissínia e na Etiópia, desta forma: “*Teret teret. Y elam beret.*” (As vacas e as ovelhas estão no curral. Sentem-se ao redor do fogo para ouvir uma história.), como relata Barbosa no livro *Nem um grão de poeira* (2011, p. 17). Já em *Pra lá de Marrakech*, o ritual de ouvir e contar histórias é belamente descrito da seguinte forma:

Os dois, em seguida, escolheram um lugar na praça para estender o tapete usado pelo pai nas apresentações. O contador de histórias sentou-se, cruzou as pernas e, pacientemente, esperou as pessoas se acomodarem, pouco a pouco, ao seu redor. Só aí, erguendo a voz, entoou as palavras que o pai lhe havia ensinado quando ainda era um menino da idade de Hamed: – “Kan ya ma kan”, isso aconteceu ou não, há muito e muito tempo. O que eu vou contar me foi repassado por meu pai, que aprendeu com meu avô, que por sua vez escutou de meu bisavô... A platéia, então, fez silêncio para ouvi-lo. O contador, sem pressa, abriu os braços e começou a desfiar um novelo de histórias. Contos sobre animais que se transformavam em mulheres sedutoras e fatais, filhos ingratos, madrastas malvadas, anéis mágicos, crianças órfãs, princesas tristonhas, reis ambiciosos... A voz do hábil narrador ia mudando de tom conforme cada história. As pausas, os gestos e o ritmo com que ele pronunciava as palavras, encantavam os atentos ouvintes. (BARBOSA, 2009, p. 33)

E, para finalizar as histórias, os tradicionais contadores de histórias podem dizer, em crioulo, da Guiné-Bissau: “*Sin si kaba e storia.*” (Assim acaba esta história.), como ocorre no livro *Não chore ainda não*. O narrador também pode dizer, como formulete

de desfecho: “Se a história é boa, pertence aos ouvintes. Se é ruim, apenas ao seu dono”, como acontece no livro *Uma idéia luminosa*.

Também é gratificante perceber como as onomatopeias aparecem registradas nos textos. Sonorizações do tipo “chape-chape”, “catapimba” e “Poporokotó, poporokotpó” (o passo vagaroso do cágado) estão todas no livro *Histórias que nos contaram em Luanda*.

Outras vezes, essa oralidade faz aparecer, no corpo do texto, expressões inteiras em uma língua africana, palavras do léxico africano, como o crioulo da Guiné-Bissau: “Corpo c’ mâ stâ?” (Como vai?), em *O segredos das tranças e outras histórias africanas*, ou “Nha crecheu. Bô ta papiá di mas.” (Meu querido, você fala muito,), do mesmo livro.

Há uma riqueza vocabular nos livros de Barbosa que muitas vezes mistura, ao texto vernáculo, palavras em línguas africanas, que vão desde nomes de bichos, comidas, bebidas e formas de cumprimentos até jogos de perguntas e respostas, tipos de habitações, objetos da casa, vestimentas, canções, versos, profissões etc. Palavras com sonoridades interessantes, expressivas, bonitas. São palavras de vários domínios, para enriquecer o vocabulário do leitor brasileiro.

Para os nomes de bichos, resgatamos algumas palavras nos textos: *kaku-caleron*, o pássaro tecelão, de plumagem amarelada e cabeça negra, da Guiné-Bissau (*Não chore ainda não*); *jugudé*, o abutre de garras afiadas, da Guiné-Bissau (*Não chore ainda não*); *iran-cegu*, a imensa serpente que vive nos pântanos e é devoradora de galinhas, porcos e até vacas inteiras, da Guiné-Bissau (*Não chore ainda não*); *ganga*, a ave pernalta da Guiné-Bissau (*Não chore ainda não*); *jabu*, a cegonha que se alimenta de cobras, rãs e insetos, e que balança o papo pra lá e pra cá, da Guiné-Bissau (*Não chore ainda não*); *twiza*, a girafa de pescoço longo (xona, *Nyangara Chena*); *zhou*, o poderoso elefante (idem); *gava*, o esfomeado chacal (ibidem); *shuro*, a tímida lebre (ibidem); *gudo*, o babuíno de traseiro vermelho (ibidem); *mbada*, o leopardo malhado (ibidem); *nhoro*, o antílope de chifres recurvos (ibidem); *mbuvuu*, o pesado hipopótamo (ibidem); *hanga*, a chorosa galinha d’água (ibidem); *gondo*, a águia de olhos agudos (ibidem); *ngwena*, o voraz crocodilo; *bere*, a gargalhante hiena (ibidem); *kumba*, a lenta tartaruga (ibidem); *rukodzi*, o gavião das garras afiadas (ibidem); *gora*, o abutre carniceiro (ibidem); *katete*, a ave pequenina de penugem cinzenta e pernas peladas (*O senhor dos pássaros*); *onkombe*, a águia de garras pontiagudas, de bico arranhado e retorcido (*O senhor dos pássaros*); *tshimunga*, o abutre que se alimenta de carniça (ibidem); *kingunguaxitu*, o

peru do mato (ibidem); *junjumbala*, a ave de rapina, que costuma roubar os filhotes dos outros ninhos (ibidem); *katembu*, o pássaro preto como carvão (ibidem); *cahululo*, a rolinha, que é considerada ave de mau agouro pelos aldeões (ibidem); *mbalakaxongo*, o pássaro da bela voz (ibidem); *ndeke*, o pássaro branco que anda atrás dos bois (ibidem); *mboloko*, o menor antílope das florestas da África Central, do tamanho de um coelho (*Pigmeus, os defensores da floresta*); *katedua*, a águia marítima de peito branco (*Não chore ainda não*); *lubu*, a agourenta hiena guineense, devoradora de carne podre (*Não chore ainda não*); *kigala*, o arrogante leão (ibidem); *palanca*, antílope de chifres longos e retorcidos, grande e forte (*Em Angola tem? No Brasil também!*).

Nos registros da culinária, anotamos as seguintes palavras: *merka*, a sopa quente para espantar o frio dos altiplanos, na Abissínia (*Nem um grão de poeira*); *shiro*, sopa feita com ervilhas, o caldo quente, da Eritreia (*Uma idéia luminosa*); *injera*, as panquecas da Etiópia (*Nem um grão de poeira*); *torosho*, pão de milho feito pelas mulheres da Abissínia (*Nem um grão de poeira*); *ghee*, uma espécie de manteiga, usada em Uganda, mas provavelmente de origem asiática (*Contos africanos para crianças brasileiras*); *jindungo*, um tipo de pimenta-malagueta (*O senhor dos pássaros*); *funji*, a massa cozida de milho (ibidem); *mudimbu*, a papa de fubá (*Histórias que nos contaram em Luanda*); *mufete*, peixe assado na brasa (ibidem); *kandondo*, raiz estimulante usada para mascar (*Histórias que nos contaram em Luanda*).

Para as bebidas, registramos os seguintes vocábulos: *tej*, a cerveja feita com mel puro de abelha, na Abissínia (*Nem um grão de poeira*); *amasi*, o leite azedo dos zulus (*Irmãos zulus*); *chibuku*, a bebida fermentada de milho, do Zimbábue (*Nyangara Chena*); *quimbombo*, a bebida tradicional dos homens de Luanda (*Histórias que nos contaram em Luanda*); *marufo*, o vinho de palmeira, em Luanda (*Histórias que nos contaram em Luanda*).

Há ainda nos livros referências a lugares, como os vocábulos: *Mosi-ao-tunya* (fumaça trovejante, nome dado pelo povo xona, do Zimbábue, à estrepitosa catarata (*Nyangara Chena*); *dzimbawe*, a casa do chefe (*Nyangara Chena*); *enkang*, típico acampamento massai, com sua paliçada recoberta de espinho, protegendo as casas contra os ataques das feras (*Os gêmeos do tambor*); *muxito*, extensa floresta em torno da aldeia (*Histórias que nos contaram em Luanda*). Também registramos algumas palavras que significam “aldeia”: *kraal* (zulu), em *Irmãos zulus*, e *kimbo* (usada em Angola), ambas no livro *O senhor dos pássaros*.

São vários os exemplos de palavras que designam instrumentos: *nyatti*, uma lira de oito cordas, típica do povo luo, do Quênia (*A tatuagem*); *mpunji*, a grande trombeta de marfim (*Histórias que nos contaram em Luanda*); *bombolom*, instrumento sonoro, escavado no tronco, que se usa para se comunicar entre as aldeias (*Não chore ainda não*); *masinko*, violino de uma só corda (*Uma idéia luminosa*); *washint*, flauta de bambu (*Uma idéia luminosa*).

Há ainda uma enorme riqueza vocabular para designar as ocupações: *nyanga* (zulu), o adivinho (*Irmãos zulus*); *endosopai* (massai, em *Os gêmeos do tambor*), guardiões das tradições, do saber e do poder; o velho *soba*, senhor de muitas terras (*Histórias que nos contaram em Luanda*); *muvalesa*, parteira mais idosa e experiente (*Histórias que nos contaram em Luanda*); *zungueiras*, as vendedoras ambulantes que percorrem as ruas de Luanda (*Em Angola tem? No Brasil também!*).

Também destacamos palavras para vestimenta, como, por exemplo, *gaby*, a capa, o manto para se proteger do frio, da Eritreia. Há ainda vocábulos curiosos, como *maximbombo*, para ônibus (*Histórias que nos contaram em Luanda*); *kinti-kinti* (correr bem depressa), em *Não chore ainda não*; *kanvuanza* (confusão), em *O senhor dos pássaros*; *makas*, que significam “discussões” em *Em Angola tem? No Brasil também!*; *quizomba* (festa, além de confusão), em *Histórias que nos contaram em Luanda*.

Para as formas de tratamento, algumas expressões nos chamaram a atenção: *Mhoro mwanangu, wakadini?* (Olá, minhas crianças, como estão?) (xona, em *Nyangara Chena*) e *manicongo*, para “rei” (*Os três presentes mágicos*).

Também são inúmeras, nos textos de Barbosa, as palavras de línguas africanas, que designam objetos e coisas: *nkunzana*, o espinho pontiagudo dos zulus, apelidado de “touro pequeno” por causa de suas farpas afiadas (em *Irmãos zulus*); *disanga*, o pote grande de barro (*Histórias que nos contaram em Luanda*); *nafka*, moeda da Eritreia (*Uma idéia luminosa*). Há também as palavras que se referem a elementos naturais: *mbulu*, o capim alto, utilizado para cobrir as casas (*O senhor dos pássaros*); *mulembeira* (árvore muito alta, de tronco escorregadio, é a árvore do chefe, o local de reunião, em *Histórias que nos contaram em Luanda*).

Algumas expressões curiosas foram recortadas dos textos de Barbosa: *Tunda!* (saia daqui) em *O senhor dos pássaros*; *Endakwenya* (é um cumprimento massai, em sinal de respeito aos mais velhos da comunidade, ao qual se responde *Igho*), em *Os gêmeos do tambor*; em bérbere, de Marrakech, se diz: *Sslamu'lekun* (que a paz esteja

convosco); também se diz *Balack* (cuidado) ou *Ssookran* (Obrigado), todas retiradas do livro *Pra lá de Marrakech*.

Os africanos, em geral, dão uma importância muito grande ao significado dos nomes próprios, como, por exemplo, Mandela, que, no idioma zulu, é aquele que segue (*Irmãos zulus*).

Mas como a oralidade não se restringe a vocábulos usados nas construções linguísticas do cotidiano, os contos também estão cheios de registros de outros textos, como poemas, provérbios, adivinhas e, principalmente, canções. São muito comuns os contos africanos incorporarem músicas (com letras) em seu corpo, que são quase sempre acompanhados de instrumentos, quando narrados oralmente. Barbosa, para não fugir à regra, usa muitas “letras” de cantigas no corpo de seus contos, como essa: “Quem tiver perna curta, trate logo de ir andando, andando, andando”, em *Três contos da sabedoria popular* (BARBOSA, 2005, p. 19). Ou essa: “Eu vou dançar congada, congada eu danço também. Você gostou de mim, eu gostei de você também” (ibidem, p. 22); ou a cantiga mágica dos negros escravos, levados para o sul dos Estados Unidos, que acreditavam que poderiam voar cantando as seguintes palavras: “Kum buba yali tambe, kum buba yali tambe”, de *Nas asas da liberdade* (BARBOSA, 2006, p. 17).

Já que o que mais nos interessa aqui são as histórias, registramos uma das palavras mais bonitas, para designá-las, o vocábulo *missosso* (do quimbundo, de Angola, em *O senhor dos pássaros*). Esses missossos, que costumam ser contados embaixo do embondeiro, são o fascínio de qualquer criança.

É própria do conto popular uma certa simplicidade no narrar, com uma linguagem quase sempre cotidiana, sem muitas construções poéticas, que talvez afastem o texto da sua vocação primeira, que é atingir o maior número de pessoas possíveis. No caso dos recontos de Barbosa, os textos são bastante enxutos, tendem para a síntese, mas, vez ou outra, sobressai uma passagem mais poética, em que as expressões simbólicas armazenam uma enorme potência para a construção de belas imagens. Uma das formas corriqueiras de introduzir um conto popular tradicional é distanciá-lo do presente, empurrando-o para um tempo distante. Barbosa faz muito isso, mas, por vezes, o faz de modo poético, como na nota introdutória de *O filho do vento*: “Nos tempos da antiga raça, quando as estrelas eram as grandes caçadoras do Kalahari” (BARBOSA, 2001, p. 5). Essa teria sido uma belíssima maneira de introduzir o conto, mas tais palavras ainda não fazem parte da história, e isso é apenas um texto informativo, para situar a história! Pena!

Outra imagem de grande força poética, na obra de Barbosa, foi usar a figura do rato, associada à figura do contador de histórias, como responsável pelo fato de as histórias terem se espalhado pelo mundo. O rato de *Como as histórias se espalharam pelo mundo* é a síntese do poético, e a imagem dos fios coloridos, guardados no baú, revirados e espalhados pelo vento, obtém uma incrível força poética:

Depois de tantas andanças, para não se esquecer de nada, o rato começa a armazenar as histórias que ouviu durante as suas viagens. Para cada uma dessas histórias ele tece um cordão de cor diferente: azul, branco, verde, amarelo, vermelho, dourado, prateado... E vai guardando todo esse tesouro em um baú reluzente. Numa noite de tempestade, o vento revira a toca do roedor e carrega os cordões multicoloridos, dispersando-os por aí afora. E assim, graças a um ratinho ousado e aventureiro, as histórias se espalharam pelo mundo e passaram a ser contadas e recontadas... (BARBOSA, 2002, p. 34-6)

A questão temporal, no conto popular, é muito importante. O afastamento para um tempo imemorial dá força e consistência a uma história, que, tendo sobrevivido por tantos anos, merece não ser esquecida nunca! No livro *Nas asas da liberdade*, o autor extrai do texto um momento de grande beleza na construção da narrativa:

Na África, quando a memória era dona do tempo, havia determinados povos que sabiam voar. Dotados de conhecimentos sobrenaturais, tinham asas da cor do ébano que, abertas, se distinguiam no azul do céu. (BARBOSA, 2006, p. 11)

É quase sempre por meio da comparação do homem com a natureza que as imagens poéticas se dão na obra de Barbosa. Em se tratando de África, nada mais pertinente. A natureza sai valorizada, homenageada, e ainda empresta aos que se relacionam com ela uma força portentosa e de algum modo sagrada (os que não respeitam isso acabam sendo punidos):

Os anos voaram mais rápidos do que as folhas espalhadas durante os vendavais. Muitas e muitas tempestades sacudiram os galhos das árvores, em meio ao estrondo dos trovões e o cintilar dos relâmpagos. Mutenga crescera musculoso como um búfalo da savana e, havia muitas luas, deixara de ser criança. (BARBOSA, 2007, p. 1)

Para sublinhar a força do continente africano e o compromisso de Barbosa em construir para o leitor brasileiro uma imagem positiva, bela e mágica da África,

elegemos o seguinte texto como síntese. Nele o autor, de certo modo, investe contra as expedições predatórias, contra a invasão sempre desrespeitosa, contra a violação dos princípios hierárquicos e ancestrais, de povos que mal conhecemos:

O porta-voz do *Negus*, protegido do sol por uma sombrinha de seda aberta por um dos vassallos da corte, desenrolou uma folha e leu, pausadamente:

– Vocês vieram de um longínquo e poderoso continente. Foram recebidos de braços abertos e tiveram a oportunidade de desfrutar da generosidade e da hospitalidade do povo.

– Viram, com seus próprios olhos, as belezas da Abissínia. Nesse solo, que consideramos sagrado, plantamos as sementes e enterramos nossos mortos. Por ele, derramamos nosso sangue, defendendo-o com unhas e dentes da invasão de inimigos.

Em seu chão repousamos quando estamos cansados e, em seus campos, pastoreamos nossos rebanhos. As trilhas que vocês percorreram, inebriados com tanta beleza, foram feitas há séculos pelos pés de nossos ancestrais, por nossos próprios pés e pelos pés de nossas crianças.

Nossa terra é o nosso pai, nossa mãe e nosso irmão. Portanto, é nosso bem mais precioso. E, por essa razão, vocês não podem levar nem um simples grão de poeira de nosso país. (BARBOSA, 2011, p. 25)

Os recontos também estão repletos de pontes. São menções a outros tempos, outros lugares, outras histórias principalmente. Chamamos isso de intertextualidades¹⁶⁰. Há um diálogo permanente entre essas histórias que atravessaram o tempo. Há mesmo uma renovação permanente dessas histórias que culminam, inclusive com uma ressignificação. Nas culturas populares de cada país, as histórias se parecem, se assemelham, se repetem, com uma ou outra modificação. Quando Barbosa traz para o leitor brasileiro os contos de animais (há quem prefira chamá-los de fábulas), procura fazê-lo de modo a contar uma versão diferente daquela que está difundida no Brasil. São grandes os exemplos e assim ocorre com “Por que os cães se cheiram uns aos outros?” (Bichos da África, volume 3), “Por que o cachorro foi morar com o homem?” (*Histórias africanas para contar e recontar*). Essa, em especial, que trata da busca do fogo, é um tema recorrente nos contos populares, com todo um complexo de histórias, que pode levar-nos da Grécia aos índios guaranis brasileiros. Também são recorrentes as histórias que tentam explicar por que determinados animais se tornaram inimigos, como, por

¹⁶⁰ Genette, na obra *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982, p. 8) define a intertextualidade, essencialmente e mais frequentemente, como a relação de co-presença entre dois ou mais textos. Isto é, pela presença efetiva de um texto dentro de outro, que pode ser na forma de citação (com referências precisas ou como uso não declarado), ou na forma de alusão, que pressupõe, pela larga disseminação, uma fácil detecção, pelo leitor.

exemplo, o gato e o rato que Barbosa explora em *Contos africanos para crianças brasileiras* e também em *Bichos da África* (no volume 4).

Outro conto recontado em muitos lugares e culturas é sobre o casco rachado do jabuti. Esse conto, registrado por portugueses, brasileiros, indígenas e muitos outros povos, é recontado por Barbosa em *Histórias africanas para crianças brasileiras*. Aqui a novidade é que o jabuti vai para a festa no céu com uma asa feita pelo empréstimo de penas de todos os pássaros! Mas há outras modificações, como, por exemplo, nessa versão que o autor identifica como sendo de Uganda: na frente da casa há a esposa do jabuti colocando pedras... e é bem ali que ele vai cair! E explica um pouco mais: “por causa do tombo, os descendentes do jabuti, além de passarem a andar muito devagar, carregam essa couraça rachada até hoje” (BARBOSA, 2008, p. 24). Há ainda a história do petisco a ser guardado e dividido entre dois amigos, que termina em trapaça e inimizade. Barbosa, em livros distintos, reconta a versão brasileira, nordestina (em *Três contos da sabedoria popular*) e a versão africana, de Uganda. Aqui o petisco é o queijo, lá é a manteiga (*ghee*). Aqui os personagens são a raposa e a onça, lá o gato e o rato. No entanto, a versão brasileira acaba de forma mais brejeira, fazendo alusão às trovas e ao cancionário popular: “Da primeira todos caem, da segunda cai quem quer. Da terceira cai quem vergonha não tiver” (BARBOSA, 2005. p. 15).

Outro motivo recorrente nos contos populares e que vai aparecer em inúmeras histórias é o fato de o filho mais novo ser sempre considerado inapto, tolo e ser excluído de tarefas mais difíceis, mas provando exatamente o contrário. Essas histórias, também com largo espectro, vão dos Irmãos Grimm à versão africana dos zulus, recontada por Barbosa no livro *Irmãos zulus*.

Mas, no território da intertextualidade, os recontos africanos de Barbosa dialogam com episódios bíblicos, como o de Moisés, em *Os gêmeos do tambor*. Muitos contos tradicionais europeus contam de crianças separadas dos pais e colocadas em cestos a flutuar nas águas, para serem achadas e criadas por pais mais humildes e desvalidos da sorte. Esse motivo é bastante recorrente no conto popular.

Os contos de adivinhações, recontados por Barbosa no livro *Três contos africanos de adivinhação*, são comuns em várias culturas, inclusive no Brasil, quase sempre em um Brasil matuto, nordestino ou mineiro.

Barbosa também traz, no livro *Os três presentes mágicos*, uma versão das histórias árabes que já aparece em *As mil e uma noites*.

Também é comum e recorrente outro motivo, que Barbosa traz no livro *Uma idéia luminosa*: o pai, à beira da morte, quer saber qual dos três filhos é o mais apto a assumir o seu lugar nos negócios. Nesse sentido, Barbosa nos apresenta um reconto da Eritreia.

As similaridades com contos populares altamente difundidos no Brasil aumenta no livro *Os segredos das tranças e outras histórias africanas*. Nesse livro, o autor reconta histórias exclusivamente da África de língua portuguesa. Vamos encontrar na história de Maria-Condão muitos pontos de contato, inclusive com os contos árabes e os contos de Grimm, principalmente no que diz respeito à obtenção de objetos mágicos para conseguir coisas, sair da pobreza e defender-se. Na versão de Cabo Verde, os objetos mágicos são um fio de cabelo da lendária sereia e uma varinha mágica que bate nas pessoas e só para quando ordenada. Nesse mesmo livro há um outro conto com o mesmo motivo recorrente. No conto “O menino e a cegonha”, estamos no território das histórias de bichos que criam crianças perdidas ou abandonadas na floresta. Na versão da Guiné-Bissau, o menino é criado por uma cegonha, no alto de uma árvore chamada de poilão.

No entanto, as intertextualidades não se limitam, na obra de Barbosa, a exploração de motivos universais. Há ainda citações inteiras de textos autorais, como poemas (de Luiz Gama e de Castro Alves, por exemplo), no livro *A caixa dos segredos*. Por vezes, o autor também cita textos de jornais (os do *Jornal do Comércio*, de 1930-1940, por exemplo) que aparecem no mesmo livro citado acima.

Esses diálogos com textos da tradição, com textos de outras culturas, com textos de outros autores, conferem a obra de Barbosa uma qualidade extra. E colocam-no na linha de frente da literatura infantojuvenil brasileira, em consonância com as características da literatura contemporânea.

Há, por trás de todas essas histórias, a possibilidade, sempre latente, do uso social da literatura, principalmente quando se trata de conto popular. Lembramos que o velho vovô Ussumane, de *Bichos da África*, usa seus relatos para ensinar às crianças de sua aldeia (que não está localizada claramente no contexto da obra). Entretanto o autor, ao longo de seus livros, vai deixando rastros e dando-nos pistas do porquê de suas escolhas e intenções. Na introdução do livro *O filho do vento*, ele diz: “Entre as narrativas da literatura oral africana que venho pesquisando há anos, as que mais me fascinam são as dos bosquímanos, um povo nômade que habita o deserto do Kalahari” (BARBOSA, 2001, p. 5), sublinhando no final do texto a intenção de denúncia e

preservação: “hoje em dia, poucos bandos ainda vagam pela vastidão do deserto, como faziam seus antepassados” (idem). Mas é no livro *Histórias africanas para contar e recontar* que o autor, de algum modo, explicita a condição ideal, buscada nas histórias que reconta:

Seja bem-vindo ao maravilhoso mundo da literatura oral. Sinta-se como se estivesse em torno de uma fogueira, aquecendo-se ao calor das chamas ao lado de outros meninos e meninas sob o céu estrelado da mãe África, enquanto aguarda a hora de ouvir histórias.

Imagine a mata escura e misteriosa povoada por seres e animais lendários. Preste atenção aos gestos, à expressão do rosto, ao olhar e à voz encantadora do contador. Escute o canto das aves espalhadas nos galhos das árvores seculares, em meio aos guinchos dos macacos e rugidos das feras ocultas entre as densas folhagens.

Não se limite apenas a ler ou a ouvir. Vibre intensamente com as histórias como se fizesse parte da atenta platéia.

Aprecie os contos que explicam a origem do comportamento de determinados habitantes da floresta. Depois, leia as histórias em voz alta e tente reproduzir o andar e os diálogos travados pelos incríveis personagens. Afinal, as histórias, principalmente na África, foram feitas para serem contadas e recontadas. (BARBOSA, 2001, p. 5)

O compartilhar, o imaginar, o sentir, o ser tocado e o viver fazem parte do projeto do autor como contador de histórias africanas para o leitor brasileiro. Nesse mesmo livro, nas páginas finais, o autor apresenta ainda mais motivos para a tarefa de contar:

Nasci numa casa cheia de livros, e meus pais eram ótimos contadores de histórias, incentivando assim meu interesse pela literatura. Meu grande sonho de menino era viajar, percorrer as terras que já conhecia pelas minhas leituras.

Rodei muito: Egito, Paquistão, Grécia, Cuba, Nova Zelândia, Peru... Morei na Suécia e dei aulas durante dois anos na África, trabalhando para as Nações Unidas. Essas andanças por mais de 40 países são fontes de inspiração e cenário de meus livros, nos quais valorizo, principalmente, as diferenças culturais e étnicas.

No período em que estive na África, tomei contato com as inúmeras narrativas que povoam o continente.

Uma das tradições africanas são os contos etiológicos, que procuram explicar as origens das coisas e o comportamento de determinados animais. *Histórias africanas para contar e recontar* surgiu de uma seleção e adaptação desses contos, os mais interessantes e curiosos, que apresento aos jovens leitores brasileiros. (BARBOSA, 2001, p. 46)

Mais do que uma revisão das injustiças históricas, como faz Joel Rufino em várias de suas obras, Barbosa assume o compromisso com a diferença, ao mesmo tempo

que manifesta seu interesse pela informação e pelo “ensinamento”, já que os contos etiológicos estão alinhados com essa literatura de formação e exemplaridade. Mas, para Barbosa, as lendas, os contos, as fábulas, os mitos, e mesmo o texto literário de um modo geral, podem dar uma ampla visão da África ao leitor brasileiro, e podem percorrer territórios, tempos e tradições numa rapidez inigualável, própria do objeto artístico. Por isso, ele esclarece, na introdução do livro *Como as histórias se espalharam pelo mundo*:

Nesta história, recriada a partir de um conto da literatura oral da Nigéria, convido vocês, leitores e leitoras, a travarem conhecimento com a fascinante diversidade cultural do continente africano, mostrada por meio dos olhos de um rato.
Percorram as páginas deste livro, como se estivessem num tapete voador, acompanhando as andanças de um curioso roedor por cidades, aldeias, florestas, desertos, ilhas e rios da África.
Participem do dia-a-dia de homens, mulheres e crianças nas aldeias esparramadas pelas savanas...
Entrem no coração da densa floresta de Ituri e presenciem a dança dos pigmeus...
Escutem as cantigas de trabalho dos agricultores nas Ilhas de Cabo Verde...
Assistam, na Nigéria, ao culto em homenagem aos orixás na cidade sagrada de Ifé...
Subam aos mosteiros encravados nas montanhas longínquas da Etiópia...
Encantem-se com as orações entoadas nas mesquitas pelos povos islâmicos...
Contemplem as pirâmides milenares do Egito e se impressionem com a beleza e a riqueza de seus tesouros...
Perambulem ao lado de mercadores de tecidos, jóias e especiarias, pelos bazares movimentados de Marrocos...
Caminhem, nas pegadas dos camelos, pelas areias escaldantes do Saara...
Naveguem, em barcos a vela, pelas águas do Grande Rio, o Níger...
E, ao final desta fantástica viagem aos quatro cantos da África, descubram como, graças a um ratinho ousado e aventureiro, as histórias se espalharam pelo mundo. (BARBOSA, 2002, p.7)

A preocupação de Barbosa em demarcar os grupos étnicos só veio depois da primeira coleção (*Bichos da África*). A partir daí, ele não só fornece informações geográficas e históricas sobre os povos a quem pertencem as histórias que reconta, mas também tenta criar no texto uma atmosfera coerente com o universo da história, inclusive usando palavras da língua específica do conto. Ele mesmo afirma se surpreender com as inúmeras possibilidades para uma mesma história, como a justificativa apresentada na introdução do livro *Três contos da sabedoria popular*:

Os contos populares, em plena era do computador, ainda continuam cativando e encantando as novas gerações de leitores.

Quanto mais me aprofundo nas pesquisas, quanto mais faço viagens e leituras em busca de histórias para meus livros, mais me surpreendo com as inúmeras versões de um mesmo conto, recolhidas por folcloristas, tanto no Brasil como em diversos países da Europa e da África.

Uma imensa variedade de histórias, lendas, mitos, provérbios, cantigas, adivinhas, rituais e festas demonstra a riqueza de nosso folclore. Também pudera! Nós, brasileiros, nascemos da união entre povos muito diferentes e crescemos convivendo com essa pluralidade de culturas.

Conforme os versos de uma canção, “o folclore e a cultura popular são a alma do povo brasileiro”.

Portanto, somos índios, brancos e negros. Enfim, brasileiros. (BARBOSA, 2005, p. 5)

No entanto, todo o comprometimento político do autor vem também expresso no livro *Nas asas da liberdade*. Ao citar, na introdução, “Rosa Parks, costureira negra, falecida aos 92 anos em 2005, que se recusou a ceder seu lugar a um branco num ônibus, no estado de Alabama, e que desencadeou o movimento liderado por Martin Luther King Jr., que mudou a história do racismo nos Estados Unidos” (BARBOSA, 2006, p. 9), Barbosa também assume sua responsabilidade em promover a mudança da história do racismo por meio de suas obras. Mas, ainda assim, assume também a possibilidade de contar histórias para se divertir e preservar a sua identidade cultural. Mas, ainda assim, denuncia as atrocidades da guerra civil angolana, em *O senhor dos pássaros*. Mas, ainda assim, utiliza sua obra para denunciar a devastação da natureza e a dizimação dos pigmeus que vivem na floresta de Ituri, na África Central. E, junto com todo esses caminhos, é possível uma revisão histórica, como a que percebemos no livro *Nem um grão de poeira* e todos os ensinamentos ocultos nos contos do livro *O segredo das tranças e outras histórias africanas*.

A diversidade étnica da África é o grande quadro oferecido pela obra de Barbosa, mesmo demonstrando sua preferência pelos massais, explicitada ao final do livro *Os gêmeos do tambor*:

As imagens dos altivos guerreiros massais, com suas vestimentas e adornos tradicionais, são reconhecidas internacionalmente. Eu, como estudioso da cultura africana, sempre tive uma atração especial pelos costumes do mundo mágico dos massais, povoados de histórias fantásticas. Então, ao aprofundar minhas pesquisas, encantei-me com a diversidade de lendas, fábulas, mitos e provérbios desse povo. Daí a

idéia de selecionar e adaptar um de seus contos para o público brasileiro. (BARBOSA, 2006, p. 38)

Outros livros vão nos oferecer “costumes do mundo mágico”, de povos como os *ekois* da Nigéria (*Como as histórias se espalharam pelo mundo*); os bérberes (*Pra lá de Marrakech*); os hauçás (*Três contos africanos de adivinhação*); os tigrínias e os tigrés da Eritreia (*Uma idéia luminosa*); os pigmeus (*Pigmeus, os defensores da floresta*), os zulus (*Irmãos zulus*), os luos do Quênia (*A tatuagem*), os xonas do Zimbábue (*Nyangara Chena*); os bosquímanos do Kalahari (*O filho do vento*); as comunidades Gullah, da Carolina do Sul (*Nas asas da liberdade*); os povos islâmicos da Abissínia (*Nem um grão de poeira*); os bantos, de Angola (*O senhor dos pássaros*); os bijagós, da Guiné-Bissau (*Não chore ainda não*); os bantos, nilagos e muçulmanos de Uganda (*Contos africanos para crianças brasileiras*); os povos do sul da África (*Outros contos africanos para crianças brasileiras*); luales, de Angola, macuas, de Moçambique (*O segredos das tranças e outras histórias africanas*). Além de todas as etnias que já viviam no Brasil (felupes, manjacos, fulas, bijagós, benguelas, congos e moçambiques), quando o personagem Malã chegou ao navio negreiro (*A caixa dos segredos*).

Barbosa assume, em sua obra, a preservação e a atualização das culturas oriundas da oralidade, de forma íntegra, sem impor seus valores. A importância dessa oralidade é sublinhada por Helena Theodoro Lopes, ao final dos livros da coleção *Bichos da África*:

A tradição oral, no Terceiro Mundo, é importante fator de enriquecimento e afirmação da identidade social. A *Série Histórias de Bichos da África* vem esclarecer os valores civilizatórios africanos, tão pouco conhecidos pela comunidade negra brasileira, que luta por ser reconhecida e por se integrar no conjunto da sociedade.

Estes contos tradicionais africanos de animais demonstram claramente as estratégias próprias da cultura negra, que possui uma força efetiva e se antepõe a uma ordem cultural branca que, em um país plural como o nosso, sempre se quis hegemônica. (BARBOSA, 1997, p. 16)

Ao enriquecer e ajudar a afirmar a identidade social africana no Brasil, a obra de Barbosa cria também condições para o estabelecimento de uma literatura infantojuvenil sem preconceitos. O turbilhão de imagens que os textos desencadeiam certamente pode provocar os mecanismos sensórios e emocionais do leitor (ou ouvinte), que não passará imune por essas obras. É o olfato que conduz aos fabricantes de couro em *Como as histórias se espalharam pelo mundo*; é a visão que conduz às águas barrentas do rio

Níger, de *Três contos africanos de adivinhação*; é o tato que conduz ao vento em *O filho do vento*, e é a emoção que nos conduz à beleza da chuva de *O senhor dos pássaros* e às danças de *Os gêmeos do tambor*. São as artes todas, do humano e das linguagens artísticas, a nos oferecer uma “herança cultural, afirmando e cultivando uma identidade própria que abre vôo contra qualquer barreira. A palavra e o canto são asas da liberdade”¹⁶¹ (BARBOSA, 2008, p. 8). O amplo painel cultural do continente africano, oferecido ao leitor brasileiro, não podia ficar restrito às cadernetas de anotações de viagens do autor¹⁶². *Sin si* kaba e stória. Se a frase em crioulo, da Guiné-Bissau, quer dizer “Assim acaba esta história” e funciona como formulete de desfecho para os contos populares, aqui servirá para desejarmos o contrário: que essas histórias, findas no livro, não terminem quando se vira a página! Assim não se acaba essa história!

Entre as obras de Barbosa, escolhemos examinar de perto o livro *Duula, a mulher canibal*. O livro conta a história de uma moça muito bonita que, em razão de uma longa seca que assolou a região onde vivia, foi obrigada a partir com seus pais em busca de terras mais favorecidas. Os velhos morrem na longa jornada e a moça, sozinha e faminta, acaba enlouquecendo. Para sobreviver, passa a comer a carne das pessoas mortas e a beber a água imunda das poças d’água que conseguia encontrar. E, com isso, adquire repugnante aspecto e estranhos poderes, e a carne humana passa a ser seu alimento preferido. Um dia, uma família de pastores vem descendo a montanha, em busca de novos pastos para seu rebanho de ovelhas, e vai parar em um lugar desolador, território de Duula. O casal de irmãos, Askar e Mayran, que sai atrás de gravetos para a fogueira, já que ia passar a noite ali com os pais, é surpreendido pela chegada repentina da noite, se perde e vai parar na cabana de Duula. Os dois são feitos prisioneiros de Duula, para que ficassem gordos e ela pudesse devorá-los. As crianças conseguem enganá-la, fogem e conseguem escapar de vez, provocando a morte do monstrengo e juntando-se novamente à sua família, que, com as chuvas que voltaram a cair, retorna para suas terras.

Obedecendo ao padrão já adotado anteriormente para ler a obra *Rainha Quiximbi*, de Joel Rufino, também utilizaremos para essa obra, em especial, o mesmo

¹⁶¹ Palavras de Elisa Larkin Nascimento, professora da USP, na apresentação do livro *Nas asas da liberdade*.

¹⁶² Rogério “tem o hábito de registrar em cadernetas de viagens tudo o que vê e observa em suas andanças por uma série de países. Esses diários são importantes fontes de inspiração e referências em seus textos” (BARBOSA, 2009, p. 38).

padrão, a saber: *universo cultural* (traços simbólico-coletivo-hierárquicos, sociológicos, econômicos, familiares, religiosos, etnológicos e históricos), *universo ético* (fala proverbial, exotismo, violência, elementos físicos do cotidiano, questão ritual, hierarquização do poder e regras sociais de conduta) e *universo estético* (repetição temática e estrutural, inovação temática e estrutural).

Na detecção do *universo cultural* desse reconto, destacamos como traços simbólicos a transformação da moça bonita em monstrengo gordo, peludo, fedorento e sujo. Essa metamorfose negativa, ao contrário do que costuma acontecer na maioria dos contos, está a serviço da caracterização de um tabu, para muitos povos africanos, que é a ingestão de carne humana. Sabemos que, hoje, a religião majoritária na Somália é o sunismo, que obriga a população a não comer carne de porco e a não consumir álcool e nem praticar jogos de azar. As mulheres usam o *hijab* (vestimentas da doutrina islâmica).

As areias do deserto da Somália, onde esta história está circunscrita, é por si só um espaço misterioso e propiciador de muitas imagens simbólicas. Uma das mais difundidas são as imagens oriundas das histórias das mil e uma noites, no imaginário de outras partes do mundo, inclusive do leitor brasileiro. As caravanas de camelos, os mercadores, os comerciantes sempre em trânsito. A difícil adaptação humana e de qualquer ser vivo domina o imaginário popular. Para sobreviver num lugar como o deserto do Saara, que também atravessa a Somália, é preciso uma resistência fora do comum. Duula, ao mesmo tempo que é a resistente, a sobrevivente, é o monstro, que teve de ultrapassar os domínios da força humana e se bestializar, para suportar, sobretudo, as condições climáticas da região.

A simbologia do camelo, também como representante legítimo e imediato do deserto (locus maior dessa história), tem na fé islâmica um sentido poético. Dizem que, quando a carga está para ser removida, o camelo ajoelha-se, inclina-se para o lado e a carga desliza. Os islâmicos dizem que é Deus dizendo para que deixemos a carga pesada rolar até Ele. Pois esse espaço do imaginário somali, região também dominada por camelos, remete-nos para a ideia de carga pesada, de sofrimento, de longas travessias, na qual é preciso ser um pouco camelo para resistir. E ainda há na figura do camelo a simbologia da persistência, uma vez que ele atravessa o deserto em seu ritmo cadenciado e inalterado. Essa persistência também está implícita na salvação das crianças desse conto, da terra (através da chuva), do retorno da família ao seu lugar de origem.

A história em questão é dominada também pela simbologia do amarelo, que, em seu aspecto negativo, está associado ao medo e ao temor, e que traz para essa história um permanente estado de alerta. Esse é o clima que domina todo o conto. No entanto, o amarelo também é o símbolo da energia em movimento, o que faz com que o conto tenha uma agilidade enorme e concentre-se no caminhar, no deslocar-se, no correr e na perseguição as suas ações principais. Nesse sentido, predomina na história a aventura. O amarelo também domina o céu, no conto. O amarelo, estampado no céu do deserto somali, indica que o terrível vento do deserto vai soprar, arrasando tudo o que estiver em volta, trazendo fortes rajadas de vento e tempestade de areia. O conto associa o pó fino das tempestades de areia ao enxame furioso de abelhas e, com isso, faz coexistir os opostos: a fúria e o mel, o alucinante e o leve. E a oposição de forças que se debatem durante todo o conto é justamente representada pela mulher-canibal Duula e os irmãos Askar e Mayran. Mas também aparece o grande oceano, e a paisagem muda, e as gaiivotas invadem o céu cristalino. No entanto, a presença do mar também reforça o clima de mistério do conto, e suas águas revoltas reforçam ainda mais a dinâmica da fuga das crianças. E como o mar também está ligado ao princípio e ao fim das coisas, é na história o lugar da morte e do renascimento. É por ele que as crianças escapam, é nele que Duula encontra a morte. A transitoriedade do mar é, por fim, vencida quando as crianças o atravessam, reencontram seus pais e voltam para as suas terras. A fluidez da água do mar ganha solidez na terra natal dos pastores dessa história, que precisa ser equilibrada pela água da chuva.

A Somália já foi chamada pelos romanos de País dos Aromas, em consequência do incenso que eles levavam de lá em suas transações comerciais. E o aroma é enormemente explorado nesse conto. Há um cheiro permanente de carne podre e de morte.

O conto apresenta outros traços sociológicos. Percebe-se a organização de um clã, com ramificação na estrutura de vida toda organizada, tendo a família como centro, com tarefas distribuídas entre todos, mas encabeçada por um chefe; no caso do referido conto, o pai.

O clima semiárido do extremo leste do continente africano impõe ao povo um comportamento distinto: em geral, suas tendas são feitas de pele de cabra. Os meninos são educados para cuidar do gado, as meninas ajudam a mãe a buscar água, lavar roupa e cozinhar. Os papéis estão bem definidos, e os casamentos só são permitidos dentro do grupo.

Os pastores somalis tangem seus rebanhos para os cercados, onde passam a noite, protegidos dos ataques das feras selvagens. É essa população de pastores que o conto apresenta, uma família que vive em torno da atividade de pastorear seu rebanho de ovelhas. A região de deserto árido e rochoso não oferece senão alimento para os abutres e é por isso que os personagens do conto estão se deslocando. Os arbustos esqueléticos, ressecados, obrigam à procura de novos pastos. A família do conto se desloca através de camelos. As crianças dormem em tendas amplas e seu principal alimento é o leite espesso e gorduroso de camelo. Os traços familiares e econômicos perceptíveis no conto são generalizantes e suficientes para criarem um clima étnico para a história. A família de Samatar, o pai, é composta por ele, a mãe (que nem tem nome na história) e os filhos gêmeos, de 12 anos, chamados Askar e Mayran. Na história, durante a procura de pastos, as crianças são responsáveis pela coleta de gravetos para o fogo. Entretanto, o conto também reforça a bestialização da mulher-canibal a partir da solidão e da perda da família. Seus pais são os últimos a partirem em busca de novos lugares, para fugir da longa seca, mas não aguentam a caminhada e morrem. Ela fica sozinha no deserto. Essa imagem tem um apelo enorme, no conto!

O conto também nos oferece alguns traços religiosos: os pastores rezam a Alá, o poderoso Deus. Para o islamismo, Alá é o Deus divino, geral e supremo, o criador do universo e o ser supremo e onipotente. Uma série de comportamentos sociais e cotidianos decorrem da crença em Alá, assim como alguns costumes.

Um dos costumes mais curiosos, citados no texto, é o espanto das crianças ao notarem que Duula serve a comida com a mão esquerda. Na região de onde vieram os irmãos gêmeos (que o texto não menciona com clareza, apenas diz que desceram a trilha das montanhas azuis) não se pode servir a comida com a mão esquerda, porque é a mão que limpa o traseiro. As referências religiosas do conto fazem eco com o universo bíblico, e o “esquerdo” tem uma conotação negativa, já que o bom, o justo, o temente a Deus é o que se situa ao lado direito.

Mas, é claro, tendo o conto um arcabouço religioso, além da súplica (que as crianças fazem de joelhos, pedindo ajuda para o mar), Duula, ao praguejar contra as crianças que fugiram dela, diz: “que a serpente do deserto pique esses infelizes – berrava ela de modo assustador – Que os espinhos furem a sola de seus pés – clamava a furiosa mulher-canibal” (BARBOSA, 1999, p. 26). Vale lembrar que a serpente cerastes, que vive também no deserto do Saara, tem proeminências que lembram um par de chifres e fica enterrada na areia, somente com seus olhos visíveis. Pois a ideia de

cobras e escorpiões e espinhos reforça, todo o tempo, o clima de “terror” do conto. E quanto maior esse clima de terror, maior o impacto da aventura e da salvação. Tudo a ver com o universo da fé!

O pequeno Askar, ao deparar com o mar, evoca a memória do passado:

– você se lembra das histórias que nossa mãe contava? Quem sabe o mar não ouvirá nossas preces também? – recordou Askar se encaminhando para a beira da água.

Os meninos chegaram bem perto do mar. A crista do oceano bravo parecia querer atingir as nuvens. As imensas vagas elevavam-se e agitavam-se com furor, antes de quebrarem assustadoramente.

Então, Askar e Mayran ajoelharam-se na praia deserta e pediram numa só voz:

– Oh, majestoso e poderoso mar
por favor, nos deixe passar
uma terrível mulher-canibal
quer nos pegar e devorar (BARBOSA, 1999, p. 32)

Finalmente, para o universo religioso, pretendido para o conto, acontece o inesperado, o milagre! E o mar se abre:

O imponente mar, com pena das crianças, abaixou suas ondas. As águas se dividiram ao meio formando um paredão esverdeado de modo que uma passagem se abriu ao longo do leito repleto de algas e conchas.

Os garotos, boquiabertos, não acreditavam no milagre que se descortinava aos seus olhos. (BARBOSA, 1999, p. 34)

Vale lembrar, ainda, para reforçar os traços religiosos desse conto, que, para alguns grupos étnicos do continente africano, ter filhos gêmeos é uma maldição e um mal presságio. Nessa cultura, organizada em aldeias de pastores, e nesse conto, ao contrário, os gêmeos são seres privilegiados, quase mágicos, que têm poderes especiais e muitas vezes são convertidos em heróis. É, de fato, o que acontece nessa história: os pequenos irmãos Askar e Mayran são os que provocam o extermínio da mulher-canibal.

O conto de Barbosa também nos faz perceber alguns traços históricos. A Somália, lugar de origem deste conto, é uma região assolada pela seca e pela fome. A região do Chifre da África tem sido açoitada por prolongadas e consecutivas secas que matam animais e pessoas de sede. É esse painel que aparece no conto, sem especificar uma época ou uma data. O conto diz que os primeiros a morrer são os mais fracos (as cabras e as ovelhas), mas, quando os camelos começam a morrer, é porque a situação é realmente grave. É sob essa aura de gravidade que se estabelece o conto da mulher-

canibal. No tempo impreciso do conto, os anos pioraram a seca, fazendo as pedras racharem e fumegarem sob o implacável sol.

O episódio da travessia do Mar Vermelho não só nos remete para um passado histórico, como para um passado bíblico¹⁶³. Assim, o episódio da perseguição e fuga dos hebreus do Egito, acossados pelos soldados do faraó, é contado no livro do Êxodo, capítulo 14, versículos 21-31:

Então, Moisés estendeu a sua mão sobre o mar, e o SENHOR fez retirar o mar por um forte vento oriental toda aquela noite; e o mar tornou-se em seco, e as águas foram partidas. E os filhos de Israel entraram pelo meio do mar em seco; e as águas lhes foram como muro à sua direita e à sua esquerda. E os egípcios seguiram-nos, e entraram atrás deles todos os cavalos de Faraó, os seus carros e os seus cavaleiros, até ao meio do mar. E aconteceu que, na vigília daquela manhã, o SENHOR, na coluna de fogo e de nuvem, viu o campo dos egípcios; e alvoroçou o campo dos egípcios, e tirou-lhes as rodas dos seus carros, e fê-los andar dificultosamente. Então, disseram os egípcios: Fugamos da face de Israel, porque o SENHOR por eles peleja contra os egípcios. E disse o SENHOR a Moisés: estende a tua mão sobre o mar, para que as águas tornem sobre os egípcios, sobre os seus carros e sobre os seus cavaleiros. Então, Moisés estendeu a sua mão sobre o mar, e o mar retomou a sua força ao amanhecer, e os egípcios fugiram ao seu encontro; e o SENHOR derribou os egípcios no meio do mar, porque as águas, tornando, cobriram os carros e os cavaleiros de todo o exército de Faraó, que os haviam seguido no mar; nem ainda um deles ficou. Mas os filhos de Israel foram pelo meio do mar em seco: e as águas foram-lhes como muro à sua mão direita e à sua esquerda. Assim, o SENHOR salvou Israel naquele dia da mão dos egípcios; e Israel viu os egípcios mortos na praia do mar. E viu Israel a grande mão que o SENHOR mostrara aos egípcios; e temeu o povo ao SENHOR e creu no SENHOR e em Moisés, seu servo.

Episódio semelhante é narrado no conto somali recontado por Barbosa. Essa intertextualidade torna ainda mais denso e interessante o conto, que também assume traços etnológicos. Sabemos que a Somália, na Antiguidade, foi um importante lugar de passagem, de marinheiros e mercadores, e esteve ligada ao comércio de incenso, mirra e especiarias, itens que eram negociados com os antigos egípcios, fenícios, micênicos e babilônicos, segundo os manuais de História. A região, historicamente, foi se convertendo ao islamismo, por conta da influência da nova religião, adotada sobretudo por seus parceiros comerciais, os árabes muçulmanos. A região, que historicamente foi terra dos pastores-agricultores *oromos* (majoritariamente da Etiópia), também está

¹⁶³ De acordo com as idéias de Genette, expressas em seu livro *Palimpsestes*, esse seria um caso de hipertexto com imitação do estilo do texto bíblico.

imersa na cultura dos árabes e dos xiitas vindos do atual Irã. A existência, nesse território, de uma lenda que o associa a um episódio bíblico, como a travessia do Mar Vermelho, está justificada.

Curiosamente, os egípcios, na Antiguidade, chamavam a Somália de Terra de Deus (País de Pount), enquanto os romanos chamavam-na de País dos Aromas.

A região foi também dominada por britânicos, franceses e ingleses, o que acaba justificando a mistura que a lenda apresenta, de contos populares que aparentemente parecem ser de origem europeia. No entanto, a Somália atual é composta de muitos grupos étnicos somalis, além de benadiris, bravanese, bantus, bajunis, indianos, persas, italianos e britânicos.

É curiosa a significação de somali:

O termo deriva das palavras “So Maal”, que em língua nativa significa “vá você mesmo ordenhar um animal”. Para os somalis, essa expressão um tanto tosca tinha na verdade um sentido hospitaleiro, pois era o chefe de família quem ordenhava as camelas. Assim, dar a um recém-chegado a possibilidade de fazer isso era um símbolo de amizade. (OTERO, 2006, p. 179)

Com características geográficas peculiares, a história recontada por Barbosa situa-se em terra de contadores de histórias, também oriundos da tradição secular. Os árabes, que dominaram esse importante território de passagem, também travaram contato com as histórias dos bérberes, que, ao fazerem circular pelo deserto suas mercadorias, também faziam circular suas histórias e sua cultura. O conto de Barbosa diz que os contadores de histórias também tinham a responsabilidade de entreter as crianças ao redor do fogo, enquanto esperavam a ordenha dos animais. E, na longa espera, muitas histórias eram contadas: contos fantásticos, contos de gigantes e seres monstruosos, contos de canibais de ambos os sexos. E essas histórias, de fato, compõem o rico folclore do povo somali. Muitas vezes esses monstros devoradores são considerados demônios, e é fácil perceber que Duula, no referido reconto, é caracterizada com aspectos demoníacos:

Enquanto isso, Duula crescia e engordava de modo assustador, desenvolvendo estranhos poderes.

Quem já viu-a de perto, e teve a sorte de escapar com vida, diz que ela corre mais rápido que um leopardo. Quando dispara no encalço de novas vítimas, seus enormes pés emitem um som semelhante ao de uma tempestade, ao mesmo tempo que sua cabeleira, desgrenhada e suja,

jogada para trás igual a crina de um cavalo de corrida, balança alucinadamente ao sabor do vento.

Os olhos miúdos e vermelhos enxergam no escuro como se fossem os de uma coruja. Suas enormes narinas são apuradíssimas, e uma das orelhas, peluda e maior que a outra, consegue escutar os passos mais leves e distantes, inclusive o ruído de um galho partido a muitas léguas. Durante as noites, a orelha maior fica de pé, alerta, só abaixando quando Duula dorme a sono solto, dando roncões capazes de arrepiar o cabelo de qualquer pessoa.

O hábito de roer ossos humanos fez com que seus dentes crescessem feito presas de um lobo. Além disso, carrega uma longa e afiada adaga, com a qual degola e retalha o corpo dos que caem em suas mãos.

Esses relatos sobre a mulher canibal se espalharam como folhas ao vento, fazendo com que os pastores e viajantes evitassem aquela região desolada, domínio da insaciável Duula. (BARBOSA, 1999, p. 9)

Essa também é uma história de êxodos, como muitos que caracterizam a história da África. Nesse conto, só os mais corajosos saem de suas regiões, fugindo da seca e da fome. Sabemos que, historicamente, essas condições, já bastante precárias, foram agravadas pelas guerras civis, estendendo, até o presente, o quadro desolador de miséria. Essa mesma miséria, que, no conto, obriga os personagens a compartilharem as estradas com os chacais. O aparecimento de chacais nessa história reforça ainda mais a atmosfera sombria da morte, uma vez que esses canídeos são necrófagos, assim como a protagonista Duula. O deserto também tem um revezamento da fauna diurna e da fauna noturna. E o conto de Barbosa também sublinha isso:

Askar e Mayran acordam quando o sol se erguia acima da linha do horizonte, justamente na hora em que os animais noturnos do deserto se recolhem às suas tocas cavadas debaixo da areia, cedendo espaço aos predadores diurnos. (BARBOSA, 1999, p. 14)

A fauna do deserto do Saara engloba escorpiões, insetos, o lagarto varano, a cobra cerastes, que é “a víbora chifruda”, o feneco (o gato das areias, a raposa do deserto), o dassie (um roedor, um rato do deserto) e o ádax (antílope branco). A fauna noturna é maior, por conta do calor, assim como a predominância de vida subterrânea. Talvez os camelos e os dromedários sejam os únicos animais a se deslocarem durante o dia!

Todo um *universo ético* transparece no conto “Duula, a mulher canibal”. Como já sabemos, esse tipo de conto “camufla” sempre uma fala proverbial. O livro de Barbosa, que reúne todo um conjunto de lendas, também encerra algumas possibilidades de ensinamentos, do qual a fala proverbial seria apenas a síntese. A atitude repugnante da protagonista Duula é motivada por uma situação extrema, mas é mantida pela loucura, que acaba sendo punida. Sua atitude final, na travessia do mar, também guarda uma fala proverbial: não dar ouvido às advertências dos seres superiores (dos seres mágicos, no caso o mar que fala, que se converte em Senhor de Todos os Mares) tem consequências definitivas. Vejamos:

Duula estava acabando de se livrar da areia que enchia seus poros quando a orelha maior captou a fuga dos meninos. Sem perder tempo, ela se mandou igual a um camelo de corrida para a beira do mar e foi logo exigindo:

– Abra rápido suas portas
poderoso mar
as crianças me pertencem
e têm de me acompanhar.

O grandioso oceano não gostou nada da maneira insolente como Duula se portou perante ele, Senhor de Todos os Mares. Mas, mesmo assim, ordenou que as águas se apartassem pra que a atrevida pudesse pasar também. E avisou:

– Pode ir, mas não ouse emporcalhar o meu leito.

Duula não deu ouvidos à advertência. Imunda como sempre, foi largando um rastro de lixo para trás. Seu último ato. O orgulhoso mar, enfurecido, fechou as ondas, sepultando a mulher-canibal sob o paredão de águas, para sempre.

Seu corpo foi devorado por tubarões famintos e nunca mais alguém ouviu falar de Duula. (BARBOSA, 1999, p. 36)

Sob o domínio do medo, a intenção educativa desse tipo de conto se estabelece: manter as crianças quietas e próximas do olhar vigilante dos adultos. Essa “educação pela pedra”, para fazer eco com o grande poeta nordestino João Cabral de Melo Neto, é aqui configurada à luz da História e da Geografia de um contexto cultural específico, em que vive a família de pastores. Outra noção importante, presente subliminarmente nesse conto, é a questão da cidadania: a noção de pertencimento a um clã, a uma tribo, a um agrupamento humano, oferece também uma noção de proteção e cuidado. E essa história está toda concentrada na noção de cuidado: respeitar os mais velhos, proteger os irmãos, cuidar de si, proteger o patrimônio do grupo (no caso o rebanho de cabras), proteger os valores da comunidade a qual pertencem. Os elos que saem fortalecidos

nessas relações são os elos familiares, religiosos e étnicos. E a noção de continuidade, mais do que uma simples permanência, sustenta todo o conto.

O grande monstro desse conto, na verdade, não é Duula, mas sim a mais temida das transgressões: alimentar-se de outro ser de sua mesma espécie. O tabu alimentar da Somália, já sabemos, se dá por conta do islamismo, que interdita a carne de porco. Muito mais porque o porco vive na sujeira e chafurda na lama e nas fezes, inclusive. O tabu alimentar tem muito mais ligação com o que é considerado gênero alimentício do que propriamente com a repugnância causada pelo alimento, seja por seu sabor, textura, aparência ou cheiro. No entanto, o tabu ligado à ingestão de carne humana é o mais difundido e tem raízes religiosas (rituais religiosos, simbólicos, em contextos mágicos, cerimoniais etc., quase sempre com contornos macabros) e, quando o ser humano acede a essa prática, geralmente as causas estão ligadas a acessos de loucura, ódio ou fome. Para algumas sociedades primitivas, comer inimigos vencidos e valentes significava adquirir força e valentia. É o acesso de loucura de Duula que a faz comer gente. É a privação da sanidade que a transforma em monstro.

É claro que esse conto está carregado de situações e elementos exóticos. Os principais estão relacionados à caracterização da protagonista: a sobrevivência da personagem só é possível com a ingestão de carne humana, que acaba por se converter em costume; ela tem de disputar a água com os chacais; o desenvolvimento de poderes estranhos, como correr mais que um leopardo, com os grandes pés que produzem som de tempestade; o peso excessivo; a cabeleira como crina de cavalo, que balança alucinadamente ao vento; os olhos vermelhos que permitem enxergar no escuro; as narinas apuradas; as orelhas peludas, de tamanhos diferentes, capazes de captar tudo, mesmo de longe e que durante a noite ficam em estado de alerta; os roncões fortes de arrepiar; os dentes como presas de lobo; o hábito de roer ossos humanos; o porte de adaga longa e afiada para degolar e retalhar as pessoas; o vozeirão como que saído das profundezas de uma caverna; os bufos de um leão faminto, emitidos durante o sono. Todos esses elementos conferem à protagonista um contorno assustador, que ainda é reforçado pelo fato de ela ser debochada e zombeteira; cultivar unhas longas e sujas; escutar demasiado; sugar o veneno de cobra (que é descrito como um líquido preto e pegajoso!), do tornozelo do menino, com a boca.

O exotismo das situações e do texto são elementos fundamentais nessa história que, por fim, “anima” outros elementos, como o mar que fala!

Há no conto, o tempo todo, uma violência implícita, justificada pela violência da natureza: o sol abrasador, causticante, que provoca sede infernal e que leva à loucura, é quem castiga e agride a vida das pessoas. E essa violência, presente do início ao fim, culmina com o corpo de Duula sendo engolido pelo mar enfurecido e devorado por tubarões famintos. Só há uma trégua na frase final: “a antiga lenda conta que Askar e Mayran reencontraram seus pais e que as chuvas voltaram a cair, de modo que os pastores puderam regressar para suas terras” (BARBOSA, 1999, p 38).

O conto popular tradicional africano quase sempre ilustra o que estamos chamando aqui de questão ritual. Nesse conto, pequenos rituais cotidianos aparecem, seja no ato de ajoelhar-se e erguer preces para o mar abrir passagem, já citados anteriormente, seja no esquema montado por Duula, com as três cabanas que são sua moradia e seu domínio: uma para executar, uma para armazenar e outra para preparar a comida. Entretanto, o ritual maior acaba sendo mesmo o ritual final do sacrifício. Duula foi imolada para que a chuva pudesse voltar a cair. E só depois disso a vida volta ao normal.

Os contos populares tradicionais também revelam regras sociais de conduta. Nessa história, algumas são muito importantes: comer carne humana é a interdição maior, mas todas as ações estão alinhadas ao fato de as condições inóspitas do lugar provocarem a loucura na jovem pastora Duula. O cotidiano da mulher-canibal gira em torno do seu território mais próximo, ou seja, as três cabanas, sempre com marcas da violência cotidiana: a primeira cabana está vazia e tem no centro uma estaca de madeira e manchas de sangue no chão; a segunda possui dez jarros pesados, encostados nas paredes nuas, e fede; a terceira, mais afastada das outras, possui uma entrada mais estreita, um caldeirão fumegante ao fundo e está constantemente enfumaçada por dentro. É o mistério que ronda o lugar, com índices de violência e atos de loucura. A fumaça aumenta o mistério. A situação é tão insana que envolvê-la em névoa ajuda a atribuir às ações um véu de sonho, talvez de entendimento possível apenas fora dos domínios da realidade.

O conto, por meio dos elementos físicos do cotidiano, vai apresentando seus índices de violência desde o ambiente desolador, com espinhos que furam os pés e ossadas de animais misturadas a de seres humanos, quanto na fauna de abutres, chacais, serpentes e escorpiões. É a noite que cai sub-repticiamente, é a planície a se perder de vista, são as tempestades de areia, é o caldeirão fumegante. Os personagens se alimentam de ervas secas, gafanhotos, lagartos, ratos, coelhos e outros roedores. É um

mundo em ruínas que encerra as ações diárias nesse conto. O tempo do deserto sendo diferente, sendo incontrollável e imprevisível, reforça a situação de instabilidade dos personagens.

Também é comum, no conto tradicional africano, a percepção de uma hierarquização do poder. Em Duula, a mulher canibal, Alá é a força suprema, secundado pela natureza (aqui representados pelo Sol e pelo Oceano, Senhor de Todos os Mares). A seguir estão o pai (chefe da família), depois a mulher, depois as crianças. Até no reino animal há uma hierarquia positiva e uma negativa. O camelo representa o lado positivo, a serpente chifruda representa o lado negativo. E Duula, o ser supremo, é capaz de derrotar tudo, inclusive sobreviver às inclemências da natureza! Curioso é que Duula é o nome de uma Montanha, na Somália, cujo nome completo é Buuraha Duula Gaduud e fica em Gedo. Segundo a geografia do lugar, um de seus rios principais, o rio Juba, depois de atravessar várias regiões, pode ser visto com suas águas vermelhas se misturando com as águas azuis do oceano. Tudo a ver com a história de Duula, a mulher canibal! Mas Duula, curiosamente, também é o nome de uma personagem da série de filmes *Guerra nas Estrelas*. Nele, Duula é um juiz da Corte Suprema de Ahto City. Irônico, não?

Por fim, interessa-nos o *universo estético* desse conto. Há, nesse tipo de história, uma repetição temática: o ser, transformado em besta-fera, que um dia é punido pelo destino e destruído por forças supremas. Mas o que nos parece mais interessante na construção desse conto, de temática universal, e que funciona também como uma inovação, são as intertextualidades que ele proporciona. O clássico *João e Maria* está presente nessa história: as crianças perdidas não vão bater numa casinha de chocolate, mas vão dar nas cabanas de Duula, são aprisionadas e mantidas em cativeiro para engordar, a fim de serem devoradas pela (bruxa?) mulher-canibal. A situação é a mesma. Outro diálogo do conto de Barbosa é com o clássico *Chapeuzinho Vermelho*. No reconto de Barbosa, o conhecido diálogo de Chapeuzinho com o Lobo é transferido para o diálogo das crianças com Duula:

Os pastorzinhos jamais tinham visto uma pessoa tão horrorosa e suja em suas vidas.

– Po... po... por... que a senhora tem os olhos vermelhos desse jeito, tia?

– gaguejou Mayran.

– É por causa da fumaça – respondeu a balofa arreganhando os dentes.

– E esses dentes que parecem de lobo? – perguntou Askar.

– São de nascença. Mas não fiquem assustados, Não farei nenhum mal a vocês. Vivo aqui, sozinha e escondida, porque todos me acham muito

feia – disfarçou, numa voz fingida e chorosa. – Comam – disse ela, estendendo duas tigelas fumegantes para os esfomeados meninos. (BARBOSA, 1999, p. 20)

A dúvida maior: o que será que ela deu para as crianças comerem? Foi carne humana? O conto não esclarece, mas os diálogos com outros textos continuam. E histórias de ogros e comedores de gente sempre estiveram presentes na literatura de muitos outros países, tanto no plano do imaginário quanto no plano histórico. Basta lembrarmos, por exemplo, que, na história do Brasil, o tema do canibalismo aparece em diversos relatos feitos pelos navegadores portugueses, espanhóis, franceses e holandeses que por aqui estiveram no período do descobrimento e durante a colonização. As narrativas de viagens desses navegadores citam exemplos de canibalismo em rituais de sacrifício humano de certos grupos indígenas. A carne dos prisioneiros rivais era consumida como símbolo da força, vitalidade e das qualidades do guerreiro sacrificado. E, para não esquecermos, Gonçalves Dias, o poeta brasileiro, narra esses episódios em seu épico “Canção do Tamoio”.

No conto em questão há ainda uma intertextualidade com o clássico Barba Azul. No entanto, em Duula, o quarto de matar as esposas se duplica e vira a cabana onde as vítimas são armazenadas e sacrificadas, em pesados vasos, os corpos. E há ainda a proibição da mulher:

Todos os dias Duula se embrenhava no deserto à procura de coelhos e outros roedores. Deixava as crianças arrumando as cabanas, porém antes de partir sempre avisava:
– Não mexam nos vasos de barro. (BARBOSA, 1999, p. 22)

E, por fim, a redenção, pontuada pela ligação com o episódio bíblico, da travessia do Mar Vermelho, já citado anteriormente aqui, nesta pesquisa.

Em se tratando de um reconto de um conto popular, que Barbosa aponta como originário de lendas somalis, o texto de Duula obedece aos padrões narrativos desses tipos de contos. O que o autor defende aqui, para explicar as “contaminações” dessa história com outros contos de “origem” europeia, é a possibilidade de uma origem comum para os contos populares universais. Sendo assim, temos os elementos obrigatórios: a passagem rápida do tempo, que também é indefinido e o leitor não tem possibilidade de saber em que época se passa a história nem em quantos dias esses episódios se desenvolvem; a exploração de onomatopeias, por exemplo o “clap-clap”

dos pezões dela, pisando com força e pesadamente a areia (“o clap-clap inconfundível dos pezões de Duula aumentava cada vez mais de intensidade”, p. 28); e o final feliz (o monstro eliminado, as crianças salvas, a chuva e o retorno para o lugar de origem). Há ainda, no texto, uma expressão corriqueira dos contos populares, que talvez soe como uma impropriedade: “seu corpo foi devorado por tubarões famintos e nunca mais alguém ouviu falar de Duula” (p. 36). Ora, se nunca mais “alguém ouviu falar de Duula”, a história não teria se espalhado e permanecido, não?!

De todo modo, a história, remodelada por Barbosa, adaptada a outra geografia, é um grande e belo exercício de reinvenção. Não é esse o processo de atualização pelo qual passam os contos populares? Mesmo os que supostamente teriam origem africana ou uma origem comum?

Temos sido inclinados a considerar a obra de Barbosa em dois sentidos. Primeiramente, como um fator de enriquecimento da cultura negra no Brasil. Em segundo lugar, como um depósito da resistência. Partindo da necessidade de ampliação da memória do povo africano, o autor vai buscar contos que mostrem aspectos da cultura africana ainda desconhecidos no Brasil. Com isso, fornece “material” para ampliação da visão da herança, para ampliação das identidades, para consolidação da resistência. Nesse caminho, também filiamos as obras de Barbosa com o pensamento de Stuart Hall, especialmente quando ele diz:

Luta e resistência – mas também apropriação e expropriação. [...] O que vem ocorrendo frequentemente ao longo do tempo é a rápida destruição de estilos específicos de vida e sua transformação em algo novo. A “transformação cultural” é um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas. Em vez de simplesmente “caírem em desuso” através da Longa Marcha para a modernização, as coisas foram ativamente descartadas, para que outras pudessem tomar seus lugares (HALL, 2003, p. 248)

O que Stuart Hall condena é a manipulação do popular, defendendo a ideia de que a tradição popular é o lugar mais forte e poderoso de resistências às reformas, e que foi, desde sempre, o local que o pensamento hegemônico escolheu para minar, caracterizando-o como foco do pensamento retrógrado, conservador e anacrônico (2003, p. 248). Hall reivindica para a cultura popular o status de “terreno sobre o qual as transformações são operadas” (idem). Não são reformas, são transformações. Por isso, o

autor afirma que no interior da cultura popular há um duplo movimento, que a faz oscilar entre dois polos: conter e resistir.

De algum modo, a obra de Barbosa também propõe isso. Oferecendo novos exemplos de africanidade, com os contos trazidos de diferentes regiões e de várias etnias africanas, o autor amplia os conteúdos e os conhecimentos, além de oferecer novas maneiras de resistir a um achatamento cultural.

Somos tentados a acreditar que Barbosa tem como projeto desenhar para o leitor brasileiro uma ideia de nação africana. E, para isso, também precisamos das palavras de Hall, que, lendo Benedict Anderson, afirma que “as nações não são apenas entidades políticas soberanas, mas comunidades imaginadas¹⁶⁴” (HALL, 2003, p. 26). Faz parte do jogo proposto (ou imposto?) pelo conjunto cultural, que constrói a ideia de nação, dirigir-se a um sujeito também imaginado. Nesse processo, as manipulações são possíveis. Por isso é necessário ampliar essa visão de nação africana. E essa tem sido uma das tarefas da literatura de Barbosa.

Hall tem levantado em seus trabalhos¹⁶⁵ uma série de questões relacionadas ao “pertencimento” e a relação com a terra de origem. Tal qual o mecanismo de atuação das comunidades transnacionais, que são rede e local da memória, essas famílias ampliadas é que fazem a ponte entre os dois lugares (idem). A literatura de Barbosa, também fazendo parte dessa rede de informação, dessa família ampliada, e sendo também receptáculo da memória, oferece ao leitor brasileiro essa terra de origem, que lhe diz respeito seja na cor da pele, seja como herança nacional, de forma alargada. É a constituição de outro canal de informação, mas é também o convite para pensar a África olhando daqui para lá, com elementos trazidos de lá. É a possibilidade de uma multivisão. Barbosa, com sua obra, também faz essa ponte e se constitui numa outra voz, que não é a da família, que não é a voz mais próxima, mas que se configura como uma voz principalmente recente. A memória, estendida aos dias de hoje, se renova. Esse reavivamento da tradição pode ser percebido pelo leitor. A noção de “terra de origem” se renova, se amplia, se intensifica. Uma nova identidade cultural é construída e preservada também a partir da literatura infantojuvenil. Para utilizar também uma expressão explorada por Hall, podemos dizer que as “identificações associativas” com as culturas de origem permanecem fortes, mas o autor também nos lembra que, depois

¹⁶⁴ Segundo Stuart Hall, a expressão é de Benedict Anderson.

¹⁶⁵ Em especial, no texto “Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior”. In: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 25-50.

de gerações sucessivas, os “locais de origem” não são mais a única fonte de identificação (idem). O que faz a literatura de Barbosa é potencializar, na atualidade, esses elos entre Brasil e África.

Ao oferecer outros modelos para a nossa identidade cultural, a obra de Barbosa também nos fornece elementos para concebermos a identidade, a diferença e o pertencimento. É também Stuart Hall quem diz que a identidade cultural carrega consigo muitos “traços de unidade essencial, unicidade primordial, indivisibilidade e mesmice” (HALL, 2003, p. 28). Para que o leitor brasileiro chegue a construir um sentimento amplo de pertencimento, é preciso que essa identidade cultural seja construída de modo orgânico, contínuo, reflexivo, variado, ligada a um conjunto maior, complexo, consistente e passível de repetição. Os contos populares também atuam nessa construção, e a literatura de Barbosa, de certo modo, pode ser um caminho para essa reconstrução, desde que as diferenças e disjunções não sejam ignoradas nesse processo e que as identidades não deixem de considerar as relações de poder. Trazer essas histórias africanas para o âmbito da literatura infantojuvenil brasileira é tanto uma maneira de enfrentar o poder hegemônico quanto de injetar poder em uma literatura vista como de uma minoria. Para isso, também é preciso considerar o conceito de identidade cultural propagado por Stuart Hall:

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades – os legados do Império em toda parte – podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor. (HALL, 2003, p. 28)

A literatura de Barbosa oferece um retorno redentor à África mãe, vista das mais variadas formas em seus diferentes livros. A visão múltipla que as histórias tradicionais de diferentes grupos étnicos podem oferecer amplia mesmo a capacidade de influir na construção da identidade, dividindo com outras agências a responsabilidade na formação desses sujeitos leitores. E que, ao contrário do que acredita Hall, sejam, sim, permeáveis à mistura advinda de outros *locus*, mesmo para aqueles que não possuam em sua natureza genética um parentesco imediatamente reconhecível.

Se adotarmos a ideia de Hall para identidade cultural, veremos que, por meio dos contos populares, é possível, para o leitor, “estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta” (HALL, 2003, p. 29). Os contos populares são esse núcleo e, mesmo constantemente atualizado, cada vez que um autor o retoma e o conta, ele guarda essa fidelidade às origens, sua autenticidade com a tradição. É isso que Barbosa propõe quando traz para a literatura infantil brasileira esses contos populares africanos de variadas etnias. Apesar de estarmos chamando todas essas histórias populares de contos, também faz sentido aproveitar a ideia de Hall, referente aos “nossos mitos dominantes”. Os contos populares teriam também todo o potencial real “de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentidos à nossa história” (HALL, 2003, p. 29). Cada vez que uma história popular africana ganha o território brasileiro, conquista leitores, se difunde, mais se estreitam os laços que dizem respeito às origens do povo brasileiro. O que Barbosa talvez não dimensione é que sua obra vai ganhando força para interferir numa visão bastante ampla de pátria. Não uma pátria exclusivamente africana ou brasileira, mas uma pátria afro-brasileira, que historicamente vai além do exclusivismo da recusa de uma homogeneidade. Uma pátria múltipla, que reconhece cada singularidade, mas que é também o resultado da mistura de todas essas. Há quem prefira chamar isso de mestiçagem.

Para pensarmos no valor que esse legado de histórias da tradição pode adquirir para o leitor brasileiro, é preciso que não esqueçamos, para usarmos, mais uma vez, as palavras de Stuart Hall, que “a identidade é irrevogavelmente uma questão histórica. Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas” (HALL, 2003, p. 30). Talvez tenhamos de repetir incansavelmente essa constatação, para que nas representações artísticas desse país não se deixem de considerar que essas histórias também nos dizem respeito. Que conhecê-las, disseminá-las e amá-las faz parte de um projeto maior de preparação para enfrentarmos o “monstro” da modernidade, como talvez o pense Hall. Estamos marcados pela “conquista, expropriação, genocídio, escravidão, pelo sistema de engenho e pela longa tutela da dependência colonial” (HALL, 2003, p. 30). Os leitores brasileiros, de forma paulatina por intermédio da literatura, e, quem sabe, afetuosamente, precisam compreender que há uma pátria construída aqui com a soma de raízes dos quatro cantos do mundo. E que essa visão nos livra da ingenuidade de

considerarmos que a distância que nos separa de cada um desses povos é justamente a cor da pele. Não há distância! Há, muitas vezes, a percepção de uma fusão, mas ainda é necessária uma ampla divulgação para que um maior entrelaçamento dos elementos culturais africanos, indígenas e europeus seja autenticamente reconhecido. Em todas as áreas. Sem hipocrisia. Não é esse um exercício de anulação das diferenças, mas um processo que vai além do que chamamos de “zona de contato”. Apesar da “co-presença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas” (HALL, 2003, p. 31), essas trajetórias se cruzam e se fundem. Portanto, esse legado do imaginário africano, disponibilizado pela literatura de Barbosa, serve ainda de exemplo de como a arte pode lidar com as relações de poder. No interior de um sistema cultural que se amplia, que se multiplica, que se expande, é possível produzir outra ideia de pátria tomando esses variados exemplos que a literatura africana nos oferece. Não nos interessa, nesse momento, uma lógica disjuntiva; pelo contrário, queremos um empreendimento de igualdade, via valor atribuído a todas as produções literárias da cultura popular, para que se mantenham as características também das dessemelhanças. Aí está a originalidade! E, quem sabe, a salvação?!

6.3 REGINALDO PRANDI, *IPIN*¹⁶⁶ DAS IGBÁS

E, com isso, chegamos à obra de Reginaldo Prandi. O autor é um sociólogo brasileiro, nascido em Potirendaba, no estado de São Paulo, em 1946. É doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo, livre-docente e professor titular nessa mesma universidade. Prandi tem trabalhado com métodos de amostragem, sociologia da religião, estudos afro-brasileiros e religiões afro-brasileiras. Uma de suas obras mais importantes é *Mitologia dos orixás*, publicada em 2000 pela Companhia das Letras, livro que serviu de ponto de partida para a publicação de outros livros destinados ao público infantil e infantojuvenil. Em 2001, ele recebeu o prêmio Érico Vannuci Mendes por sua contribuição à preservação da memória cultural de minorias étnicas e sociais.

Ao longo dos anos seguintes, Prandi publicou o que pode ser reconhecido como uma coleção de histórias dos deuses africanos que vieram para o Brasil com os escravos: *Ifá, o adivinho* (2002), *Xangô, o trovão* (2003) e *Oxumarê, o arco-íris* (2004).

¹⁶⁶*Ipin*, em ioruba, significa “guardião”.

Com um pequeno intervalo, veio a público depois a obra *Contos e lendas afro-brasileiros: a criação do mundo* (2007). Mas também, embora o autor não soubesse que o assunto teria repercussão junto aos leitores crianças e jovens, e que exigiria continuidade, como os títulos que vieram depois, interessa-nos, nesta pesquisa, a obra *Os príncipes do destino: histórias da mitologia afro-brasileira* (2001). É com essa obra, de certo modo, que Prandi “ensaia” uma abordagem e uma linguagem que lhe permitem chegar próximo do leitor infantojuvenil brasileiro. Esse livro faz parte da coleção *Mitos do Mundo*, da editora Cosac Naify, que, reunindo outras mitologias (dos índios brasileiros, dos incas, indiana, russa, judaica, cigana etc.) e outros autores, pretende dirigir-se ao leitor infantil, tentando comunicar-lhe a força e a beleza originais dessas narrativas recontadas por especialistas nos assuntos. A coleção tem a preocupação de apresentar o contexto histórico e cultural em que os mitos surgiram e por isso, neste livro em questão, Reginaldo Prandi diz:

Ao escrever *Os príncipes do destino*, meu propósito foi recontar os mesmos mitos para crianças e jovens. Mas os mitos deste livro já não são simples histórias de um povo africano que vivia do outro lado do oceano, são histórias afro-brasileiras, são histórias brasileiras. As narrativas aqui recontadas, em sua maioria, assim como a identidade dos odus, que chamei de príncipes do destino, foram inspiradas em *Caminhos de odu*¹⁶⁷, enquanto outras fazem parte de *Mitologia dos orixás*. (PRANDI, 2001, p. 112-3)

Esse pequeno texto nos interessa porque enfatiza exatamente o que Reginaldo Prandi significa nesse quadro da literatura tradicional (ou popular) africana recontada no Brasil, para crianças e jovens: a possibilidade do contato com as narrativas fundadoras de toda uma tradição, cultura e religião, inclusive. A explicação de Stuart Hall para tais mitos também nos interessa, porque diz respeito às histórias que Prandi reconta:

Os mitos fundadores são, por definição, trasistóricos: não apenas estão fora da história, mas são fundamentalmente aistóricos. São anacrônicos e têm a estrutura de uma dupla inscrição. Seu poder redentor encontra-se no futuro, que ainda está por vir. Mas funcionam atribuindo o que predizem à sua descrição do que já aconteceu, do que era no princípio. (HALL, 2003, p. 29-30)

¹⁶⁷ Livro de Agenor Miranda Rocha, publicado em 1999, pela editora Pallas (Rio de Janeiro), com organização de Reginaldo Prandi. Agenor Miranda Rocha é reconhecido como o mais antigo e respeitado adivinho brasileiro. Isso quer dizer que ele é um dos que mais sabe ler os oráculos dos candomblés iorubá-descendentes. Como um seguidor da tradição de Ifá, ele joga os búzios, que aprendeu com sua mãe-de-santo, e conta histórias do seu tempo de menino e dos tempos imemoriais dos orixás.

Na obra de Prandi, estamos diante de histórias que fundam o imaginário, especialmente, dos povos iorubás. Essas narrativas são “histórias primordiais que relatam fatos do passado que se repetem a cada dia na vida dos homens e mulheres” (PRANDI, 2001a, p. 18). São histórias que atravessam o tempo e, portanto, são de todo e qualquer tempo. “A estrutura narrativa dos mitos é cíclica” e seu conteúdo é utilizado para explicar, no presente, algo que já estava lá no passado mítico. Diante do ‘uso’ que se faz dessas histórias, podemos dizer que elas são frequentemente decifradas à luz de um novo momento histórico. Então, concordamos com Hall, que diz que, na linearidade de um tempo histórico, o significado dos mitos é frequentemente transformado (HALL, 2003, p. 30). A chave dessa transformação está em quem conta. É o escritor (ou o narrador) que atua como o decifrador oracular dessas histórias. Portanto, ao recontá-las, o escritor assume também o papel de adivinho, atribuído tradicionalmente a Ifá.

É preciso, no entanto, entender que essas histórias, que nascem com função de ensinamento, extrapolam o uso e são ricos depositários de um imaginário dinâmico, fértil e poderoso. E Prandi ganha lugar nessa história da literatura tradicional africana no Brasil exatamente por ousar contar essas histórias para as crianças brasileiras¹⁶⁸. A ousadia maior está exatamente em haver, no Brasil, uma associação quase que imediata entre essa literatura e a questão religiosa. Sendo o Brasil um país de maioria católica, essa literatura nem sempre é vista com bons olhos, fruto do desconhecimento, principalmente, dos pais dos leitores.

Na introdução de *Mitologia dos orixás*, Prandi explica o que são os orixás:

Para os iorubás tradicionais [...] os orixás são deuses que receberam de Olodumare ou Olorum, também chamado de Olofin em Cuba, o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana. (PRANDI, 2001a, p. 20)

Podemos dizer que, com essas histórias, Prandi retoma uma corrente de narrativas, que vindas da África, acabam também voltando para a África, uma vez que o panteão iorubano na América e no Brasil sofre modificações e retoma histórias que

¹⁶⁸ Antes de Reginaldo Prandi, Ganymédes José já havia feito para as crianças brasileiras o livro *Na terra dos orixás*, publicado em 1988 pela Editora do Brasil. Após Reginaldo Prandi, também surgiram outros autores, que, vindo nesse caminho reaberto por ele, recontam histórias do universo dos orixás. A mais expressiva e com um texto mais fluido e leve tem sido Carolina Cunha, com seus belos livros publicados pela editora SM. Só a mitologia dos orixás, publicada no Brasil para o leitor infantil, já constituiria uma consistente matéria de pesquisa. Quem se habilita?

inclusive já haviam se extinguido na África original. Os cultos dos orixás são também responsáveis pela perpetuação dessas histórias. E, embora elas sejam lidas e recontadas sem finalidade religiosa, no âmbito da literatura, é a religião a principal responsável pela permanência desses mitos.

Essas histórias também foram difundidas porque “os iorubás acreditam que homens e mulheres descendem dos orixás, não tendo uma origem única e comum, como no cristianismo” (PRANDI, 2001a, p. 24). Cada pessoa, sendo proveniente de um orixá, herda dele marcas e características, desejos e propensões. Tudo isso está relatado nos mitos. E, para esclarecer ainda o que são as histórias dos orixás, recontadas por Prandi, ele mesmo avisa:

Os orixás vivem em luta uns contra os outros, defendem seus governos e procuram ampliar seus domínios, valendo-se de todos os artifícios e artimanhas, da intriga dissimulada à guerra aberta e sangrenta, da conquista amorosa à traição. (PRANDI, 2001a, p. 24)

O grande interesse despertado por essas histórias também pode ser justificado pelo fato de, nas palavras de Prandi, os orixás alegrarem-se e sofrerem, vencerem e perderem, conquistarem e serem conquistados, amarem e odiarem, como qualquer ser humano, que é apenas uma cópia esmaecida do orixá do qual descende (idem).

Mas, é claro, na literatura destinada ao leitor criança, a função oracular dessas histórias está relegada a outro plano. O que interessa de imediato são as narrativas e seu poder de encantamento, a construção linguística, o universo imaginário, ético e estético que elas descortinam, embora seja importante que o leitor saiba que esses mitos:

Falam da criação do mundo e de como ele foi repartido entre os orixás. Relatam uma infinidade de situações envolvendo os deuses e os homens, os animais e as plantas, elementos da natureza e da vida em sociedade. Na sociedade tradicional dos iorubás, sociedade não histórica, é pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo, é pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e na outra vida. (PRANDI, 2001a, p. 24)

Também é importante saber que os mitos dos orixás foram propagados pelos babalaôs, os pais do segredo, os decifradores das histórias, que são também sacerdotes de *Ifá, o adivinho*. É daqui que as histórias provêm. E Prandi, sabendo que os mitos dos orixás são poemas oraculares, a serem decifrados, escreve também seus textos na forma

física de poema, ainda que narrativo, em estrofes e em versos¹⁶⁹, como, por exemplo, em:

Vivia num povoado africano um adivinho chamado Ifá.
Ele tinha dezesseis búzios mágicos,
com os quais lia a sorte das pessoas do lugar.
Ifá, o Adivinho, escutava as queixas das pessoas que o procuravam
e depois jogava os búzios numa peneira.
A forma como os búzios caíam permitia a Ifá responder às perguntas
que as pessoas lhe faziam sobre seus problemas e suas dificuldades.
Muita gente ia consultar Ifá, sempre que tinha uma questão para
resolver.
Podia ser por causa de uma doença, da perda de alguma coisa,
por dificuldades no trabalho,
disputa com inimigos,
briga com pessoas queridas
e assim por diante. (PRANDI, 2002, p. 9)

Por todas as características que ressaltam dessas histórias, até aqui nomeadas, vamos proceder a um mapeamento das obras infantis de Prandi, privilegiando os três livros (*Ifá, o adivinho*; *Xangô, o trovão*; e *Oxumaré, o arco-íris*) antes de nos debruçarmos mais na obra *Os príncipes do destino*, que será nossa leitura mais aprofundada. Essas três obras agrupam elementos que já foram alvo de comentários nos autores precedentes: dados históricos; dados políticos; dados geográficos; elementos da religiosidade; valores, crenças e costumes; elementos artísticos, as temáticas mais exploradas, o uso dos provérbios, os diversos gêneros textuais que aparecem em sua obra, a assimilação de outras linguagens artísticas no corpo dos textos, as questões de gênero, as representações das forças da natureza, as reconstruções do imaginário; as formas de expressão da oralidade; as formas de expressão poéticas, as intertextualidades; os usos sociais da literatura; os contrastes e comparações, os elos entre África e Brasil, as heranças étnico-culturais e alguns aspectos sensório-emocionais despertados nos leitores.

As três obras citadas (*Ifá, o adivinho*; *Xangô, o trovão*; *Oxumaré, o arco-íris*) formam a trilogia que Prandi chamou de “Mitologia dos Orixás para Crianças e Jovens”. Os livros são independentes, mas, no conjunto, “contam os mitos principais de todos os orixás que fazem parte das tradições afro-brasileiras” (PRANDI, 2004, p. 63). Todas as histórias, dos três volumes, são baseadas no livro *Mitologia dos orixás*, que o

¹⁶⁹ Não podemos esquecer que Pierre Verger já tinha feito isso antes, mas não voltado para o público infantil!

autor publicou antes, para o público adulto. Prandi, em todos os seus livros, faz questão de dizer que está comprometido com a “preservação da memória cultural afro-brasileira. Por isso, as histórias dos orixás também nos permitem perceber alguns dados históricos. O autor quase sempre narra as histórias, situando-as em um tempo (imemorial) e em um espaço geográfico definido. Pode ser uma aldeia, uma cidade, um reino ou um povoado, chamado Queto, Oió, Ejibô etc. São regiões do povo iorubá, como esta:

Lá na África, o reino de Queto estava em festa.
O rei mandou preparar um grande banquete
e convidou todos os habitantes do lugar
para, durante vários dias, comer, beber e dançar.
Além dos que moravam na aldeia,
vieram convidados de todos os lugares próximos:
dos campos, das florestas, das montanhas.
Veio gente do interior e do litoral.
Reis de cidades vizinhas mandaram seus representantes. (PRANDI,
2002, p. 20)

Sabemos que os iorubás formam um dos maiores grupos etnolinguísticos da África Ocidental, a maior parte vivendo no sudoeste do continente africano. Os iorubás também estão, em número significativo, na Nigéria, Togo, Benin e Serra Leoa. Segundo os historiadores, as principais cidades iorubás, datadas de 500 d.C, são Lagos, Ibadan, Abeokuta, Egbá, Ketú, Ibadan, Akure, Ilorin, Ogbomoso, Ondo, Ota, Shagamu, Iseyin, Osogbo, Ilesha, Oyó e Ilê-Ifé. Oyó era a capital do reino de Ioruba, e algumas lendas apontam Ilê-Ifé como o berço da humanidade. Todos os reinos teriam descendido do deus-rei Odudua, que foi o fundador da cidade sagrada. No entanto, há também lendas que afirmam que Odudua apenas conduziu um povo que teria vindo do Leste. De qualquer modo, o povo teria se espalhado pela região até o final do primeiro milênio. Dizem, que nesse momento, fundou-se Oyó, a capital política dos iorubás. As cidades eram independentes, com seus governantes e de população camponesa, mas, acima dos mandantes de cada cidade, estava o Senhor do Reino, que tinha também uma assembleia de notáveis¹⁷⁰.

As histórias recontadas por Prandi atestam essa estrutura e se referem a esses lugares “sagrados” do reino de Iorubá, como a história “O rei que punha fogo pela boca”, do livro *Xangô, o trovão*:

¹⁷⁰ Nossa principal fonte para essas informações históricas é Nina Rodrigues e seu livro *Os africanos no Brasil*.

Xangô, o rei de Oió, acabou ganhando o nome de Trovão por causa de um de seus truques mágicos. Ele era o soberano rei de Oió, todo-poderoso senhor do maior de todos os impérios daquela região da África antiga. Sua vida era dedicada à guerra e aos negócios do reino. (PRANDI, 2003, p. 12)

Também encontramos outras referências no livro *Oxumarê, o arco-íris*:

Num tempo muito antigo
guerreiros vindos de um distante país, situado a leste
invadiram muitos reinos da África ocidental,
trazendo consigo a mais mortífera das armas, a varíola.
E a varíola, peste terrível, dizimava as populações conquistadas
(PRANDI, 2004, p. 20)

A vida cotidiana dos homens e dos deuses, que só depois foram viver no Orum, o céu dos orixás, também era regida por disputas, brigas, guerras e conflitos. E “naquele tempo, na África dos negros iorubás, os búzios eram o dinheiro corrente” (PRANDI, 2004, p. 31). E os soberanos se comportavam de outra maneira: “naquele tempo, na África dos iorubás, reis e rainhas cobriam o rosto para não serem vistos pelos mortais comuns” (PRANDI, 2004, p. 31).

Situando as histórias num passado remoto e num território “sagrado”, mas, ao mesmo tempo, agrícola e com toda uma organização cotidiana que não difere muito do mundo moderno, as narrativas informam-nos dos trâmites históricos que as fizeram chegar ao Brasil:

Um dos povos africanos, trazidos para o Brasil foram os negros iorubás, também chamados nagôs. Eles cultuam os deuses chamados orixás e acreditam que, num tempo bem antigo, os orixás viveram muitas aventuras na Terra, antes de habitar o Orum, o céu dos orixás. Os nagôs crêem que foi Olorum, O senhor do Céu, quem criou os [orixás, entregando a eles a missão de criar este mundo em que vivemos e tomar conta de tudo o que nele acontece. Xangô é um dos orixás, é o deus que rege o trovão. Um dia ele foi um grande e justo rei aqui na Terra e, depois que foi transformado em orixá, no Orum, ficou sendo o responsável por todas as coisas que envolvem questões de governo e justiça. (PRANDI, 2003, p. 8)

E, para não deixar o leitor desavisado, o autor ainda diz:

Muito tempo depois dos acontecimentos aqui narrados,
milhares de africanos que conheciam todas essas histórias
foram caçados e trazidos para o Brasil, onde foram escravizados.
Aqui, em nosso país, os africanos trabalhavam para o senhor branco,
plantando, colhendo e moendo a cana-de-açúcar,
fabricando o açúcar, a riqueza do Brasil,
lavrando as minas de ouro, prata e diamante,
criando tudo o que era mercadoria de valor,
cuidando das casas do senhor branco e de seus filhos,
fazendo todo e qualquer serviço necessário .
Os escravos trabalhavam sem ganhar nada,
sofrendo os mais temíveis castigos físicos,
nada podendo ter de seu,
nem casa nem roupa nem nada,
nem mesmo uma família.

Mas eles nunca se esqueceram dessas histórias
e nem de seus personagens, que são os deuses orixás. (PRANDI, 2002,
p. 53)

E para sedimentar esta conexão entre o passado e o presente, o autor
também diz:

Para homenagear com canto e dança
os antigos africanos que viveram essas histórias,
os negros se reuniam em casas e barracões,
que passaram a ser chamados candomblés,
mas depois os brancos também passaram a ir.
Os brancos conheceram as histórias
e também começaram a amar os orixás,
os deuses dos povos que na África são chamados iorubás,
deuses que depois também ganharam cidadania brasileira. (PRANDI,
2002, p. 55)

Todas essas histórias também reproduzem um sistema político, de governo,
ainda que de modo rudimentar. Um sistema que atua em dois planos: no plano celeste e
no plano terrestre. No céu estão os deuses e os orixás, “que tem o dom de controlar o
mundo e a vida, em todos os seus aspectos. Cada orixá é responsável por uma parte da
natureza, um aspecto da cultura, uma dimensão da vida em sociedade” (PRANDI, 2004,
p. 17). Mesmo entre eles há uma hierarquia, em que Olorum, Senhor do Céu e deus
supremo dos iorubás, e Oxalá, considerado o pai de todos, ocupam os lugares mais
altos. E, mesmo entre os orixás, a disputa pelo poder é permanente, como se percebe nas
palavras dos próprios orixás: “será que o poder de cada um de nós tem a mesma
importância? Propôs um orixá, certamente querendo ver o circo pegar fogo” (PRANDI,
2004, p. 18). Vejamos o que diz Prandi, do panteão desses deuses:

Ifá, o Adivinho, que sabe todas as histórias que já aconteceram e que vão acontecer no Céu e na Terra, gosta de contar esta história passada no começo dos tempos, na época em que o mundo foi criado.
Olorum, o Senhor do Céu, o deus supremo dos iorubás, encarregou os orixás de muitas missões e tarefas para que a humanidade pudesse viver na Terra.
Assim, Xangô, o Trovão, cuida da justiça.
Oxum, a Bela, vela pelo amor entre os humanos e pela fertilidade das mulheres.
Ogum, o Ferreiro, é o orixá da guerra e da metalurgia.
Naná, a Sábia, zela pela preservação do conhecimento.
Oxóssi, o Caçador do Povo, cuida da caça e não deixa a humanidade passar fome.
Iansã, a Destemida, protege do raio.
Omulu, o Curador, é o senhor das doenças e da cura.
E assim por diante, cada orixá com sua missão.

Para Iemanjá, Olorum reservou tarefa singular.
Ela devia tomar conta da casa de Oxalá, o Grande Orixá, o Grande Pai que criou a humanidade.
Devia cuidar da casa e do próprio Oxalá, que já estava velho e cansado e precisava de atenções especiais. (PRANDI, 2004, p. 28)

Na Terra estão no topo os fundadores dos reinos, os ministros do império, os reis e os detentores de ofícios, como os guerreiros, os caçadores etc., que também são vistos segundo sua importância social, especialmente no que diz respeito à continuidade: proteger a aldeia, defender a aldeia, alimentar a aldeia, garantir o povoamento da aldeia. Entretanto, o povo tem acesso às figuras de poder:

Logo de manhã,
o povo se encontrava na praça, defronte ao palácio do rei,
cada um ostentando seu traje caro e vistoso.
Todos falavam alto, riam, exibiam suas jóias.
O rei estava sentado no trono, no meio da praça,
sob um enorme guarda-sol. (PRANDI, 2002, p. 20)

O poder, como se percebe, reflete nos trajes e nos adornos. O que indica sempre que esse mundo é regido, em grande parte, pela aparência. E esse rei, ciente de seu grande poder, também dita sentenças de vida e de morte, como na história “O caçador do povo que enfrentou o pássaro tenebroso”, do livro *Ifá, o adivinho*: “matas a ave ou morres como os outros que antes de ti tentaram e fracassaram” (PRANDI, 2004, p. 24) .

As relações também são regidas pelas tradições, pelo passado e por um conselho, como no conto “O Ferreiro que não queria ser rei”, do livro *Ifá, o adivinho*:

No dia de sua chegada [de Ogum], seu povo estava reverenciando os [ancestrais, que tinham sido os antigos fundadores do reino, muitas e muitas gerações antes. Os antepassados eram os primeiros pais do povo de Irê e, durante a festa em que sua memória era cultuada, ninguém podia falar com ninguém até o pôr-do-sol em sinal de respeito, como mandavam as tradições locais. (PRANDI 2002, p. 33)

Apesar das disputas freqüentes entre os deuses, seus lugares no panteão dos orixás são para sempre, como o de Ogum:

O povo aclamou Ogum, o Caçador,
Ogum, o Ferreiro,
Ogum, o Guerreiro,
Ogum, o Rei de Irê.
e Ogum, são tantos os seus nomes,
reinou para sempre. (PRANDI, 2002, p. 36)

Os ministros do império podem destituir um rei, como em “O rei que punha fogo pela boca”, do livro *Xangô, o trovão*. Depois que o rei descobre como botar fogo pela boca, perde o controle e acaba incendiando seu próprio palácio, todas as casas da cidade e colocando a vida de seu povo em perigo, o que obriga a uma punição: “passado o incêndio, os ministros do império se reuniram, destituíram *Xangô, o trovão*, do poder e o expulsaram para sempre da cidade” (PRANDI, 2003, p. 13).

No entanto, entre os mortais, insultar o rei ou referir-se a ele de maneira pouco nobre é passível também de punição. E os guerreiros, como homens que têm o aval do rei, também podem colocar os outros na prisão:

Um dia, um amigo dele [de Oxaguiã, o Rei da cidade de Ejibô] que viajara por um tempo voltou à cidade e foi procurar pelo velho companheiro. Perguntou a um grupo de guerreiros na praça do mercado: “Sabeis dizer-me onde posso encontrar o Papa-Purê-de-Inhame?” “Quem?”, perguntaram os guerreiros em uníssono. “O rei, ora bolas. Quem mais podia ser?” Os guerreiros imediatamente prenderam o insolente estrangeiro. Chamar o Elejibô de Papa-Purê-de-Inhame, mas que audácia! Jogaram o forasteiro no fundo da prisão e se esqueceram dele. (PRANDI, 2003, p. 40)

Há uma lei suprema, regulando todas essas relações, que o rei sabe muito bem como preservar:

Depois, o amigo contou ao rei todo o incidente.
Foi preso por chamar o rei de Papa-Purê-de-Inhame.
O rei achou aquilo um absurdo inaceitável
e, desejando reparar a injustiça cometida, ordenou:
“Então que a partir de agora todos os meus súditos
me chamem de Papa-Purê-de-Inhame”.
Mandou que os habitantes da cidade se apresentassem na praça
e se dividissem em duas metades.
Mandou cada metade castigar a outra com longas varas,
para que todos se lembrassem que nenhum reino pode ser feliz
se as injustiças não são reparadas. (PRANDI, 2003, p. 41)

Julgar o povo, alimentar rivalidades com outros orixás, por causa de guerras, reinos e mulheres, e agir de modo a distinguir-se dos “sem poder”, também fazem parte do raio de ação dos orixás, como nos diz o autor: “naquele tempo, na África dos iorubás, reis e rainhas cobriam o rosto para não serem vistos pelos mortais comuns” (PRANDI, 2004, p. 35).

Esse poder, situado geograficamente, espalha-se pelos domínios dos povos iorubás: Queto (que aparece na história “O Caçador do povo que enfrentou o pássaro tenebroso”), do livro *Ifá, o adivinho* e outras cidades, de onde provêm os caçadores: da cidade de Ilê, veio Oxotadotá; da cidade de Morê, veio Oxotogi; da cidade de Idô, veio Oxotogum; da cidade de Irém, veio Oxotocanxô. Muitas das cidades citadas nas histórias dos orixás ainda existem e podem ser rastreadas, como Ilê-Ifé (a cidade do estado de Osun, no sudoeste da Nigéria) e a cidade de Ketu (em nossos dias, situada na República do Benim). Mas, Idô, por exemplo, não se pode mais identificar, embora, no Antigo Testamento, apareça como uma tribo originária de Levi, do povo de Israel.

Como é costume nas histórias da tradição oral, as ações decorrem exatamente do desequilíbrio provocado por algum fenômeno, em uma dessas velhas cidades, como na história “Os gêmeos que fizeram a Morte dançar”, do livro *Ifá, o adivinho*:

Na velha aldeia de Ifá, tudo transcorria normalmente.
Todos faziam seu trabalho,
as lavouras davam seus bons frutos,
os animais procriavam,
crianças nasciam fortes e saudáveis.

Mas um dia
a Morte resolveu concentrar ali sua colheita.

Aí tudo começou a dar errado. (PRANDI, 2002, p. 26)

Também nesses domínios geográficos, contam-nos as histórias que “naquele tempo, nas terras dos negros iorubás, era costume um homem se casar com mais de uma mulher” (PRANDI, 2002, p. 38). Além da Terra, o Céu também tem existência concreta, nessas histórias, como nos diz Prandi:

Os orixás moram no Orum, o céu dos orixás,
de onde acompanham e controlam
tudo o que acontece na terra dos homens,
desde o relâmpago e a trovoada até a germinação das sementes,
desde os negócios que os homens fazem
até as guerras de que eles participam. (PRANDI, 2002, p. 50)

As cidades tinham suas histórias e seus mistérios, e até ganhavam fama por conta de algum objeto mágico, como em “O rei que punha fogo pela boca”, do livro *Xangô, o trovão*: “Um dia mandou Iansã ir ao reino vizinho dos baribas e de lá trazer para ele uma poção mágica, a respeito da qual ouvira falar maravilhas” (PRANDI, 2003, p. 12). Essa poção mágica, transportada por Iansã numa cabacinha, é uma mistura que produz fogo quando alguém a ingere e a cospe. O poderoso líquido de quem cospe fogo é o que conhecemos como raio!

O reino dos baribas é vizinho a Oyó. Os baribas são, ainda hoje, o maior grupo étnico do Benin e Oyó, cidade reconhecível ainda hoje, no estado de igual nome, na Nigéria. Foram cavaleiros de renome. E a equitação é também uma das artes desse povo.

Mas, além das cidades, há nas histórias dos orixás muitas referências a outros domínios geográficos, como o de rios, principalmente. Na história “O caçador de elefantes é acusado de roubo”, do livro *Oxumarê, o arco-íris*, Prandi nos conta, sobre Erinlé, que, depois de ser acusado injustamente de roubar cabras e ovelhas do rebanho do rei, e após provar sua inocência, deixa o reino, para converter-se em rio:

O rei reconheceu a inocência de Erinlé.
Erinlé voltou para casa, inocentado porém triste.
Os acusadores antes se diziam seus amigos
e ele não podia se conformar com aquela falsidade.
Um dia foi-se embora para nunca mais ser visto.
Deixou ali tão-somente sua lança, seu arco e suas flechas.
Em sua descrença nos homens, preferiu juntar-se à natureza.

Tudo o que os filhos de Erinlé encontraram

foram a lança, o arco e as flechas do Caçador de Elefantes.
Ele levou consigo a chibata
com a qual fustigava seu cavalo,
e a si mesmo, em desespero.
Dizem que se transformou num rio,
e de fato corre na África um rio chamado Erinlé.
O rio Erinlé é Erinlé, o Caçador de Elefantes,
o orixá caçador que já não caça. (PRANDI, 2004, p. 25)

Este rio está situado na Nigéria, no estado de Osun, na cidade de Ilesa East. E assim, como Erinlé, outros orixás se metamorfosearam em rios, lagos, cachoeiras etc., todos espaços geográficos reconhecíveis, como o rio Obá (conhecido como rio Níger), o rio Oxum (que corre na Iorubalândia, região nigeriana de Ijexá e Ijebu) e tantos outros.

As histórias de Prandi estão repletas de dados religiosos. A religião do povo iorubá converteu em símbolos e signos sagrados e religiosos uma série de elementos que aparecem nestas histórias. É a partir do uso desses elementos ou decorrente da função deles no universo dessas histórias que se funda também uma religiosidade, um culto, uma permanência.

Já falamos aqui do adivinho Ifá, que é quem recolhe as histórias dos orixás. E a história que dá origem a tantas outras interessa-nos também porque cita outros signos religiosos: a Morte, a concepção de forma simbólica, a maternidade, o mistério. A história de Euá, a lavadeira que esconde Ifá embaixo de sua saia, para livrá-lo da perseguição da morte, tem episódios engraçados, como: “Euá, sentia os movimentos de Ifá debaixo das suas saias e torcia para que a Morte fosse embora logo” (PRANDI, 2002, p. 11); “Euá, a Misteriosa, esperou a Morte desaparecer no horizonte e levantou a saia e libertou Ifá, que saiu de debaixo dos panos da bela mulher todo se abanando” (PRANDI, 2002, p. 12). Ou episódios mágico-poéticos, como:

Passaram-se os meses
e Euá, a Misteriosa, deu à luz dois filhos gêmeos,
mais um dos muitos mistérios de Euá.
Os meninos cresceram fortes, bonitos e muito levados.
Sempre que Euá passava com eles pelas ruas do povoado, alguém dizia:
“Lá vai Euá com seus filhinhos Ibejis”.
Era assim que o povo do lugar chamava os gêmeos: os Ibejis.
“Eles não são a cara do Adivinho?”, alguém falou. (PRANDI, 2002, p. 12)

A história de Euá tem outras tantas referências religiosas que nos colocam diante da profecia (ela diz “Quem me dera um dia ser mãe! É tudo o que desejo nesta vida. Ser

mãe”. E o Ifá, sem hesitar, sentencia: “Hás de ser, há de ser”). Com uma boa dose que nos leva também para o milagre, o fato, enfim, se realiza.

Entretanto, os signos da religiosidade, nas histórias dos orixás, ainda passam pela comida, pela bebida e pelas oferendas, como a que ocorre na história do caçador que livra o reino de Queto da maldição da Feiticeira Iá Mi Oxorongá:

A mão do caçador fez o que recomendou o Adivinho.
Ofereceu à Feiticeira cinco galinhas gordas,
que foram cozidas em azeite-de-dendê com sal, cebola e pimenta.
O refogado foi servido numa gamela forrada com purê de inhame,
tendo por cima dezesseis ovos cozidos,
tudo acompanhado de mel de abelha e vinho-de-palma.
A mulher depositou tudo aos pés da árvore onde morava a Velha do Pássaro e pediu com sincera humildade:
“Aceita a oferenda, minha mãe, e deixa meu filho viver”.
A Feiticeira, faminta, não pôde resistir ao aroma do guisado. (PRANDI, 2002, p. 24)

Temos ainda os louvores, os rituais e festas, os oráculos que precisam ser decifrados por quem esteja preparado para fazê-lo, como diz Prandi, no final do livro *Ifá, o adivinho*:

Ifá, o Adivinho, agora toma conta do destino de todos os humanos.
Ele sabe o que recomendar para que os orixás fiquem felizes conosco
e nos ajudem, em vez de nos punir.
Ele conhece a melhor fórmula
para que cada um evite o máximo possível os ataques da Morte.
Ele foi para o Orum, mas deixou aqui na Terra muitos seguidores
que jogam os búzios mágicos
e perguntam ao orixá Ifá, o Oráculo, o que se deve fazer
para alcançar boa saúde,
fazer bons negócios,
ter um grande amor,
e assim por diante.
E afastar a Morte, é claro. (PRANDI, 2002, p. 51)

Se os orixás favorecem aos homens que os cultuam, as trocas, originárias de muitos episódios narrados nessas histórias, também deram origem a festas, músicas e tantas outras manifestações artísticas:

para cada coisa há um orixá responsável.
Para que os seres humanos possam viver felizes,
em paz, com saúde, dinheiro, prosperidade, amor,
precisam contar com os favores dos orixás.

Por isso, os homens oferecem aos orixás presentes, festas, música e dança.
É assim que a religião dos negros iorubás explica o mundo. (PRANDI, 2003, p. 9)

Explicar o mundo é a função maior dessas histórias. Para isso, há os objetos que, além de sagrados, também são objetos artísticos, como nos mostram muitas dessas histórias: a peneira e os búzios de Ifá, o pilão inventado por Oxaguiã, os tambores usados para simbolizar a alegria, a celebração, a festa. Prandi explica isso quando diz, ao final do livro *Ifá, o adivinho*:

Para homenagear com canto e dança
os antigos africanos que viveram essas histórias,
os negros se reuniram em casas e barracões,
que passaram a ser chamados de candomblés.
No começo, só os negros iam às festas dos orixás nos candomblés,
mas depois os brancos também passaram a ir.
Os brancos conheceram as histórias
e também começaram a amar os orixás,
os deuses dos povos que na África são chamados iorubás,
deuses que depois também ganharam a cidadania brasileira. (PRANDI, 2002, p. 55)

É para ligar o Céu e a Terra que os rituais do candomblé existem. Um ser humano, que tinha livre acesso ao Céu dos Orixás, um dia tocou com a mão suja o mundo dos orixás, e Olorum, irado, “soprou enfurecido seu sopro divino e separou para sempre Céu e Terra” (PRANDI, 2003, p. 53). E Prandi, que conta isso de forma mágica em “Como a Terra e o Céu foram ligados novamente”, no livro *Xangô, o trovão*, exalta os instrumentos cerimoniais, a música ritual e a maneira como Olorum “acabou consentindo que os orixás vez por outra viessem em visita ao mundo dos humanos. A condição era tomar o corpo material de seus devotos” (PRANDI, 2003, p. 54):

E, enquanto os homens tocavam seus tambores,
vibrando atabaques, soando os agogôs e os xequerês,
enquanto os homens cantavam e davam vivas e aplaudiam,
convidando todos os humanos para o ritual,
os orixás dançavam e dançavam no corpo das mulheres. (PRANDI, 2003, p. 55)

Também as manifestações de outras linguagens artísticas, citadas sempre nos textos, servem de marco da fronteira entre arte, ritual e religiosidade, que fazem parte

do processo de interpolação tão comum nessas histórias. A dança é o signatário maior dessa sobreposição, como, por exemplo, a dança de Oxum, para trazer Ogum do exílio:

Foi então que uma bela donzela, a mais bonita de todas,
tão bonita que a chamavam de oxum, a Bela,
se ofereceu para trazer o rei ferreiro de volta,
Oxum, a cuja dança nenhum homem resistia.
Usando as mais lindas jóias, que lhe cobriam os seios nus
e ressaltavam o esplendor de sua beleza natural,
lá se foi Oxum, a Bela, para a floresta convencer Ogum a voltar.
Mas Oxum não usou uma só palavra,
não pronunciou um só argumento,
não proferiu sequer um pedido de retorno.
Apenas dançou para o Guerreiro.
Dançou como nunca tinha dançado antes.
Ogum estava deslumbrado, hipnotizado!
Sem parar a dança extasiante,
de vez em quando Oxum dava um passo atrás
e Ogum a seguia prontamente.
Oxum dava outro passo atrás
e Ogum a acompanhava incontinenti.

A dança continuou, os passos atrás também.
E, sem que Ogum percebesse,
o casal chegou à cidade.
O casal estava bem no meio da praça do mercado,
onde toda população de Irê, reunida, aplaudia freneticamente.
O povo saudou com entusiasmo a volta de Ogum, o Ferreiro,
e Ogum concordou em ficar de vez com seu povo. (PRANDI, 2002, p.
35-6)

Se a linguagem da dança é ritual de sedução, é também usada com humor e de modo grotesco, como a dança da Morte, que aparece na história dos Ibejis, em *Ifá, o adivinho*:

[...]
enquanto um dos irmãos ficava escondido,
o outro saltou do mato para a estrada,
a poucos passos da Morte.
Saltou com seu tambor mágico,
que tocava sem cessar, com muito ritmo.
Tocava com toda a sua arte, todo o seu vigor.
Tocava com determinação e alegria.
Tocava bem como nunca tinha tocado antes.
A Morte se encantou com o ritmo do menino.
Com seu passo trôpego, ensaiou uma dança sem graça.
E lá se foi ela, alegre como ninguém,
dançando atrás do menino e de seu tambor,
ele na frente, ela atrás. (PRANDI, 2002, p. 29-30)

É também nessas histórias que aparecem uma série de costumes, valores e crenças. Ler a sorte das pessoas, através do jogo de búzios, é uma maneira de aprender a resolver as dificuldades, como diz o texto de Prandi:

Muita gente ia consultar o Ifá sempre que tinha uma questão para resolver.

Podia ser por causa de doença, da perda de alguma coisa,
por dificuldades no trabalho,
disputa com inimigos,
briga com pessoas queridas
e assim por diante.

Ifá sempre ensinava às pessoas como resolver suas dificuldades e do que ele mais gostava era de ajudar seus consulentes a se defender da Morte. (PRANDI, 2002, p. 9)

Entretanto, as festas também são um costume. A vida comunitária requer eventos coletivos. E o principal costume, nessas festas, é a comida, servida fartamente para todos, durante dias e dias:

Lá na África, o reino de Queto estava em festa.
O rei mandou preparar um grande banquete
e convidou todos os habitantes do lugar
para, durante vários dias, comer, beber e dançar. (PRANDI, 2002, p. 20)

E o comportamento também é codificado e manifestado, segundo os costumes: “os parentes que vinham de longe cumprimentavam os do lugar, as moças flertavam com os rapazes, as crianças corriam de lá para cá” (PRANDI, 2002, p. 20). A vida, organizada para a convivência dos papéis sociais exercidos em grupo, celebra coletivamente as vitórias, como a do caçador que consegue abater com uma única flecha, o pássaro da Feiticeira:

No exato momento em que a Feiticeira ferrou no sono,
a flecha, a única flecha do caçador abandonou o arco,
descreveu uma longa trajetória sobre a praça,
e, acompanhada pelo olhar ansioso da multidão em silêncio,
alcançou o alvo.

Atravessou o coração do pássaro,
no preciso instante em que ele abria o bico perverso
para emitir mais um dos seus piados malfazejos.
A ave tenebrosa, morta, se esborrachou no chão da praça.
O reino de Queto estava livre da ave e de seu feitiço!
O caçador foi carregado nos ombros do povo

e a festa reiniciou, agora com muito mais júbilo,
muito mais alegria,
muito mais razão de ser. (PRANDI, 2002, p. 25)

Há, nessa convivência da coletividade, um livre trânsito entre o real e o imaginário, expresso, nos mitos dos Orixás, por exemplo, na história em que o rei manda “embaixadores” para negociarem com a Morte:

A Morte estava fazendo o seu grande banquete. Havia luto em todas as casas. Todas as famílias choravam seus mortos. O rei mandou muitos emissários falar com a malvada, mas a Morte sempre respondia que não fazia acordos. (PRANDI, 2002, p. 27-8)

Os costumes também ditam que os homens podem se casar com mais de uma mulher, mas, entre elas, a divisão das tarefas precisa ser respeitada. O principal encargo da primeira mulher é cuidar da comida, das roupas, das armas e das coisas pessoais do marido (ibidem, p. 38). Não se pode violar a casa que acolhe, como faz, por exemplo, Exu, que por causa disso é condenado a viver para sempre na rua, sem teto (2003, p. 20).

Os costumes dos iorubás, registrado também nessas histórias mitológicas, englobam o respeito e a conquista de graças: “os pescadores que vão ao mar, em busca de sustento sabem que sua sorte depende da boa vontade de Iemanjá” (2003, p. 36). E, por isso, agradam-na, oferecendo a ela presentes de todo tipo: festas, flores, perfumes, espelhos, pentes e objetos bem femininos (idem). Também há outras festas, como a de Oxalá, que, depois de ser largado no caminho, pela gula de Xangô, recebe homenagens das mulheres, que trazem água fresca das minas para banhá-lo e panos novos e imaculados para vesti-lo. Esse costume se repete anualmente e virou a “grande festa das águas, a festa da purificação” e é conhecido pelo nome de as Águas de Oxalá (PRANDI, 2003, p. 44). E, como muitas das tarefas são femininas, “naqueles tempos e lugares africanos, era no mercado, uma feira a céu aberto, que as coisas de fato aconteciam, e eram as mulheres que ali vendiam de tudo” (PRANDI, 2004, p. 12). Mas não só as tarefas relativas aos cuidados são ocupações femininas, muitas ações de proteção também são praticadas, como a que nos conta a história “A mulher que se transformava em búfalo”, do livro *Oxumaré, o arco-íris*. Depois de maltratada pelas outras esposas de Ogum, depois de desmascarada, Iansã provoca destruição, poupando somente os nove filhos, que “em momento de perigo ou necessidade, [...] esfregam um dos chifres no

outro, e Iansã, a Tempestade, esteja onde estiver, vem rápida como um raio em seu socorro” (PRANDI, 2003, 16).

Tantas histórias da mitologia dos orixás, em média dez, recontadas nos livros da trilogia, acabam por repetir determinadas temáticas: ciúme, inveja, disputas de poder, disputas amorosas etc. Os deuses, com comportamentos humanos, movem-se em torno das vinganças: a da Feiticeira que não foi convidada para a festa do rei de Queto; a da morte, que, enganada por Ifá, não quer saber de fazer acordos; a da ingratidão do povo de Irê, que não veio receber Ogum que voltava da guerra, todas essas em *Ifá, o adivinho*. Há ainda a malícia da esposa ciumenta (como a de Oxum, a Bela, que aconselha Obá a cortar uma orelha para servir a Xangó, no livro *Xangô, o trovão*); a defesa da natureza (como a de Iemanjá ao desprezo, descuido e desamor dos homens em relação ao mar, no livro *Xangô, o trovão*) e o que parece ser o grande tema, escapar da Morte, como na maior parte das histórias que Ifá conta. No livro *Oxumaré, o arco-íris*, Prandi faz uma espécie de síntese das temáticas de todas as histórias dos orixás, recolhidas por Ifá:

O primeiro capítulo das histórias de Ifá é chamado Ocanrã e nele se fala de movimento, mudança, conflito, confusão e desordem.
O segundo capítulo, Ejiocô, trata de casamento, nascimento e separação.
O terceiro, Etaogundá, é o capítulo da riqueza, das perdas e da morte.
O quarto é Irossum, o da traição, do engano, da prisão e da prosperidade.
O quinto é Oxé, o capítulo do amor, do feitiço e da fecundação.
O sexto é Obará, que trata de coisas materiais, roubos, desastres e litígios.
O sétimo, Odi, tem como temas a guerra, a dissimulação, os obstáculos.
O oitavo, Ejiobê, conta histórias de progresso, equilíbrio e loucura.
O nono capítulo, Ossá, é o da família, do trabalho, da espiritualidade.
O décimo, Ofum, é o da paz, dos tempos difíceis e dos prejuízos.
O décimo primeiro é Ouorim, e fala da doença, da morte e da cura.
O décimo segundo, Ejila-Xeborá, focaliza a justiça, o poder e os negócios.
O décimo terceiro, Ejiologbom, é o da mentira, da falsidade e da acusação.
O décimo quarto é Icó, que fala de isolamento, morte inesperada, tragédia.
O décimo quinto, chamado Oturá, diz dos mortos e do renascimento.
O último capítulo, Oturopom, trata da Criação, do fim e do retorno. (PRANDI, 2004, p. 53)

Como é de praxe, as histórias da tradição oral africana contêm lições e ensinamentos e estão direcionadas para esse fim, muitas vezes. Delas, podemos extrair o que temos chamado aqui de fala proverbial, como algumas que encontramos nas histórias relacionadas ao orixá Ifá: ajuda é sempre bem-vinda e não se recusa (*Ifá, o adivinho*, p. 13); as oferendas são necessárias para aplacar a fúria dos seres superiores (como a da Feiticeira do reino de Queto), que vem expressa na fala dela: “não há

festança melhor que uma boa galinhada” (PRANDI, 2002, p. 25). Entretanto, Ifá também tem seus enigmas e suas sentenças, como a que diz para o entalhador Babaerê, na história da árvore Iroco: “a vida ensina, aprende com ela” (*Xangô, o trovão*, p. 31). A fala sábia de Oxaguiã, no episódio sobre a desgraça que se abateu sobre o povo de Ejibô: “nenhum reino pode ser feliz se as injustiças não são reparadas (*Xangô, o trovão*, p. 41). Ou a conclusão a que chega o narrador em “como o Adivinho fez a paz entre os criadores do mundo”, que, ao contar a história da rivalidade entre Oxalá e Odudua, afirma: “tudo tem os dois lados de ser, o lado bom e o lado mau” (*Xangô, o trovão*, p. 50). E nessa mesma história ainda há uma outra fala proverbial: “o ódio do criador, quando se sente rejeitado pela criatura, pode ser terrivelmente destrutivo” (idem, p. 51). Mais que um aviso, as frases soam como uma lição ilustrada a partir de um acontecimento, do fato que acaba de ser narrado. É com esse intuito de justificar as homenagens a Oxalá, que um orixá diz: “o mérito está naquilo de bom que fazemos ao próximo” (*Oxumarê, o arco-íris*, p. 18). Mas, nesse mesmo livro, à guisa de um certo humor, Iansã acaba por dizer: “nem a morte trabalha de graça (*Oxumarê, o arco-íris*, p. 32).

Talvez, mais do que qualquer outro tipo de histórias, as da mitologia dos orixás estão repletas de apelos sensório-emocionais. Talvez porque a carga imaginária seja grande, talvez porque o que liga os fatos ao aspecto religioso e ritualístico seja de grande magnitude. As descrições são de tal maneira, que o leitor não pode ficar impune, como no aparecimento da Morte, em *Ifá, o adivinho*:

Não tardou e a Morte chegou.
Que criatura mais horripilante era ela, que horror!
Assim pensou Euá, a Misteriosa, com desprezo.
A Morte era feia e suja, um quadro deprimente.
Só de olhar pra ela, Euá sentiu arrepiarem-se os pêlos dos seus braços.
A pele era branca, fria e escamosa;
o cabelo sem cor, desganhado e quebradiço.
Sua boca sem dentes expelia uma baba esbranquiçada e purulenta.
Seu hálito era de um fedor tremendo; provocava ânsias de vômito.
(PRANDI, 2002, p. 10)

Entretanto, o autor consegue provocar efeitos igualmente fortes na história do pássaro da Feiticeira:

De repente, a luz do dia foi encoberta pelo vôo de uma ave tremenda.
O pássaro imenso cobriu a luz do sol e espalhou o medo na praça.
Fez um vôo rasante sobre os telhados da cidade

e pousou bem na cumeeira do palácio real.
Tinha penas negras e arrepiadas, olhos de vidro, bico de aço.
Quando o pássaro deu seu primeiro pio,
as folhas caíram das árvores,
a comida estragou nas gamelas,
o vinho azedou nas cabaças.
Quando o pássaro deu seu segundo pio,
os mansos animais da aldeia ficaram enfurecidos,
os pés de inhame nas plantações vizinhas murcharam,
a água das minas e cisternas ficou com gosto de sal.
Quando o pássaro deu seu terceiro pio,
a terra tremeu. (PRANDI, 2002, p. 20-1)

Os efeitos alcançados também nas histórias de transmissão oral estão diretamente relacionados à exploração dos recursos da oralidade. Prandi utiliza expressões populares, como “gelar a espinha” (*Ifá, o adivinho*, p. 11), “tremar feito doido” (ibidem), “estar morto de medo” (ibidem), “gracinha” (ibidem), “chega pra lá” (ibidem, p. 28), “agradinho” (*Xangô, o trovão*, p. 17), “hum, que delícia” (ibidem, p. 32), “era demais!” (ibidem, p. 43). A fala coloquial e cotidiana, contemporânea, também contribui para transmitir atualidade e frescor às histórias.

Para confirmar e ilustrar a origem das histórias, há também nos textos muitas palavras em iorubá, como *axé* (a força sagrada), *odu* (capítulos), *Icu* (a morte), *ibejis* (gêmeos, duplos) e a própria palavra *orixá* (divindades ou semideuses). Também aparecem nos textos algumas expressões, como “*Atotô*” (saudação que quer dizer “silêncio, respeito”) e “*Euê assá*” (um brado mágico que quer dizer “as folhas têm poder!”), assim como abundam os significados dos nomes dos próprios personagens das histórias: *Oxaguiã* (Papa-Purê-de-Inhame), *Obatalá* (Rei que se Veste de Branco), *Iansã* (a mãe dos nove), *Iá Mi Oxorongá* (velha feiticeira do pássaro), *Olorum* (Senhor do Céu) etc.

Outro recurso da oralidade é o narrador “mandar recado” ao leitor, como em “Os gêmeos que fizeram a Morte dançar”, do livro *Ifá, o adivinho*:

O espetáculo era grotesco.
A dança da Morte era, no mínimo, patética.
Nem vou contar como foi a cena,
cada um que imagine por conta própria. (PRANDI, 2002, p. 30)

Esse mesmo narrador também manipula outros recursos, como congelar o tempo, por meio de expressões orais, como “Enquanto isso, lá na praça” (*Ifá, o adivinho*, p. 25). E continua, para instaurar o suspense: “o caçador se preparava para

atirar sua única flecha. Fez a pontaria, mirando bem no coração da ave maldita, estirou ao máximo o arco e atirou. No exato momento em que a Feiticeira ferrou no sono” (PRANDI, 2002, p. 25).

Também para reforçar a oralidade, não poderiam faltar as onomatopeias, que também abundam nos livros, como, por exemplo, na história dos gêmeos que fizeram a Morte dançar:

O sol já ia alto, os dois seguiam pela estrada afora,
e o tambor sem parar tá tá tatá tá tá tatá.
O dia deu lugar à noite
e o tambor sem parar, tá tá tatá tá tá tatá.
E assim ia a coisa, madrugada adentro.
O menino tocava, a Morte dançava. (PRANDI, 2002, p. 30)

A linguagem também é manipulada com o uso de expressões poéticas, como o mote da história dos gêmeos, no livro *Ifá, o adivinho*: “Lá vai Euá, com seus filhinhos gêmeos” (*Ifá, o adivinho*, p. 17), que é repetido inúmeras vezes. No entanto, a delicadeza da linguagem também cria imagens poéticas, como a do ato (mágico-)sexual, quando Euá diz para Ifá: “Pois te esconde aqui debaixo da minha saia e a Morte não vai te encontrar” (ibidem, p. 10), aproximando vida e morte, porque em seguida ela vai escapar do “abraço da morte” e, mais tarde, dar à luz dois filhos gêmeos. São exatamente as imagens poéticas provocadas pelo uso da linguagem que fazem da Morte um personagem poderoso nestas histórias, como em “Os gêmeos que fizeram a Morte dançar:

Mas o canto da Morte era tão cavernoso e desafinado
que os passarinhos que ainda sobreviviam
silenciavam como se fossem mudos brinquedos de pedra.
O canto da morte, se é que podemos chamar aquele ruído de canto,
era tão desconfortável e medonho
que os cachorros esqueléticos uivavam feito loucos
e os gatos magrelas bufavam e se arrepiavam todos. (PRANDI, 2002,
p. 29)

No entanto, a imagem mais poética da trilogia está na história “Por que o rei abandonou o pai na estrada”, do livro *Xangô, o trovão*:

Oxalá era muito velho, alquebrado e cansado,
pois ter um dia criado a humanidade
consumira quase todas as suas forças.

Então Xangô, que era um rei muito gentil,
lá se foi pela estrada afora carregando nas costas Oxalá.
Iam entretidos na conversa,
contando Xangô a Oxalá suas aguerridas aventuras.
O Grande Pai adorava as histórias do Trovão. (PRANDI, 2003, p. 42)

As imagens poéticas também ajudam a construir, na mitologia dos orixás, o grande universo imaginário. No plano do imaginário, as construções são cada uma mais bonita que a outra: pode ser a explicação para a simbologia dos búzios (“a forma como os búzios caíam permitia a Ifá responder às perguntas que as pessoas lhe faziam sobre seus problemas e suas dificuldades”, em *Ifá, o adivinho*, p. 9); para a morte (“a Morte vivia rondando todo mundo, especialmente as pessoas fracas, velhas e doentes. A Morte roubava as pessoas e as levava para o outro mundo”, em *Ifá, o adivinho*, p. 9); ou mesmo o clima construído em torno da imagem da Morte, com a nuvem de moscas que a acompanha (ibidem, p. 11) e o bando de urubus que a sobrevoa (ibidem, p. 28). Os planos (físico e imaginário) se unem, uma vez que os orixás, no princípio, podem ir e voltar do Céu (ibidem, p. 15).

Entretanto, Prandi também brinda o leitor com imagens do imaginário de grande força e beleza, como a da transformação de Euá em rio, depois que se perde na mata com os filhos gêmeos:

Euá então implorou a Olorum, o Ser Supremo,
que não deixasse os meninos morrer de sede.
Olorum se compadeceu daquela pobre mãe.
Euá estava sentada no chão,
com as pernas abertas e os braços estendidos,
amparando, de cada lado do corpo, um dos meninos.
Então as mãos e os braços de Euá começaram a liquecer.
O corpo todo de Euá foi se transmutando em água,
transformado numa fonte que brotava do chão.
De repente, a água jorrava fresca, cristalina, pura.
Os meninos beberam da água e se recuperaram (PRANDI, 2002, p. 18)

As transformações em fontes, em rios e em fenômenos da natureza são constantes nessas histórias. A explicação do raio e do trovão está presente nas histórias de Xangô, bem como o fato de suas esposas Iansã, Obá e Oxum se transformarem em rios. A metáfora mais bonita da água está na história de Iemanjá:

Iemanjá era filha de Olocum, a Senhora do Mar.
Um dia Iemanjá foi viver no continente
e sua mãe lhe deu uma cabaça mágica,

que a ajudaria numa situação de perigo.
Iemanjá se casou com o rei Oquê, a Montanha,
E com ele viveu em paz por muito tempo.
Mas um dia os dois se desentenderam
e Iemanjá fugiu de casa correndo.
Oquê foi atrás, em perseguição.
Na fuga desesperada, temendo ser alcançada,
Iemanjá tropeçou e caiu na estrada
e, na queda, a cabaça mágica se partiu.
A água da cabaça encharcou o chão
e ali, Iemanjá se transformou num Rio.
O Rio pôs-se a correr em direção ao Mar.
Era Iemanjá fugindo para a casa da mãe.
Então, para impedir que a esposa escapasse,
Oquê se transformou na Montanha
e se atravessou no caminho do Rio.
Iemanjá gritou por seu filho Xangô, o Trovão,
e ele, em meio a trovoadas, lançou um raio
e o raio abriu uma fenda na Montanha.
O Rio passou pela fenda, seguiu seu curso
e chegou em segurança ao Mar.
Iemanjá voltou para a casa de Olocum. (PRANDI, 2003, p. 33)

Tão belas como essa história são também aquelas que explicam o surgimento do vento e das tempestades:

Iansã, a Destemida, era mulher linda e valente;
não havia companheira melhor para um guerreiro.
Um dia Oxaguiã roubou Iansã de Ogum.
Raptou Iansã e a fez sua mulher.
Logo depois Oxaguiã teve que partir para uma nova guerra
e, como sempre mandou encomendar armas a Ogum.
Ogum mandou de volta o Mensageiro com a resposta:
“Sem o sopro de Iansã não tem forja incandescente.
Sem forja ardente não tem armas para a guerra.
Se queres armas para guerrear, devolve a minha mulher”.

Oxaguiã não quis devolver Iansã,
mas pediu-lhe que soprasse a forja de Ogum,
mesmo estando a forja tão longe, em outro reino.
Iansã então mandava seu sopro à casa de Ogum
e o sopro de Iansã cruzava os ares,
percorria territórios incontáveis até chegar à forja.
No caminho, o sopro derrubava folhas, refrescava o calor,
desarrumava os cabelos, levantava poeira.
O povo logo se acostumou com aquele novo fenômeno
e o chamou de vento.
Quando ele era mais forte, chamava-o ventania.
Quando a urgência do fabrico aumentava,
Iansã soprava mais forte ainda, muito mais forte,
e seu sopro corria os ares com mais fúria,
provocando muitos acidentes,

até chegar à forja e avivar intensamente o fogo.
O sopro forte de Iansã muitas vezes derrubava árvores,
arrancava o teto de palha das casas,
levantava violentos poeirões,
provocava chuva e até destruía as plantações.
O povo tinha muito medo desse novo fenômeno
e deu-lhe o nome de tempestade. (PRANDI, 2003, p. 24-5)

Outra história, para explicar o fenômeno do surgimento do arco-íris, também tem enorme força imagística:

Contam muitas histórias sobre Oxumarê
e dizem que ele costuma aparecer ora na forma de uma cobra,
ora como o próprio arco-íris enfeitando o céu.
Pois bem, dizem que houve um tempo
em que a Terra foi quase destruída pela Chuva.
Chovia o tempo todo, o solo ficou todo encharcado,
os rios pularam fora de seus leitos, de tanta água.
As plantas e os animais morriam afogados,
a umidade e o mofo se alastravam por todos os lugares,
a doença e a morte prosperavam.
A chuva é benfazeja, mas não pode durar para sempre,
sabia muito bem Oxumarê.
Então, o jovem filho de Nanã,
que nunca tinha tido simpatia pela Chuva,
apontou seu punhal de bronze para o alto
e com ele fez um grande corte em arco no céu,
ferindo a Chuva e interrompendo sua ação.
A Chuva parou de cair e alagar tudo aqui embaixo,
e o Sol pôde brilhar de novo, refazendo a vida.
Desde então, quando chove em demasia,
Oxumarê risca o céu com seu punhal de bronze
para estancar as águas que caem das alturas.
Quando isso acontece,
todos podem ver o belo príncipe no céu
vestido com suas roupas multicoloridas.
Todos podem vê-lo na forma do arco-íris.
Na língua africana de Oxumarê, aliás,
seu nome quer dizer exatamente isso: o Arco-Íris.
Quando não está chovendo,
Oxumarê vive na Terra. (PRANDI, 2004, p. 9-10)

Há outras histórias em que o imaginário atua com grande força e concorre para criar belas imagens, como a história de Ossaim, o herborista, “que sabe tudo a respeito das plantas e de seus poderes curativos e que conhece todas as invocações mágicas necessárias para a preparação dos remédios de ervas” (PRANDI, 2002, p. 48-9). A história mais enigmática é a que explica a loucura e a cabeça das pessoas:

Iemanjá é quem cuida das cabeças
para que a loucura nunca tome conta dos humanos,
mas quem fabrica as cabeças é Ajalá, o Fazedor de Cabeças,
e seu ofício às vezes dá muito trabalho a Iemanjá,
pois nem todo mundo nasce com uma cabeça boa.

[...]

Quando alguém está para nascer,
vai à casa do oleiro Ajalá, o Fazedor de Cabeças,
para que seu corpo seja completado.
Ajalá faz as cabeças com barro e as cozinha no forno.
Ele nunca descansa, pois sempre tem alguém nascendo,
sempre alguém precisando de seus serviços,
pois não se pode nascer sem cabeça.
Ele trabalha incessantemente e está cansado.
Pára, às vezes, para descansar
e toma um gole de vinho-de-palma para relaxar.

[...]

Não é raro ele acabar se embebedando.
Se Ajalá está sóbrio, faz cabeças boas,
mas se está bêbado, faz cabeças malcozidas,
passadas do ponto, malformadas.
Quem está para nascer tem que ir à casa de Ajalá
e lá escolher a cabeça com a qual virá ao mundo.
Cada um escolhe sua cabeça para nascer.
Cada um escolhe a cabeça que vai ter na Terra.
Cada um precisa ser muito sabido
para escolher uma cabeça boa.
[...] na pressa de nascer, pega-se a cabeça mais à mão.

[...]

Depois do nascimento, não há mais o que fazer,
nenhuma cabeça pode ser trocada. (PRANDI, 2004, 41-4)

O imaginário construído com e pela mitologia dos orixás está muito centrado nas forças da natureza. São divindades que vão viver nos rios, nas florestas, nos céus e nos mares. E, dessas uniões, podem nascer o filho do rio e da floresta, como Logum Edé; o Caçador de Peixes, filho de Oxum; a Bela, que vivia no rio com Erinlé; o caçador de elefantes, que vive na floresta. E muitas outras entidades representam fenômenos naturais: Xangô, o trovão; Iansã, a tempestade; Nanã, a lama do fundo dos lagos (que serviu para criar os seres humanos); Oxumarê, o arco-íris (que também controla a chuva); Iemanjá, o mar (a nossa grande mãe); Oquê, a montanha; Iroco, a árvore (a gameleira branca, a árvore ancestral) etc.

Entretanto, as incursões pelo imaginário também estão relacionadas a outras histórias e outras fontes que não são necessariamente africanas. Mesmo considerando as especificidades dos mitos africanos, a criação do mundo, a exploração de situações envolvendo deuses e homens, animais, plantas, elementos da natureza e a vida em sociedade, são características do mito de inúmeras culturas. A repartição do mundo entre os orixás é tipicamente africana e iorubá. No entanto, é preciso considerar que, respeitando essa origem sagrada do mito da sociedade tradicional iorubá e sabendo “que os mitos dos orixás originalmente fazem parte dos poemas oraculares cultivados pelos babalaôs” (PRANDI, 2001a, p. 24), muitos autores contemporâneos, ao registrarem essas histórias, o fazem com estrofes e versos. E Prandi, tendo bebido nas mais variadas fontes, não ignora a grande contribuição de Pierre Verger, um dos pioneiros no registro desses mitos em forma de poemas. Ele se refere a Verger no prólogo do livro *Mitologia dos orixás* da seguinte maneira:

O Brasil contou com um incansável divulgador da religião dos orixás, o fotógrafo e etnólogo francês Pierre Verger, que adotou o candomblé como religião e o Brasil como pátria, tendo se iniciado babalaô na África, quando passou a se chamar Pierre Fatumbi Verger. Em obra de 1954, publicada na França, Verger apresentou uma primeira versão de um conjunto de mitos, que ampliou em livro em 1957 e cuja redação não cansou de aprimorar em várias de suas obras brasileiras aparecidas nos anos 80, sempre acrescentando novas contribuições. Em geral, sua obra monumental traz mitos colhidos na África, alguns dos quais já presentes na literatura, sobretudo em padre Baudin (1884), por quem Verger, ironicamente, nutria um indisfarçável desprezo científico, acusando-o de inventar mitos (Verger, 1981, p. 194). Muitos mitos apresentados por Verger foram registrados no Brasil, outros em Cuba. (PRANDI, 2001a, p. 27)

Prandi também se valeu das entrevistas (e das anotações) que fez a partir de material fornecido pelo Professor Agenor, como ele mesmo conta:

Em 1977, no Rio de Janeiro, Professor Agenor confiou-me parte significativa de seus documentos pessoais, os quais incluíam o caderno de 1928: uma pasta contendo folhas de papel amarelado, quase ilegíveis. Na capa de papelão, escritas com tinta muito desbotada, estavam as palavras: Caminhos de Odu. Com esse mesmo título, publicamos em 1999 o caderno de 1928, em edição da Pallas, constando como autor Agenor Miranda Rocha. De acordo com o que me contou Professor Agenor, Mãe Aninha Obá Bii foi quem ditou o documento de 1928, do qual Professor Agenor fez e distribuiu muitas cópias ao longo dos anos, e que foi a fonte usada por Pierre Verger, Mestre Didi e Júlio Braga. Braga é bisneto-de-santo de Mãe Aninha,

neto-de-santo de Mãe Senhora e, por conseguinte, parente do Professor Agenor e Mestre Didi, filho-de-santo de Mãe Aninha, sendo assim todos eles membros da mesma família-de-santo, uma das mais importantes na manutenção do patrimônio cultural e religioso fundado na tradição herdada dos iorubás, família à qual se juntou Verger, na condição de filho espiritual de Mãe Senhora e titular do posto sacerdotal de Ojuobá, os Olhos de Xangô, no Axé Opô Afonjá de Salvador. (PRANDI, 2001a, p. 29)

O escritor Reginaldo Prandi, no prólogo de seu livro *Mitologia dos orixás* (2001a), cita ainda outros autores, que provavelmente lhe serviram também de fonte: padre Baudin (1884), coronel Ellis (1994), Leo Frobenius (1949), William Bascon (1969, 1980, 1992), Geoffrey Parrinder (1967), Harold Courlander (1973), Wande Abimbola (1975, 1976), Ulii Beier (1980), Lydia Cabrera (1954, 1974), Natália Arróstegui (1990, 1994), Samuel Feijoo (1986), Rómulo Lachatañeré (1940, 1992, 1995), Roger Bastide (1945, 1961) e René Ribeiro (1978). Todos esses registraram muitos mitos em suas obras, desde as que tratam exclusivamente da mitologia dos orixás na África no século XIX até pesquisas feitas em Cuba ou em terreiros de candomblé e xangô da Bahia e Pernambuco.

São essas fontes, sobretudo, que vão servir de apoio para a escrita de Prandi e que vão também testemunhar as inúmeras intertextualidades dessa mitologia dos orixás, desde a alegórica personificação da Morte (em *Ifá, o adivinho*) às inúmeras histórias dentro da história principal que nos aproximam do livro *As mil e uma noites*. Entretanto, vamos encontrar também a presença de outras histórias, que nos chegaram primeiramente como histórias da tradição oral europeia, como *A Bela Adormecida* (tal qual ao episódio da Feiticeira que não foi convidada para a festa do reino de Queto e que envia uma maldição em “O caçador do povo que enfrentou o pássaro tenebroso”, do livro *Ifá, o adivinho*) ou a fábula *O Bicho Folharal* (que vamos encontrar na história de Oxum e Erinlé, quando ela unta o corpo de mel e rola pelo chão da mata, cobrindo-se completamente de folhas, para, disfarçada, transformar-se em criatura da floresta e depois perder a fantasia ao banhar-se nas águas do rio, em “A bela sedutora que tudo conseguia”, no livro *Ifá, o adivinho*).

São muitos os cruzamentos de histórias. Há ainda a história do instrumento que toca sem cessar, impedindo os ouvintes de pararem de dançar, episódio que aparece em vários contos da tradição oral europeia e que aparece aqui na história de como os gêmeos Ibejis enganaram, com um tambor, a Morte (“Os gêmeos que fizeram a Morte dançar”, em *Ifá, o adivinho*). No entanto, as aproximações não param aí. Há muito

ponto de contato das histórias com os deuses da mitologia grega, por exemplo (Exu e Hermes, as divindades mensageiras; Ogum e Hefestos; Iemanjá e Poseidon etc.). Também encontramos ligação da figura clássica do dragão com Xangô, que cospe fogo pela boca e que dá origem ao raio e ao trovão. Vamos encontrar também ligações entre o mito do saci-pererê e Aroni, o gnomo de uma perna só, amigo de Ossaim, a divindade das folhas. E, claro, outros mitos de criação, de outras culturas, têm ponto de contato com a mitologia dos orixás, como, por exemplo, a criação dos seres humanos, a partir de figuras moldadas no barro, que também podem ser encontrados na mitologia grega, na mitologia indígena, na mitologia maia, na mitologia dos sumérios etc. Na mitologia iorubá, o homem é moldado por Oxalá, a partir da lama do fundo dos lagos, pertencente a Nanã.

Sabemos que foi Olorum, o Deus Supremo, quem criou os demais deuses orixás. Os principais deuses orixás são: Exu, deus mensageiro e guardião das encruzilhadas e da porta da rua; Ogum, deus da guerra, do ferro, da metalurgia e da tecnologia; Oxossi, deus da caça orixá da fartura; Iroco, deus das velhas árvores; Ibejis, deuses gêmeos da infância; Nanã, deusa da terra, da lama do fundo dos lagos, dos pântanos, guardiã da sabedoria; Omulu ou Obaluaê, deus da varíola, da peste e de outras doenças contagiosas; Oxumarê, deus do arco-íris, também representado como deus-serpente; Euá, deusa das fontes, dona dos segredos, guardados dentro de uma cabaça; Ossaim, deus das folhas e do poder mágico e curativo das ervas, raízes e caules; Xangô, deus do trovão e da justiça; Obá, deusa de rio, protetora do lar; Iansã ou Oiá, deusa dos raios, dos ventos e das tempestades; Oxum, deusa da água doce, do ouro, da fertilidade e do amor; Logum Edé; deus da caça e da pesca; Iemanjá, deusa dos grandes mares e da maternidade; Ifá ou Orunmilá, deus da adivinhação, do oráculo, do jogo de búzios; Odudua, deus da criação, responsável pelo surgimento da Terra; Oxaguiã, deus da criação, responsável pelo surgimento da cultura material; Oxalá, deus da criação, orixá que criou o homem.

Outra habilidade de Prandi, nesses livros, é usar diferentes gêneros textuais em suas histórias. Vamos encontrar, primeiramente, os textos organizados em forma de poema narrativo, divididos em versos e estrofes, já citado anteriormente. Também vamos encontrar alegorias (como a personificação da Morte) e enigmas, como o de Olorum para transformar Ifá em adivinho:

Quando chegou ao Céu,

Ifá foi levado por Olorum para uma plantação.
 Olorum disse:
 “Aqui eu tenho dois punhados de milho”.
 Prosseguiu:
 “Um punhado é de milho cozido,
 que, se plantado, não brotará”, explicou.
 “O outro é de milho cru,
 que na terra há de germinar”, completou.
 Olorum então virou-se de costa,
 embaralhou os punhados de milho
 e os plantou na terra em canteiros separados:
 um que ficava na direção norte, outro que ficava na direção sul.
 Depois, dirigindo-se a Ifá, explicou:
 “A tua prova é esta, prezado candidato ao cargo de adivinho:
 Em qual dos canteiros nascerão os pés de milho?
 No canteiro do norte ou no canteiro do sul?” (PRANDI, 2002, p. 15)

Em outro momento, o texto, organizado também em forma de enigma (aqui, artifício para fazer com que Ifá acerte a pergunta feita por Olorum), propõe:

Exu tinha visto Olorum plantar as sementes boas no canteiro do norte.
 Então, ainda escondido no mato, sem que Olorum percebesse,
 assoprou no ouvido de Ifá esta simples questão:
 “Quando estiveres voltando para casa, meu caro,
 em qual direção caminharás: norte ou sul?”
 “Norte”, respondeu Ifá, quase sussurrando.
 “Dize isso bem alto!”, determinou Exu, “bem alto!” (PRANDI, 2002, p. 16)

A estrutura de encaixe¹⁷¹, outro artifício de organização textual, usado por Prandi, tal qual nas *Mil e uma noites*, faz surgir histórias dentro das histórias, como a do pássaro da Feiticeira no Reino de Queto (*Ifá, o adivinho*); como a do Ferreiro Ogum, o grande guerreiro da cidade de Irê, que foi viver no mato e só foi trazido de volta por artimanha de Oxum, a Bela (*Ifá, o adivinho*); como o mito da criação do mundo e dos homens, tarefa que Olorum deu a Oxalá, que, enganado por seu irmão, Odudua, ficou reconhecido apenas como o criador dos homens (*Xangô, o trovão*), e tantas outras que compõem os livros da trilogia. Mas há ainda o uso da trova e da música, como pertencentes ao texto, tal qual encontramos em “A árvore que prendeu a mulher do entalhador”, do livro *Xangô, o trovão*. As pessoas que passavam perto da árvore Iroco escutavam o pássaro no qual Tomori fora transformada a cantar assim:

¹⁷¹Segundo o *Dicionário de narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, encaixe é quando uma ou “várias sequências surgem engastadas no interior de outra que as engloba. Ou seja, todos os contos encontram-se embutidos no conto principal (REIS & LOPES, 1987, p. 115-116)

Ai da mulher que prometeu o menininho.
Não deu e Iroco fez dela um passarinho.
É seu castigo ficar presa, sempre presa.
Ai da mulher que prometeu o garotinho. (PRANDI, 2003, p. 30)

Nessa mesma história, o autor também usa o texto em forma de prece: “meu grande pai Iroco, eis aqui nossa oferenda. Aqui está o menino que minha mulher prometeu. Liberta minha mulher Tomori, meu pai Iroco” (ibidem, p. 31). E, assim, vários outros tipos de textos aparecem nas histórias, sendo os enigmas em forma de charadas os mais utilizados, como esse do Ifá, para desvendar o sumiço de Tomori, quando o marido da moça vai consultá-lo na história citada anteriormente: “Meu caro entalhador Babaerê, há poucos mistérios na vida, meu amigo. A vida ensina. Aprende com ela. Usa a tua arte e tudo se resolverá. Nada mais posso dizer. Segue o teu caminho” (PRANDI, 2003, p. 31).

Em todas essas histórias, uma questão se torna sempre evidente: a questão de gênero. Como já foi mencionado em relação aos outros contos, dos outros autores, a cultura iorubá, a qual pertencem os mitos dos orixás, também é uma cultura centrada na figura masculina. Os orixás também são separados por gênero: às mulheres cabem as tarefas de lavar a louça, lavar roupas, cultivar o inhame, buscar lenha e cozinhar. É isso o que fazem as esposas dos orixás, é isso o que faz Euá, em *Ifá, o adivinho*. Essa mesma mulher também é usada como objeto de sedução, como isca, como, por exemplo, o estratagema usado por Oxum para trazer Ogum de volta do exílio na floresta (em *Ifá, o adivinho*, p. 35). Ainda como redutor da conduta feminina, à mulher são atribuídos o ardil e a fofoca, como em “A Bela sedutora que tudo conseguia”, do livro *Ifá, o adivinho*:

Oxalá, o Criador da Humanidade, não quis saber de Oxum, a Bela,
dizendo que estava velho demais para se meter com uma mocinha.
Então, Oxum foi para a frente da casa de Oxalá
e, para quem quisesse ouvir, falava mal do velho orixá.
Foi tamanho o falatório, que Oxum, a Bela, provocou na cidade
que Oxalá, o Grande Pai, para se ver livre dela,
deu-lhe imensa fortuna em ouro e pedras preciosas,
fazendo dela a Bela Rica, a deusa da riqueza. (PRANDI, 2002, p. 41)

Ainda explorando a condição feminina, são as mulheres que fazem o trabalho mais árduo e são elas que vendem suas mercadorias, como nos diz o narrador da história

de Oiá, em *Oxumaré, o arco-íris*: “naqueles tempos e lugares africanos, era no mercado, uma feira a céu aberto, que as coisas de fato aconteciam, e eram as mulheres que ali vendiam de tudo” (PRANDI, 2004, p. 12). Além de produzirem uma série de coisas, as mulheres também eram boas negociantes e sabiam cuidar do patrimônio de seu grupo. Em algumas ocasiões, também se tornavam guerreiras, como Iansã:

Logo depois Ogum teve que partir para a guerra.
Quando guerreava, gostava de levar Iansã consigo,
pois ela era guerreira arrojada e corajosa,
tanto que também a chamam de a Destemida,
aquela que nada teme, nem aos mortos. (PRANDI, 2004, p. 16)

Numa construção mais positiva da mulher, as histórias dos orixás dizem que o barro que moldou os homens era Nanã, a lama do fundo das lagoas, portanto, feminino:

Ifá, o Adivinho [...] conta que na África negra, em tempos imemoriais, vivia a mais velha das mulheres, a mais antiga de todas. Ela era tão arcaica que até ajudou Oxalá a criar a humanidade, emprestando-lhe a lama do fundo do lago onde ela vive para que ele moldasse o primeiro ser humano. Apesar de velha, era mulher bela e formosa, Era uma deusa, e Nanã era seu nome. (PRANDI, 2004, p. 9)

Entretanto, as histórias dos orixás celebram também a maternidade, como na história da “Árvore que prendeu a mulher do entalhador”, no livro *Xangô, o trovão*, em que Tomori, para livrar-se da esterilidade, promete a Iroco, a gameleira branca, dar-lhe depois o que lhe fosse mais caro e precioso. No entanto, ainda assim, dando filho aos maridos e crendo que “sem crianças um povo morre” (PRANDI, 2003, p. 26), os maridos, donos da força e do poder maior, se acham no direito de castigar fisicamente suas mulheres:

Xangô enfiou a mão na gamela e começou a comer com alegria, mas, quando deu com a orelha mergulhada no ensopado, teve nojo e vomitou toda a comida.
Obá, a Prestimosa, chorou e pediu clemência e contou tudo ao enraivecido rei Xangô.
Como se deixara enganar tão bobamente por Oxum, a Bela!
Como fora tola, ingênua e irresponsável!
O rei não quis saber de desculpas.
Deu uma boa surra nas esposas Oxum e Obá.
Numa por seu caráter, noutra por sua burrice.
Aproveitou e castigou também Iansã, a outra esposa,

que não tinha nada a ver com a história,
mas que acabou também levando a sua.
“Que fique como lição!”, justificou Xangô, o Justo. (PRANDI, 2002, p. 39)

E, por vezes, quando a mulher é valorizada, é em função do orgulho masculino, como objeto de conquista, como troféu, como bem pode demonstrar esse fato, na história “A Bela sedutora, que tudo conseguia”, do livro *Ifá, o adivinho*:

A partir de então, todos os dias Ogum aparecia com cinco galinhas.
Sempre cinco galinhas, cinco gordas galinhas.
Até que Xangô se zangou com a insistência de Ogum
e proibiu os presentes do Ferreiro.
“Ora que atrevimento! Basta de galinhas”, sentenciou Xangô.
Ogum não pensou duas vezes: roubou Oxum e a levou para casa.
Desde então, Xangô, o Trovão, e Ogum, o Guerreiro,
vivem permanentemente em guerra um com o outro. (PRANDI, 2002,
p. 44)

Em se tratando de histórias de transmissão oral, esses textos também, historicamente prevêm um uso social da literatura. Por isso, essas histórias estão repletas também de mensagens cifradas, do tipo: os deuses ajudam, mas também punem. A mitologia dos orixás tem claramente o objetivo de ensinar sobre os deuses africanos dos iorubás, mas ao mesmo tempo, humaniza o comportamento das divindades, colocando-os tão vulneráveis aos sentimentos e com reações tão pertinentes (por vezes exageradas!), que os aproximam dos homens. Mesmo assim, ninguém está acima deles. E seus comportamentos são contados e recontados, exatamente para não serem esquecidos, como diz o texto na história dos Ibejis, que fizeram a Morte dançar sem parar, em *Ifá, o adivinho*:

Mesmo depois de transcorrido certo tempo,
sempre que Taió e Caiandê passavam na direção do mercado,
havia alguém que comentava:
“Olha os meninos gêmeos que nos salvaram”.
E mais alguém complementava:
“Que a lembrança de sua valentia
nunca se apague da nossa memória” [...] (PRANDI, 2002, p. 32)

Essas histórias, hoje, funcionam também para estabelecermos elos entre a África e o Brasil, especialmente no que diz respeito aos candomblés de ambos. Como diz Prandi, ao final de cada um de seus livros:

Os negros africanos trouxeram consigo os deuses, os orixás, e aqui refizeram a sua religião, que chamamos candomblé.

Em 1888, a escravidão foi abolida no Brasil, e a partir de então os antigos escravos e seus descendentes foram se integrando à sociedade brasileira, como cidadãos livres. Com o passar do tempo, a religião que eles criaram no Brasil foi deixando de ser uma religião só de descendentes de africanos, recebendo também brasileiros de outras origens. No candomblé, na umbanda e em outras religiões afro-brasileiras, os orixás passaram a ser cultuados por negros, brancos, amarelos e mestiços, sem preconceito.

O culto aos orixás é celebrado nos terreiros, que são templos da religião dos orixás, sempre com cantos e danças ao som de tambores.

[...] Durante as cerimônias, os orixás se manifestam no corpo de seus filhos espirituais por meio de todo um ritual a que chamamos transe. Vêm para dançar junto com os humanos, para comemorar a união dos homens com os deuses. (PRANDI, 2002, p. 58)

É o ritual do candomblé que tem perpetuado, sobretudo, as histórias dos orixás, passadas de pais para filhos, extrapolando seu espaço ritualístico mais imediato e saindo dos terreiros, ganhando, assim, as páginas dos livros. As histórias desses deuses, que agora também ganharam a cidadania brasileira, dão ao leitor brasileiro um conhecimento ainda maior do continente africano, da cultura iorubá e de um complexo sistema imaginário de grande força e beleza.

O que partiu de uma herança étnica, de uma base religiosa, agora começa a ganhar status de literatura, principalmente em meio aos leitores crianças e jovens. Esse complexo sistema de histórias, usado primeiramente como oráculo, também passa a ser visto como uma ampla rede onde se pode vislumbrar a cultura africana, de tempos imemoriais, ofertada ainda hoje pelos transmissores da palavra viva. Que os banhos, chás, infusões, pomadas e beberagens de Ossaim, o orixá da cura, sirvam de remédio para as dores e feridas também do universo cultural do leitor; e que a limpeza da pele e do sangue, garantidas pelas beberagens, possa se processar também no acesso a essas histórias, bebidas com a luz dos olhos, livrando o corpo e a cabeça dos nossos jovens leitores de todo e qualquer preconceito literário (sim, porque ele existe!), pelo sabor e saber das palavras, pela ampliação do mundo, pelo acesso a uma literatura multicultural.

Com esse amplo painel da obra de Reginaldo Prandi, finalmente estamos preparados para examinar mais detidamente a sua obra *Os príncipes do destino*. É por meio desse livro que Prandi se aproxima do universo literário da infância. É com esse primeiro trabalho, de 2001, que ele abre as portas da literatura infantil e retoma a mitologia dos orixás para a criança e o jovem leitor brasileiro.

Vamos utilizar aqui o mesmo roteiro que usamos para a obra escolhida de cada autor já aprofundado aqui (Joel Rufino e a obra *A rainha Quiximbi*; Rogério Andrade Barbosa e a obra *Duula, a mulher canibal*).

Para a leitura específica de *Os príncipes do destino*, vamos transitar pelo *universo cultural* (traços simbólico-coletivo-hierárquicos, sociológicos, econômicos, familiares, religiosos, etnológicos e históricos); *universo ético* (fala proverbial, exotismo, violência, elementos físicos do cotidiano, questão ritual, hierarquização do poder e regras sociais de conduta); e *universo estético* (repetição temática e estrutural, inovação temática e estrutural).

O livro *Os príncipes do destino* tem uma estrutura que lembra a de várias obras de domínio público e que estão inseridas também no universo da cultura popular e dos contos da tradição oral. O ponto de partida é a convocação que Ifá fez para que os príncipes do destino comparecessem à sua casa no Céu, o Orum. Os príncipes tinham a tarefa de recolher histórias na Terra, todas as possíveis, em que homens e mulheres fossem protagonistas, e recontá-las para Ifá. Ao final de cada reunião no Orum, Ifá mandava servir um lauto banquete. As reuniões, com os 16 príncipes dos destinos, estavam programadas para acontecer a cada 16 dias, até que se completassem 16 reuniões. O livro, por conta disso, está dividido então em uma introdução, 16 partes, que são chamadas de Primeira Reunião, Segunda Reunião e assim, sucessivamente, até a Décima Sexta Reunião e um capítulo Final. Em cada reunião, um príncipe do destino, quase sempre ajudado por outro, conta a história principal do capítulo. Estas vem expressas nos seguintes subtítulos: Introdução: Os dezesseis príncipes e as histórias do destino; Primeira Reunião: os príncipes do destino contam histórias no Céu; Segunda Reunião: O Príncipe Infeliz e as abóboras desprezadas; Terceira Reunião: O mensageiro e as vacas que pastavam no telhado; Quarta Reunião: O escravo que guardou os ossos do príncipe; Quinta Reunião: A mãe do rio exige o pagamento da promessa; Sexta Reunião: O miserável que acabou ficando rico; Sétima Reunião: O Guerreiro toma o poder das mulheres; Oitava Reunião: O inventor do pilão destrói palácios; Nona Reunião: A mãe dos peixes leva para seu reino os filhos homens; Décima Reunião: Os homens provocam a separação entre o Céu e a Terra; Décima Primeira Reunião: O adivinho que prendeu treze ladrões com grãos de milho; Décima Segunda Reunião: O rei que foi obrigado a pilar inhames; Décima Terceira Reunião: A mãe que teve um filho feio e um filho belo; Décima Quarta Reunião: O arco-íris do Céu vira serpente na Terra; Décima Quinta Reunião: O médico que se escondia debaixo das palhas; Décima

Sexta Reunião: O adivinho escolhe sua esposa entre três pretendentes; Final: Como os príncipes do destino se tornaram brasileiros.

Sabemos que as histórias africanas estão carregadas de simbologia. Aqui, são histórias de pessoas comuns também, além de histórias dos orixás, quando eles ainda viviam na Terra. A simbologia maior é a divisão do mundo entre Céu e Terra. Orum, o Céu dos Orixás; Aiê, o mundo dos humanos. Os príncipes do destino, também chamados de odus, viviam perto do mundo dos humanos, como nos diz o narrador da segunda reunião, “O Príncipe Infeliz e as abóboras desprezadas”: “Ifá morava no Orum, o Céu dos orixás, mas os odus vivim perto do Aiê, o mundo dos humanos” (p. 21). Ifá, “o orixá do destino, o mestre do acontecer da vida” (p. 11) estava acima de todos os príncipes, por isso tinha o poder de presidir as reuniões, de castigá-los, de impor tarefas e sacrifícios, como as abóboras que Ifá deu a cada um deles, por terem esquecido de trazer para a primeira reunião Obará, o Príncipe Infeliz. As abóboras, abandonadas pelos irmãos, no quintal de Obará, depois que este os recebeu em sua casa, com um lauto banquete, continha pepitas de ouro, diamantes, pérolas, esmeraldas etc., transformando o Príncipe Infeliz no mais rico dos príncipes e na companhia mais desejada, deixando de ser chamado de Príncipe Infeliz para tornar-se o odu da riqueza inesperada.

A simbologia maior dos príncipes do destino é explicada pela função dos príncipes logo na introdução da narrativa:

Quando uma criança irobuá nascia,
um dos dezesseis odus passava a cuidar de seu destino,
de modo que na vida da nova criatura
se repetiriam as histórias contadas pelo príncipe
que era o seu odu, o padrinho de seu destino.
Sim, cada criança nascida naquele país tinha um odu protetor
e esse odu a acompanhava pela vida afora, era seu destino.
E tudo o que lhe acontecia estava previsto nas histórias
que o príncipe protetor gostava de contar. (PRANDI, 2001b, p. 8)

A simbologia dos príncipes dos destinos também está ligada aos demais orixás, e suas características vão surgindo na medida em que as histórias vão sendo narradas, como, por exemplo, na história de Exu, em que suas características são apresentadas pelo príncipe Ocanrã, na Terceira Reunião:

Naqueles tempos da África antiga,
como gosta de contar o príncipe Ocanrã,

um mensageiro iorubá se tornou muito famoso
por suas artimanhas
e pelas peças que pregava
em quem quer que fosse.
Seu nome era Exu
e sua profissão era a de levar mensagens,
trazer recados e recomendações
e ser o portador de mercadorias e presentes
de tudo quanto é espécie.
Ganhava um bom dinheiro Exu,
pois nunca trabalhava de graça,
exigindo sempre pagamento adiantado.
Apesar do dinheiro que ganhava,
Exu não tinha casa.
Vivia pelas ruas e estradas,
dormia nas encruzilhadas.
Exu estava sempre em movimento,
sempre pra lá e pra cá,
levando e trazendo objetos e palavras. (PRANDI, 2001b, p. 30-1)

Assim como as características de Exu são apresentadas pelo príncipe que narra a história nesse momento, outros orixás são apresentados nas demais histórias narradas pelos outros príncipes, em outras reuniões. E nessas histórias aparecem também os objetos dos orixás, as comidas, as palavras de chamamento. A principal simbologia em torno dessas histórias é a da comida, já que todas as reuniões acabam sempre em um banquete oferecido por Ifá. E, nesses pratos, o inhame ocupa sempre lugar de destaque. O inhame, para o povo iorubá, tem uma importância grande. Além do valor proteico, essas grossas raízes, constituídas de amidos e açúcares, são a principal alimentação de alguns orixás. Os iorubás chamam o inhame de *iyán*. Oxaguiá é o orixá que tem paixão por inhame e que, por comê-lo em todas as refeições do dia, acabou por inventar o pilão, para que ele pudesse ser amassado mais rápido. Aliás, o nome Oxaguiã quer dizer “Orixá comedor de inhame pilado”. Também foi para aumentar a plantação de inhames e acabar com a fome que se abatera sobre Ejibô, o reino de Oxaguiã, que Ogum, o Ferreiro, criou os instrumentos agrícolas (enxada, enxadao, foice, pá, ancinho, rastelo, arado). O inhame, que antes era plantado com a mão, teve sua produção multiplicada.

Já que os príncipes do destino, os odus, são os portadores de histórias, cada um deles carrega um traço social específico. Cada um dos príncipes é responsável por um determinado assunto, no conjunto das histórias: *Ejila-Xeborá* representa o caminho da insubordinação até a guerra, seu elemento é o fogo, sua principal característica é a justiça e o orixá regente é Xangô; *Ejibô* representa o caminho da dúvida até o triunfo, seu elemento é a água, sua principal característica é a intranquilidade e o orixá regente é

Oxaguiã; *Ejiocô* representa o caminho da indecisão até a paz, seu elemento é o ar, sua principal característica é a dúvida e os orixás regentes são os Ibejis e Obá; *Ejiologbom* representa o caminho da tranquilidade e da riqueza, seu elemento é a terra, sua principal característica é a meditação e os orixás regentes são Nanã e Obaluaê; *Etaogundá* representa também o caminho da tranquilidade e da riqueza, seu elemento é terra, sua principal característica é a obstinação e o orixá regente é Ogum; *Icá* representa também o caminho da dúvida até o triunfo, seu elemento é água, sua principal característica é a sabedoria e os orixás regentes são Oxumarê e Euá; *Irossum* representa também o caminho da tranquilidade e da riqueza, seu elemento é terra, sua principal característica é a calma e os orixás regentes são Iemanjá e Eguns; *Obará* representa também o caminho da insubordinação até a guerra, seu elemento é fogo, sua principal característica é a riqueza e os orixás regentes são Xangô e Oxossi; *Odi* representa também o caminho da tranquilidade e da riqueza, seu elemento é terra, sua principal característica é a violência e o orixá regente é Obaluaê; *Ocanrã* representa também o caminho da insubordinação até a guerra, seu elemento é fogo, sua principal característica é a teimosia e o orixá regente é Exu; *Ofum* representa também o caminho da indecisão até a paz, seu elemento é ar, sua principal característica é a doença e o orixá regente é Oxalufan; *Ossá* representa também o caminho da dúvida até o triunfo, seu elemento é água, sua principal característica é a alienação e o orixá regente é Iemanjá; *Oturá* (também chamado de Alafiá) representa também o caminho da indecisão até a paz, seu elemento é ar, sua principal característica é a paz e o orixá regente é Ifá; *Oturopom* (também chamado de Ogbé-Ogundá) representa também o caminho da indecisão até a paz, seu elemento é ar, sua principal característica é o discernimento e o orixá regente é Obá; *Ouorim* representa também o caminho da insubordinação até a guerra, seu elemento é fogo, sua principal característica é a pressa e o orixá regente é Iansã e Exu; *Oxé* representa também o caminho da dúvida até o triunfo, seu elemento é água, sua principal característica é a fama e o orixá regente é Oxum.

No universo focalizado pelas histórias do livro *Os príncipes do destino*, no mundo polarizado entre Céu e Terra e intermediado pelos odus, a noção de trabalho persiste nas atividades de coleta de histórias, praticada pelos próprios odus. Eles trabalham para Ifá, mas estão inseridos numa sociedade agrária, formada por granjas, roças, mercados, conduzida por caçadores, guerreiros, ferreiros, fazendeiros e senhores,

e servida por escravos. A história narrada por Ejiologbom e Irossum, na quarta reunião na casa de Ifá, explicita esse universo, muitas vezes de relações desumanas e cruéis:

Havia um escravo chamado Odedirã
que vivia perseguido pelo seu senhor.
Odedirã um dia ganhou um pintinho de um vizinho.
Ele o criou até que se tornasse uma galinha.
A galinha pôs ovos e os chocou.
Nasceram muitos pintinhos que Odedirã criou.
A criação de galinhas foi crescendo.
Um dia, voltando da roça, ele encontrou
todas as suas galinhas e todos os seus galos mortos.
O seu senhor disse:
“Tu és escravo ou dono de uma granja?” (PRANDI, 2001b, p. 39)

Em verdade, o mundo dos odus está organizado como uma grande família. E sua inserção no mundo dos humanos parece ser bastante passiva, quase apenas como observadores das histórias. Eles se divertem, caçoam uns dos outros, riem e se banqueteiam, como na primeira reunião, que abre a sequência de histórias narradas por eles:

Chegando eles à casa de Ifá,
a reunião celeste começou normalmente.
Falaram disso e daquilo,
narraram velhas e novas histórias,
contaram e ouviram casos interessantes,
riram, se divertiram, caçoaram uns dos outros,
todos ansiando pelas delícias do banquete de encerramento. (PRANDI, 2001b, p. 15)

Nesse universo absolutamente masculino, onde não há um odu mulher, a noção de família se completa com a história da grande Mãe, Iemanjá, narrada por Ossá, na nona reunião. Depois de contar como Iemanjá voltou para a sua casa no mar, fugindo de seu marido, o rei Oquerê, o narrador diz:

Como essa história mereceu muitos aplausos,
Ossá acrescentou que ainda havia o que dizer de Iemanjá
naquela nona reunião na casa de Ifá, no Orum.
Contou que o mar é o reino de Iemanjá
e que ela é a mãe de tudo o que ali tem vida.
Os peixes, os mamíferos marítimos, os moluscos,
tudo pertence a Iemanjá,
tudo é filho seu.
Iemanjá quer dizer exatamente Mãe dos Peixes,
na língua de seu povo, os iorubás. (PRANDI, 2001b, p. 71-2)

Os traços religiosos são abundantes nas histórias, exatamente porque “os antigos iorubás cultuavam muitos deuses, que eles chamavam de orixás”. Como já sabemos, cada orixá cuidava de um diferente aspecto do mundo, como nos relembra Prandi, no capítulo final do livro:

Nos candomblés são cultuados os deuses orixás,
e aprendemos aqui algumas de suas histórias.
São eles:
Exu, o orixá mensageiro,
Ogum, o deus do ferro e da guerra,
Oxóssi, o orixá da caça,
Oxumarê, a divindade do arco-íris,
Omulu, o orixá da peste,
Xangô, o orixá do trovão,
Iansã, a senhora celeste da tempestade,
Oxum, a divina dona da beleza,
Naná, a divindade do fundo das lagoas,
Iemanjá, a deusa do mar,
Oxaguiã, o orixá que inventou o pilão,
Oxalá, o deus da criação do homem,
E Ifá, o orixá da adivinhação, o senhor dos príncipes do destino.
E outros mais, dos quais ainda temos
Muitas histórias pra contar. (PRANDI, 2001b, p. 110)

É importante notarmos que esses deuses estão primeiramente ligados a tempos imemoriais, a um universo agrário, em que a natureza regia as relações e a vida era determinada em função das chuvas, do plantio, dos fenômenos que destruíam as plantações e comprometiam as colheitas, do volume das águas, do transbordamento dos rios, dos alimentos extraídos das árvores, dos mares, da cura proporcionada pelas plantas. As relações de troca estão pautadas por essa necessidade de controlar, dominar, associar-se às forças da natureza, ao redor, para obter dela as melhores condições de vida, especialmente para a manutenção da vida. É absolutamente natural que os deuses estejam ligados a esses fenômenos, que explicam, de certa forma, o estilo de vida dos povos iorubás, refletido em sua mitologia. E, nos relatos que os odus fazem a Ifá, essas relações de dependência com os deuses, mediada pelos adivinhos, aparece sempre, como na narração feita por Irossum, na décima segunda reunião:

O rei de Sabé gostava de dizer que era humilde.
Um dia sua mulher ficou doente
e foi levada à presença de um adivinho,
que sabia curar doenças, males da alma e feitiços.
O diagnóstico era simples:
o mal era da cabeça e bastava uma simples oferenda

para que tudo voltasse ao normal. (PRANDI, 2001b, p. 83)

Há, de fato, todo um sistema que caracteriza o comportamento do povo iorubá: se cada pessoa está apadrinhada por um odu, e se cada odu está regido por um ou mais orixás, os “afilhados” são vistos, social e etnologicamente, como portadores das características de seus padrinhos. Embora já tenhamos apresentado essas características no decorrer desta leitura, Prandi também as apresenta, no corpo do texto, logo na introdução da rede de histórias que serão narradas pelos odus. E essa descrição prepara o leitor, de certa forma, para esses traços preestabelecidos, codificados, a partir dos comportamentos esperados de cada um. É o que se pode notar, a partir do que sublinha, o narrador:

Não era incomum um menino dizer aos amiguinhos:
“Sou afilhado do príncipe Ijibê
e por isso vou ser muito inteligente e equilibrado”.
“Meu odu é o príncipe Ocanrã e por isso sou assim esperto”,
gabava-se orgulhoso, outro moleque.
“O odu que rege o meu destino é Odi
e eu vou ser guerreiro valente e vitorioso”,
falava um terceiro menino, sonhando com um destino venturoso,
já se sentindo o maior da criançada. (PRANDI, 2001b, p. 8)

As histórias narradas no livro concorrem para oferecer-nos uma série de traços históricos, ainda que o mito queira ser a-histórico, ainda que aludem a um tempo remoto, a lugares vagos e que contenham uma certa imprecisão, como se pode ver expresso nessa introdução: “há muito tempo, num antigo país da África, dezesseis príncipes negros trabalhavam juntos numa missão da mais alta importância para seu povo, povo que chamamos de iorubá” (PRANDI, 2001b, p. 5). O tempo histórico vai ganhando concretude na medida em que as histórias são narradas. São informações que falam de um tempo em que “os iorubás antigos não conheciam a palavra escrita” (ibidem, p. 6), mas combatiam na guerra, faziam comércio com o Oriente (como o rei que manda entregar a Oxum uma arca repleta de ouro e tecidos dourados, na história narrada na quinta reunião, por Oxé), quando ainda imperava a escravidão, como no capítulo final do livro, que oferece um marco, uma moldura histórica para essas histórias:

Mas vieram dias terríveis para esse povo africano,
e isso aconteceu dois ou três séculos atrás.

Os iorubás foram vencidos em muitas guerras,
suas cidades foram destruídas e seu povo dizimado.
Os sobreviventes foram caçados pelos inimigos,
presos e vendidos como escravos.
Muitos homens e mulheres que faziam parte do povo iorubá
foram transportados ao Brasil em navios negreiros.
Aqui foram vendidos aos senhores brancos
para trabalhar como escravos, sob a chibata do feitor.
Perderam tudo o que tinham na África,
suas cidades, seus bens, suas famílias
e a sua liberdade.

[...]

Eles não tinham nada de seu, nem posses, nem direitos.
De si eles só tinham a sua memória,
a memória de um povo inteiro.
Eles sabiam as histórias dos príncipes do destino
e as contavam para seus filhos e netos,
Que as transmitiam oralmente às gerações seguintes (PRANDI, 2001b,
p. 107-9)

Estamos transitando, no livro, em um tempo e um espaço trans-histórico, digamos assim. É o tempo-espaço prévio, em que acontecem as histórias que os odus recolhem no mundo, há o tempo-espaço do aprendizado dessas histórias, há o tempo-espaço do Orum, onde eles narram essas histórias para o Ifá, e há o tempo-espaço transcorrido desde então até a atualidade, quando essas histórias ainda são conhecidas e narradas pelos descendentes dos iorubás no Brasil. Nessa mistura de tempos e espaços históricos e supra-históricos, há o princípio dos tempos, quando as mulheres ainda mandavam no mundo, como é contado na sétima reunião, intitulada “O guerreiro toma o poder das mulheres”:

No começo quem mandava no mundo eram as mulheres
e os homens eram a elas totalmente submissos.
Eram elas que faziam a política
e decidiam o destino do mundo e da humanidade.
Elas eram fortes, os homens eram fracos.
Elas mandavam, eles obedeciam.
Elas falavam alto, eles se curvavam. (PRANDI, 2001b, p. 56)

Esse tempo concreto, em que as mulheres eram as detentoras do poder, também está precedido por um tempo em que Céu e Terra eram juntos, como nos conta a história “Os homens provocam a separação entre Céu e Terra”, na décima reunião:

Houve um tepo em que não havia separação

entre o mundo dos homens, a Terra, o Aiê,
e o mundo dos deuses, o Céu dos orixás, o Orum.
Os homens iam ao Céu visitar os orixás
e os orixás vinham visitar os homens na Terra. (PRANDI, 2001b, p. 75)

Nesse tempo de idas e vindas, de guerras e disputas, de traições e vinganças, de belezas e vaidades, os guerreiros tinham já uma indumentária que aparece também em outros tempos históricos, como a Idade Média europeia. Na história da tomada do poder das mulheres pelos homens, Ogum se prepara para enfrentar Iansã, que governava as mulheres, principalmente porque detinha o segredo do fogo:

Um dia os homens decidiram tomar para si o poder
e escolheram Ogum para enfrentar Iansã
e tomar para si o domínio que as mulheres controlavam.
Ogum, o Guerreiro, aceitou a missão
e se vestiu com suas férreas armaduras de combate,
couraça, capacete e caneleiras,
e se armou de escudo, espada e lança.
Homens e mulheres viviam em mundos separados
e não havia confiança nem solidariedade entre eles (PRANDI, 2001b,
p. 58-9)

Essas existências míticas e históricas se confundem e se misturam o tempo todo no livro. O que essas histórias permitem é a “integração do homem nas práticas históricas do mundo terrestre” (LEITE, 2008, p. 368). O trânsito entre tempos e lugares, inerente a essas histórias, tem a função de atestar uma continuidade. De sinalizar um fluxo contínuo entre o país dos ancestrais e a ampliação do grupo, mantenedores, inclusive, do processo histórico.

O universo ético dessas histórias está também sustentado pelo pilar da exemplaridade; alicerçado como uma narrativa da qual podem ser retirados ensinamentos e frases modelares, como as que repetem os narradores de várias dessas histórias, no livro *Os príncipes do destino*: “tudo na vida é repetição” (p. 6); “tudo tem o seu lado bom e o seu lado ruim” (p. 7 e p. 58); “não existe felicidade sem sofrimento” (p. 16); “tudo na vida tem uma saída” (p. 35); “todo escravo quer ser rei” (p. 43); “não há neste mundo uma só pessoa que seja capaz de encarar a guerra de frente sem tremer” (p. 60); “nas situações ruins ainda é possível fazer boas escolhas” (p. 100). São sentenças como essas que embasam as histórias narradas no livro, são conclusões como estas, verbalizadas pelos narradores das histórias, que povoam as páginas de *Os príncipes do destino*.

Quando se fala em histórias de tradição oral, há quase sempre uma exploração bastante fértil do universo do imaginário. Muitas vezes, quanto mais desconhecido é o universo cultural e ético dessas histórias, mais fecundas são as situações exóticas, mais abundantes são as características e práticas distintivas. Há uma maneira também peculiar, talvez exagerada, digamos, superampliada de olhar o mundo. A mitologia dos iorubás e os costumes desse povo nos brindam com exemplos interessantes, explorados por Prandi, no livro *Os príncipes do destino: são vacas no telhado* (como faz Exu, para enganar o rei e salvar Babalequê da prisão, no episódio narrado na terceira reunião); é macaco vestido de gente, que assustava os homens com caretas e cenas admiráveis (como no episódio narrado na sétima reunião, “O guerreiro toma o poder das mulheres”); são os palácios destruídos constantemente para serem reconstruídos com mais beleza e esmero (como faz Ajagunã com os súditos de Ogum, até transformá-los nos melhores construtores, na história “O inventor do pilão destrói palácios”, narrada na oitava reunião) etc.

Vários episódios despertam o interesse porque são construídos em torno dessa ideia de uma situação ou solução exótica e inesperada. Igualmente exóticas são as histórias da briga de Iemanjá e o rei Oquerê (“A mãe dos peixes leva para seu reino os filhos homens”, nona reunião); as histórias dos filhos feio e bonito de Nanã (“A mãe que teve um filho feio e um filho belo”, décima terceira reunião); a história da metamorfose de Oxumarê em cobra e arco-íris (“O arco-íris do Céu vira serpente na Terra”, décima quarta reunião); o casamento de Orumilá, que tem de escolher entre três esposas: Riqueza, Discórdia e Paciência (“O adivinho escolhe sua esposa entre três pretendentes”, décima sexta reunião).

A mais enigmática de todas essas histórias que apelam para o exotismo é a história “O médico que se escondia debaixo de palhas” (décima quinta reunião), contada por Ouorim e Ejiocô:

Omulu, o filho feio de Nanã,
transformou-se num famoso médico,
capaz de curar todas as pestes e todas as pragas
que fustigavam aquele povo africano.
Mas ele ainda se cobria de palhas,
para que ninguém visse as feridas purulentas
e chagas pestilentas que cobriam sua pele.
Um dia houve uma grande festa no palácio real
e Omulu também foi convidado.
Mas enquanto todos dançavam e se divertiam,
Omulu ficava de lado, tímido, ressabiado, esquivo.

No melhor da festa,
Iansã, a mais bela das mulheres presentes,
que era, além de tudo, muito admirada por suas mágicas,
capaz de pôr fogo pela boca e de provocar o vento,
quis dançar com o sisudo Omulu.
Não dando ouvidos a seus protestos e suas insistentes negativas,
Iansã levou Omulu ao centro do salão.
E girando sobre si mesma e soprando muito forte,
Iansã provocou uma uivante ventania
e a ventania levou as palhas que cobriam Omulu,
deixando à mostra o seu corpo, seus membros e sua cabeça.
Nesse exato instante,
enquanto os presentes olhavam assombrados,
todas as feridas de Omulu viraram pequeninas flores
e depois se transformaram em alvíssimas pipocas
que caíram e cobriram de branco o chão da sala.
Todos miraram Omulu e comprovaram
que sob as palhas levadas pelo vento de Iansã
havia o mais belo rapaz que alguém ali já conhecera. (PRANDI, 2001b,
p. 95-7)

É claro que existe uma ligação íntima entre o que estamos considerando “exótico” e a exploração do imaginário. No entanto, nesse território das relações pessoais e passionais entre homens e deuses, há também a “sombra” da violência. Às vezes leve, como a punição de Ifá, que deixou sem comida os príncipes que foram para a reunião no Céu sem avisar Obará (em “Os príncipes do destino contam histórias no Céu”, primeira reunião). Às vezes, com uma grande carga de violência, que aparece mais frequentemente nos textos em diferentes momentos. Ora são as discriminações sofridas por Obará, no início do livro, por ser considerado o Príncipe Infeliz, o contador das histórias dolorosas e dos indesejados golpes da vida; ora são as punições dos deuses, reis, soberanos, numa demonstração descontrolada de vaidade e poder, como a do senhor que mata e destrói as coisas que seu escravo Odedirã ganha (em “O escravo que guardou os ossos do príncipe”, quarta reunião), ou como a história do rei que ameaça decepar a cabeça de Babalequê caso não brotassem tubérculos do inhame cozido plantado (“O mensageiro e as vacas que pastavam no telhado”, terceira reunião). A violência sutil também está presente nas histórias, como nas reiterativas perguntas do senhor a seu escravo, nessa mesma história: “Tu és escravo ou dono de uma granja?” (p. 39), “Tu és escravo ou fazendeiro?” (p. 40), “Tu és escravo ou banqueiro?” (p. 41). Conjugadas com a ironia, essas perguntas atuam também como uma forma de violência. E ainda temos as vinganças dos deuses, como a de Iemanjá, que afoga os homens que

roubam os seus filhos peixes (como em “A mãe dos peixes leva para seu reino os filhos homens”, nona reunião).

Os elementos físicos do cotidiano que aparecem nessas histórias atuam também de maneira a provocar uma proximidade entre o universo dos textos e o universo do leitor, ou seja, trata-se de uma maneira de ganhar “credibilidade”, principalmente se considerarmos que deuses e homens têm comportamentos e estilos de vidas muito similares. Os odus andavam na Terra, os banquetes são o coroamento das reuniões, numa demonstração de consideração e satisfação com o resultado do trabalho, as tarefas são premiadas ou punidas, as despensas precisam estar cheias de mantimentos, os mercados estão ali para as compras e trocas de produtos (e ainda se pode comprar fiado, se for o caso, como faz Obará, antes de saber que estava rico com o conteúdo das abóboras abandonadas por seus irmãos odus), o espaço da casa e do quintal são o raio de ação dos humanos, a vida é comum, ordinária e, dela, de vez em quando, irrompem as histórias que merecem destaque, como as que são contadas nas reuniões na casa de Ifá. Esse é o processo afeiçoado pelos príncipes do destino, essa é maneira como o *modus vivendi* dos iorubás vai sendo tecido para o leitor. Também são essas histórias que vão contando como a vida das pessoas vai sendo facilitada com a invenção de uma série de objetos (o pilão, os instrumentos agrícolas), dando a eles uma origem mítica, mágica e até sagrada, justificada pelo narrador de “O inventor do pilão destrói palácios”, na oitava reunião:

[...] foi Oxaguiã quem inventou o pilão,
para que a pasta de inhame, sua comida predileta,
fosse preparada com mais apuro, ligeireza e perfeição.
O pilão foi um importante marco no progresso da humanidade,
que com ele pôde mais facilmente transformar os alimentos,
podendo incluir na alimentação muitas favas,
sementes, frutos e batatas, tudo convertendo
em farinhas, óleos, pastas, grãos sem casca, caldos.
Depois do pilão a humanidade criou muitos outros utensílios,
que ampliaram sua capacidade de domesticar a natureza
e os meios de preparar e diversificar a alimentação (PRANDI, 2001b, p.
63-4)

As ações cotidianas do povo iorubá, retratado nas histórias, giram sempre em torno da alimentação, do amor e da procriação, da vida comunitária e da defesa de seu território. E entre esse pequenos “rituais” sociais está também um costume bonito, afetuoso e respeitoso, como o que é retratado na história “O Príncipe Infeliz e as

abóboras desprezadas”, na segunda reunião, quando Obará recebe em sua casa os quinze irmãos, que vinham decepcionados e famintos da casa de Ifá:

Vejo que vindes de longe,
estais cansado, disse Obará
Depois de abraçar cada um dos irmãos.
“Imagino que estais famintos”.
Ordenou às mulheres da casa que trouxessem
água fresca e panos limpos em grande quantidade.
“Lavai-vos dessa poeira da estrada
E depois vamos comer, vamos festejar”. (PRANDI, 2001b, p. 23)

Dos pequenos rituais domésticos para os rituais religiosos, as histórias dos odus dão testemunho da essência da condição ritual: a repetição, expressada mesmo nas palavras “tudo na vida se repete” (p. 5), proferida pelo narrador no início da referida obra, para em seguida informar ao leitor que cada príncipe cuida do destino de uma criança quando ela nasce. Mas, se a vida de cada um segue uma espécie de “roteiro” previamente conhecido pelos príncipes do destino e pelos deuses, os rituais de morte também têm um protocolo a ser seguido, como na história “O escravo que guardou os ossos do príncipe”:

O rei ficou muito grato pela recuperação do esqueleto do filho.
Os ossos foram enterrados na capital do reino
com todas as solenidades funerárias costumeiras.
Odedirã e seu senhor foram levados aos funerais
como convidados especiais, como salvadores da pátria.
Ao final da cerimônia, o rei libertou o escravo Odedirã,
Adotou-o como filho e o declarou seu príncipe herdeiro. (PRANDI,
2001b, p. 42)

O ritual maior, reiterado por esse livro, é, o tempo todo, o ritual de contar as histórias dos homens e dos deuses, para mantê-las vivas entre o povo. Esse é o mote do livro. Ao final, o círculo das histórias se fecha, os odus ganham a honra de apadrinharem para sempre as crianças que nascem e o jogo de búzios fica sendo a prova material de que as histórias podem ser utilizadas a qualquer momento, para orientar a vida dos homens. Isso tudo, é claro, de forma ritual. É o que informa o capítulo final, “Como os príncipes do destino se tornaram brasileiros”:

[...] cada homem e cada mulher
sabia que sua vida dependia do destino que o seu odu lhe dava.
E todos se apegavam ao seu príncipe regente

para agradá-lo e ser por ele agradado.
Faziam oferendas a eles, rezavam para eles.
O Odu, através de suas histórias, abria a estrada do destino,
apontava as oportunidades e os pendores de cada um,
mostrava os horizontes, orientava.
Cada um tinha que tomar cuidado com o seu destino,
agir segundo as recomendações das histórias do passado,
respeitando as tradições e todos os tabus
que o destino reservava a cada um. (PRANDI, 2001b, p. 105)

O destino dos príncipes do destino também encontra-se hierarquizado e seus poderes estão restritos e dependentes dos orixás por quem eles também são regidos. Ifá, o adivinho é a voz oracular maior, para quem os odus trabalhavam, já sabemos. No entanto, essas histórias trazem ainda uma noção de grupo e de coletividade, que não é tão comum no plano religioso e ancestral, inclusive. Num mundo em que a primazia de alguém sempre serve para regular as relações, Ifá deixa claro, logo de início: “todos os odus deveriam vir juntos à sua casa, a cada dezesseis dias, para contar todas as histórias já acontecidas, até que se completassem dezesseis reuniões” (PRANDI, 2001b, p. 17).

Só atuando todos juntos é que se pode comer o banquete. Essa é, literalmente, a sentença de Ifá nas reuniões realizadas em sua casa. E, mesmo entre os soberanos, a existência de um rei que também é capaz de pedir desculpas e recompensar o seu erro já torna a questão hierárquica mais “humana” e passível de negociação, como acontece na história do falastrão Babalequê, que, para livrar-se de ter a cabeça decepada, tem de atender a impossível tarefa solicitada pelo rei: fazer brotar tubérculos de inhames cozidos e plantados. O que seria impossível torna-se libertador com a ajuda astuciosa de Exu, que desvia a atenção de todos e troca o que é depositado na terra. Babalequê consegue escapar:

Dias depois, sob a vigilância dos guardas reais,
que dali não arredaram pé,
os inhames brotaram verdes e viçosos.
O rei não teve outro jeito e libertou Babalequê.
Mais que isso,
acompanhando os pedidos de desculpa,
deu a ele grande recompensa em ouro. (PRANDI, 2001b, p. 37)

Entretanto, o poder, ao longo dessas histórias, é sempre reafirmado: no topo está Ifá, depois os príncipes do destino e, abaixo deles, no plano terrestre, os reis, depois os príncipes herdeiros, os mercenários, os senhores e os escravos. O principal duelo não é exatamente de poderio, mas talvez seja de posição: os ricos contra os pobres. E a

sociedade dos homens é regida por reis sempre em guerra e homens que conquistam ou fazem o poder trocar de mãos (como o poder tomado das mulheres, na história “O guerreiro toma o poder das mulheres”, narrada na sétima reunião). Os homens se sobrepõem às mulheres, sobretudo porque inventaram a guerra, os instrumentos agrícolas, as armas. E mesmo Iansã exercendo ainda o papel de grande guerreira no universo dessas histórias mitológicas, as mulheres continuam em posição inferiorizada e em constante luta para serem vistas em pé de igualdade. A relação de Iansã e Ogum revela-nos isso. E ele, mesmo tendo sido feito rei, sempre que sai pra guerra, leva Iansã para lutar a seu lado (PRANDI, 2001B, p. 61). No entanto, a hierarquia que persiste entre os deuses coloca Olorum no topo, saúda Oxalá pela criação dos homens e admite que um rei se vingue de outro rei, como na história da vingança do rei Xangodarê, irmão da rainha de Sabé, que enlouqueceu porque o rei seu marido se recusava a fazer serviço que considerava próprio de um escravo:

Eu faço qualquer serviço, porque sou humilde,
disse o rei, cheio de si, ao adivinho.
“Mas pilar inhame eu não pilo não.
Isso é trabalho de escravo”.
E não pilou os inhames
e sua mulher acabou louca. (PRANDI, 2001b, p. 83-4)

O rei de Sabé, capturado por Xangodarê, tempos depois, é condenado a pilar inhame todos os dias e preparar o purê usado para tratar do mal de cabeça das oitocentas mulheres do rei vingador, que transformara em escravo o outro soberano (ibidem, p. 84). A justiça tem de ser feita sempre! E não é uma questão só de poder! Esse é o eco que reverbera por trás da história. Essa é a noção suprema que fica equalizando as regras sociais de conduta apresentadas nessas histórias. Diante dessa rede de histórias, tecidas pelas vozes de cada um dos príncipes do destino, podemos listar algumas regras sociais de validade geral, tais como: é preciso fugir, evitar ou banir a infelicidade (como na história de Obará); ninguém pode contar mentiras para o rei (como na história de Babalequê); um escravo não pode ter bens (como na história de Odedirã); calúnias mancham o nome (como na história de Babatogum). E a vida social gira em torno de regras como essas, que também regulam o universo ético iorubá.

A hierarquização do poder, os elementos físicos do cotidiano, as regras sociais de conduta e os rituais religiosos muitas vezes estão alinhados em função da resolução de conflitos. E, nessas histórias, os conflitos são quase sempre resolvidos de forma a

promover a harmonia e a boa relação entre as pessoas, é claro, e o restabelecimento do equilíbrio inicial. Isso também é típico das histórias tradicionais e de transmissão oral. Se pensarmos que o Ifá é quem decide o que vai ser recompensado em seu palácio, que o mundo se organiza em torno de histórias, que as características de cada um dos odus já definem sua conduta e seu raio de ação, veremos que os conflitos também se resolvem de um modo codificado previamente: Iemanjá e Oquerê resolvem os conflitos de forma mágica (ela vai reinar no mar, herdado de sua mãe Olocum; ele se converte em Montanha); os sábios do povo resolvem os conflitos de forma artilosa (o pobre e atrevido Babatogum acaba por tornar-se o súdito mais poderoso do reino e o homem mais rico do lugar); os deuses resolvem os conflitos de maneira altamente simbólica (Olorum separou o Céu da Terra para evitar que os homens fossem ao Céu sujar e enfeiar o lugar); os adivinhos resolvem os conflitos, muitas vezes instilando medo (Odoguiá faz os 13 ladrões se entregarem por causa de dez grãos de milho); os adivinhos também resolvem os conflitos ponderando e investigando (Orumilá recusa como esposa a Riqueza e a Discórdia e casa-se com a Paciência).

O universo estético das histórias de *Os príncipes do destino* oscila entre algumas repetições e inovações. O uso do modelo de histórias em moldura é clássico: histórias que saem de dentro da história principal. Esse procedimento pode ser chamado de várias maneiras: moldura, encaixe, hibridação, etc. Essa técnica narrativa é oriunda de procedimentos originalmente utilizados nas artes plásticas, que depois chegaram ao cinema e à literatura. O filósofo e lingüista búlgaro Tzvetan Todorov, em sua obra *As estruturas narrativas*, também explora, no capítulo “Os homens-narrativas”, a noção de encaixe. Técnica hoje repetida ao extremo, e já identificada em obras clássicas, como as *Mil e uma noites*, *Pentamerom* e *Pantchatantra*, consiste em encaixar uma história dentro da história; uma história secundária, que se desenvolve a partir de uma história maior e tomada como a principal.

Nesse caso, as demais histórias se enfeixam nessa principal, que, de algum modo, será retomada ao final da narrativa. A ideia de repetição e multiplicação quase infinita é que está por trás do conceito. No livro de Prandi em questão, as histórias se multiplicam pelos 16 encontros e pelos 16 príncipes do destino, mas, de cada reunião realizada, o leitor só toma conhecimento de uma história; só uma única história é narrada para o leitor, por um dos príncipes sozinho ou ajudado por mais algum.

Com essa estrutura amplamente conhecida (e cada vez mais reconhecida também pelo leitor infantojuvenil), vamos encontrar referências a outras histórias

clássicas. O recurso pode ser repetitivo, mas as histórias alinhadas no procedimento o tornam, de certa forma, original. Temos episódios que podem ser reconhecidos, como o pedido do rei guerreiro que quer atravessar com seus exércitos as águas de um rio de águas revoltas, comandadas por Oxum (aproximação com o Êxodo bíblico); a requisição do bem mais precioso possuído pelo ajudado, como a que cobra Oxum, para atender à súplica do rei (aproximação com o mito grego de *Eros e Psiquê*, com o conto clássico *A Bela e a Fera* e tantos outros que se utilizam do mesmo “motivo¹⁷²); a exigência de fazer brotar algo vivo de algo que já foi cozido, como o faz o rei com Babalequê, como alternativa para soltá-lo e livrá-lo da decapitação (fragmento também utilizado em inúmeros contos populares clássicos e fábulas europeus).

Esses contos também se utilizam de temas recorrentes na literatura popular: a superação da miséria e a conquista da riqueza é um dos principais. Isso aparece em vários contos narrados pelos odus, inclusive acontecido com eles mesmos: Obará fica rico, Babalequê recebe uma grande recompensa em ouro, o escravo Odedirã é feito herdeiro do rei e fica rico, o miserável Babatogum ganha a atenção e a amizade do mais rico senhor daquela terra e com, o prestígio que isso lhe confere, fica rico. No entanto, as artimanhas salvadoras em várias das histórias, fruto da inteligência e do estratagema – como a que usa Babatogum, proclamando que “ninguém tinha poder suficiente nem para mudar a vida de um mendigo” (p. 49) ou a do adivinho Odoguiá, que faz os ladrões do misterioso roubo praticado na casa de um homem rico se entregarem apenas jogando grãos de milho numa caneca de lata que carrega para lá e para cá, enquanto anuncia “já tenho um”, “já tenho dois...” e assim por diante, até chegar a dez (p. 81); ou a de Ajagunã, que faz os súditos de Ogum construírem palácios cada vez maiores e mais ricos, apenas dizendo “Que fazeis agora que o palácio está feito? Vosso rei está em guerra e tão cedo não retornará. Aproveitai o tempo e fazei um trabalho melhor” (p. 64-5), também fazem eco com inúmeras histórias populares de transmissão oral, inclusive as de Pedro Malasartes.

O recurso de deixar em aberto o final de uma história não é inovador, mas o recurso de instaurar a dúvida sobre um episódio narrado e utilizado para solucionar o conflito da história, deixando o leitor inseguro sobre a ocorrência ou não do fato que já havia sido narrado, é de, alguma forma, ousado. É o que acontece em “O mensageiro e as vacas que pastavam no telhado”, na terceira reunião. Depois de usar o fato para

¹⁷² Aqui usado como “episódio”, como “fragmento”.

desviar a atenção do rei e seus empregados, e mudar as “sementes” colocadas na cova para salvar o loroteiro Babalequê, Exu instaura a dúvida:

Babalequê foi se encontrar com Exu na encruzilhada.
Agradecendo pela ajuda,
deu-lhe uma boa parte do prêmio que recebera
e então perguntou ao Mensageiro:
“Meu caro, como foi que colocaste
aquelas vacas todas pastando no telhado?”
Exu respondeu:
“Que vacas no telhado, amigo?
Que história maluca é esta?
Já estás de novo a contar as tuas mentiras?”
E foi-se embora morrendo de rir. (PRANDI, 2001b, p. 37)

O uso do humor, sempre presente nas histórias ardilosas e com aparência de picarescas, é um recurso também usual no conto popular.

Os capítulos chamados de “reuniões” adquirem, no projeto da obra, um tom de originalidade, mas os subtítulos que já informam o foco principal das histórias a serem narradas e que apontam previamente os seus finais, herdeiros talvez dos romances de cavalaria e dos contos populares de transmissão oral, é uma prática comum na literatura popular. O recurso de interromper o fluxo da narrativa, para apresentar um personagem, é expediente da literatura moderna e contemporânea, procedimento incomum nos contos de transmissão oral. Isso acontece, por exemplo, em “O mensageiro e as vacas que pastavam no telhado”, história narrada na terceira reunião. O narrador, que vinha contando sobre o que aconteceu na reunião deste dia, para a narrativa para apresentar Exu:

Era a terceira reunião na casa de Ifá, no Orum,
e quem mais falou foi Ejila-Xeborá, ajudado por Etaogundá.
A história que mais chamou atenção tratava das artimanhas
de um certo mensageiro muito popular de nome Exu.
Antes de contar a história, porém,
valeria a pena sabermos um pouco mais
sobre esse interessante personagem.
Naqueles tempos da África antiga
como gosta de contar o príncipe Ocanrã,
um mensageiro iorubá se tornou muito famoso
por suas artimanhas
e pelas peças que pregava
em quem quer que fosse.
Seu nome era Exu
e sua profissão era a de levar mensagens,
trazer recados e recomendações

e ser o portador de mercadorias e presentes
de tudo quanto é espécie.
Ganhava um bom dinheiro Exu,
pois nunca trabalhava de graça,
exigindo sempre pagamento adiantado. (PRANDI, 2001b, p. 29-30)

Após a leitura cuidadosa e de todas as considerações levantadas a respeito da obra de Reginaldo Prandi, fica-nos a enorme convicção de que os livros do referido autor vêm trazer para o leitor brasileiro os valores permanentes e ancestrais, mas também mutáveis, de uma África ainda sagrada. Sua obra parece assumir também o compromisso de esclarecer, para esses mesmos leitores, os valores civilizatórios africanos, que, mesmo representando uma pequena parcela da riqueza cultural do continente, de algum modo realocam características gerais e universais da literatura de transmissão oral. Há também na produção de Prandi uma tentativa de desmistificar as religiões africanas, revelando: a beleza e a plasticidade dessas histórias transformadas em literatura; os rituais filtrados como encenações depuradas pela palavra escrita (porém viva); o pensamento filosófico sustentado pelo comportamento das personagens; as organizações sociais espelhadas nas ações e reações provocadas pelos conflitos articuladores das narrativas. Celebra-se, ao fim, a palavra como o grande búzio, capaz de revelar para o leitor um universo maravilhoso de histórias, também necessárias à sua formação identitária.

Prandi, dos autores salientados nesta pesquisa, é quem melhor lida com a tradição. Suas histórias recontadas inserem-se num ciclo de histórias com a marca da preservação, difundidas porque estão lá na origem, porque guardam solenemente a potencialidade de documento, porque são um conjunto orgânico, que revelam propositalmente todo um sistema que une fortemente crença, vida, imaginário. Sua obra, mesmo direcionada ao público infantil, dá um caráter mais sistemático à pesquisa dos mitos africanos no Brasil. A busca do patrimônio, a reconstituição da memória ancestral, o binômio aprender-ensinar, tudo isso está contemplado na obra de Prandi, com o bônus do predomínio de um tratamento literário, que faz de sua obra mais que um documento informativo e histórico. Esses textos são também oriundos de sua pesquisa sobre as religiões dos orixás, e na obra *Mitologia dos orixás*, ele diz:

[...] os mitos justificam papéis e atributos dos orixás, explicam a ocorrência de fatos do dia-a-dia e legitimam as práticas rituais, desde as fórmulas iniciáticas, oraculares e sacrificiais até a coreografia das

danças sagradas, definindo cores, objetos, etc. A associação a alguns desses aspectos é que dá vida ao mito, é sua prova de sentido. Assim, foram incluídos os mitos registrados na literatura científica sempre que relacionados a determinados contextos culturais e rituais. (PRANDI, 2001a, p. 32)

Essa preocupação com a utilização de mitos fixados pelo contexto cultural e ritual fortalece ainda mais as histórias, porque afiançam o caminho percorrido pelas histórias até aqui. A prova de sentido maior é a permanência desses mitos. A prova de sentido é também a relação estreita que essas histórias estabelecem com o cotidiano, não com a explicação científica do mundo, mas com o desenho mágico do mundo, necessário para que a literatura se instaure entre os leitores de literatura infantojuvenil.

O estudioso da cultura Paul Gilroy diz que “a tradição frequentemente viceja na crítica cultural” (GILROY, 2001, p. 252), cultivando um diálogo com o discurso político negro. Prandi certamente amplia esse diálogo ao “selecionar um corpo de mitos minimamente arraigados no repertório de crenças dos terreiros” (PRANDI, 2001a, p. 32) e oferecê-lo ao diálogo com o discurso sócio-político-cultural também brasileiro, como um todo. Sua preocupação em estabelecer esse corpo de mitos respaldado pela trajetória do mito na literatura, sua atenção às variantes e informações etnográficas e seu cuidado em direcionar esse complexo literário (que passa pela África iorubana, por Cuba e pelo Brasil) ao leitor criança e jovem, ajustando-o a uma linguagem simples, poética e criadora são suficientes para garantir a sua obra um lugar de destaque no quadro da literatura africana no Brasil.

Segundo Gilroy, a tradição “opera como um meio de asseverar o parentesco estreito das formas e práticas culturais geradas a partir da diversidade incontida na experiência negra” (2001, p. 352). Prandi, em sua obra, oriunda de fontes orais e também literárias, testemunha o parentesco dos mitos afro-brasileiros e das práticas não só culturais como também religiosas, reafirmando o caráter de mobilidade e de permanente transformação, próprio da cultura popular, sem, contudo perder a essência da experiência negra que agora também é brasileira. A impossibilidade de conter essas histórias circunscritas a um determinado espaço (o dos terreiros) e exclusivas de um determinado grupo (os negros ou afrodescendentes) torna ainda mais relevante a tarefa de Prandi, que, ao registrá-las em seus livros¹⁷³, permite a uma outra parcela da

¹⁷³ Lembramos que Ganymédes José já tinha narrado, antes, histórias semelhantes para o leitor infantil no Brasil e que Carolina Cunha vai continuar o caminho retomado por Prandi, com um texto mais leve,

população acesso à escrita da história cultural. Se a modernidade parece promover a fragmentação do eu, a disseminação da história cultural permite um reencontro com as origens, sustentada por experiências coletivas; permite-nos repensar o conceito de tradição, para, enfim, concordarmos com Gilroy, quando afirma que a tradição não é o polo oposto da modernidade (GILROY, 2001, p. 352); é, senão, seu par obrigatório.

A obra de Reginaldo Prandi propicia um realocamento, em território brasileiro, de uma série de elementos: um complexo imaginário iorubá, um vocabulário e um código de conduta específicos, uma religiosidade agrária e funcional, por exemplo. Mas não são as práticas religiosas que importam mais em sua literatura; é a possibilidade de voltar a considerar, num universo hegemonicamente tributário da cultura europeia, uma cultura africana e tradicional. Importa, na literatura de Prandi, o imaginário proposto pela mitologia dos orixás, a simbologia de um universo altamente codificado, com o qual podemos aprender a lidar e a decifrar, mesmo que seja próprio dos tempos modernos, a perene sensação de deslocamento, como afirma Stuart Hall:

Esta é a sensação familiar e profundamente moderna de des-locamento, a qual – parece cada vez mais – não precisamos viajar muito longe para experimentar. Talvez nós sejamos, nos tempos modernos – após a Queda, digamos – o que o filósofo Heidegger chamou de *unheimlichkeit* – literalmente, “não estamos em casa”. (HALL, 2003, p. 27)

Entretanto, com a mitologia dos orixás também estamos em casa. Essa mitologia nos proporciona “os momentos esquecidos do nosso começo”, mas há também um conhecimento do passado, da memória, do imaginário e dos usos que a linguagem fez deles para representar a vida. É a floresta de signos (de Baudelaire¹⁷⁴), que nos é oferecida por meio da literatura. E, com ela, essas “reliquias secularizadas” (de Benjamin), que nos colocam no cruzamento com nossas próprias histórias e memórias. A tensão que decorre do contato com esses textos obriga o leitor brasileiro a perceber

talvez mais fluido, digamos, livre da preocupação em escrever na forma de poema narrativo e com maior domínio da escrita voltada para o leitor criança e jovem.

¹⁷⁴ Baudelaire faz menção a um valor espiritual, necessário para que possamos entender o real valor da coisas e não apenas observá-las superficialmente; é descobrir o sentido oculto além do universo visível. Fica aqui a recomendação da obra “De Baudelaire ao surrealismo”, de Marcel Raymond, publicada pela Editora da Universidade de São Paulo, em 1997.

que a linguagem, o estilo, o movimento narrativo, vão dar forma a um outro complexo imaginário, desconhecido por nós.

Ao constatarmos hoje que os deslocamentos promovidos pelo tráfico negreiro foram também o embrião de uma outra África ao léu, que se fixou por obrigação, fora de si mesma, tendo de sobreviver de suas lembranças, percebemos como a religião se constitui no espaço mais importante de convergência da liberdade, inclusive da liberdade de criação do imaginário. Nada mais justo para libertar de vez a África em todos nós, brasileiros, do que começar contando para as crianças os mitos fundadores da mitologia dos orixás. Sabendo como o mundo se organizou outrora e como estão dispostas as forças reguladoras do universo, cada criança brasileira saberá que não são só os gregos e os romanos (e quiçá indianos) que têm a primazia de explicar o mundo, mas também os africanos e todo o seu conjunto de histórias.

Não é uma obsessão com a origem e o mito, como acusa Gilroy de ser este o foco das “preocupações políticas contemporâneas e a granulação fina da história” (GILROY, 2001, p. 354), que usa a ideia de tradição como refúgio. Nesse momento da literatura infantil e juvenil brasileira, o retorno à tradição e aos mitos africanos, via obra de Prandi, possibilita reforçar a ideia, sempre prioritária, de que somos um país multicultural, que resulta da mestiçagem, que precisa treinar um olhar aberto e amplo para abarcar sempre todas as influências e contribuições culturais das etnias formadoras da brasilidade. Pelo contrário, devemos conhecer a tradição exatamente para não permitir que ela seja usada como refúgio, mas como polo irradiador de novas e constantes abordagens.

É também Paul Gilroy quem diz que “os racismos operam de forma insidiosa e consistente para negar historicidade e integridade cultural aos frutos artísticos e culturais da vida negra” (idem). O discurso da tradição, segundo ele, é necessário e, por isso, frequentemente utilizado nas críticas da modernidade, exatamente para provar o contrário. A obra de Prandi alinha a mitologia dos orixás à história cultural, reelabora-a de modo respeitoso e contribui para a sua valorização ao interpretá-la como objeto artístico do mais alto nível.

Para justificar ainda mais essa posição, assumimos as palavras de Gilroy:

A ideia de tradição é compreensivelmente invocada para sublinhar continuidades históricas, conversações subculturais, fertilizações cruzadas intertextuais e interculturais, que fazem parecer plausível a noção de uma cultura negra distinta e auto-consciente. (GILROY, 2001, p. 353)

Esse emprego da tradição, importante e inevitável, garante que a cultura hegemônica branca não poderá negar legitimidade à cultura negra, que não ficou paralisada na “memória da escravidão racial moderna” (ibidem, p. 354), que muitas vezes serve só para apagar a força da tradição. Ao contrário, a literatura de Prandi também permite que a porta da tradição permaneça escancarada, valorando sempre mais as diferenças, as misturas, os diálogos, as influências e as continuidades, seja lá qual nome se queira dar a isso.

O particularismo europeu, fantasiado de universal¹⁷⁵, é obrigado a ceder cada vez mais espaço, na cultura brasileira, ao diálogo com as culturas indígenas e negras. E Reginaldo Prandi, possibilitando esse fluxo e essa troca, por meio da literatura, faz do livro um veículo para realização do desejo de “introduzir uma nova historicidade na cultura política negra” (GILROY, 2001, p. 35) e brasileira, sobretudo. A tradição pode fornecer também laços críticos “entre os atributos locais das formas e os estilos culturais e suas origens africanas” (p. 358). As formas da mitologia africana ganham visibilidade e ganham também possibilidade de gerarem novas formas literárias (os textos da tradição oral, recontados modernamente, acabam se convertendo em textos autorais), os estilos culturais africano e brasileiro se interpenetram, e as origens africanas são celebradas não só como base, mas também como ponto de partida para uma nova produção artística e cultural. História, tradição e modernidade se confrontam, interagem e inauguram a possibilidade de uma nova autenticidade. A África não está retida nessas histórias. Está celebrada, está compartilhada, está alargada, está revitalizada, está modificada. Está lastreada na recriação de cada um desses escritores!

¹⁷⁵ Termos utilizados por Asante, no livro *Afrocentricity*, p. 106-7, citados por Gilroy em “O atlântico negro”, 2001, p. 356.

7. OBÁ, O REI DA PALAVRA ABRE NOVO CAMINHO: O LASTRO DA FUSÃO

“O crocodilo não morre embaixo d’água
para que possamos chamar o macaco
para celebrar seu funeral.”

(provérbio akan)

Obá é o rei. E cada um é rei em sua própria casa. Vasto é o campo de atuação de nosso rei, Obá. Para saudar o rei, a coroa e as canções. Para adorar o rei, o homem e sua curvatura. Para consagrar o reinado, coroa polida por muitas mãos. Contas, flores, tempo são os elementos da coroa de Obá. O chefe ancestral do povoado canta hinos para quem veio, para quem vier, para quem virá. Primeiro reinar na vila, depois reinar na diáspora, depois reinar no depois da guerra. Pai da terra, fecunda como as histórias, o Obá ergue a mão e tudo está aceso. Abre os olhos, e tudo está visto. Abre a boca e tudo está contado.

Os contos populares africanos são representantes de um “todo” cultural. Perceber esses elementos combinados nas histórias, detectá-los, separá-los e classificá-los pode nos fazer aprender muito sobre essas mesmas histórias. Os padrões de cultura presentes nesses contos nos interessam muitíssimo, assim como nos interessam as primeiras histórias, talvez mais intactas, da influência brasileira, e as mais recentes, já mescladas, decorrentes de um novo destino. As primeiras talvez atuando como objeto da nostalgia, da memória, da preservação dos laços, da resistência; as mais recentes como resgate, como ressignificação, como valorização de um legado, como reivindicação de uma participação na formação da identidade cultural brasileira.

O modo de existência dessas narrativas da tradição foi principalmente oral, até ganharem registros escritos¹⁷⁶. Sabemos que a marca “folclore”, muitas vezes, impediu que tais registros fossem vistos como literatura. Se, durante esse modo de existência, esses textos foram preservados por uma memória coletiva e por uma voz narrativa, essa oralidade, como diz Zumthor, é uma “abstração”, já que “somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas” (1993, p. 9). O que num primeiro momento dá materialidade a essas histórias é exatamente a voz. Ela é que funciona como o corpo do texto, a partir do qual o ouvinte recebe a narrativa, associada a outros elementos performáticos, tais como gestos, sons, musicalidade da voz e das palavras, expressões faciais etc. Se essas histórias não tivessem passado por esse processo de transmissão e preservação dinâmica que aponta para um aspecto teatral de existência das narrativas da tradição oral, elas provavelmente não teriam chegado até nós. Essa teatralidade, sobretudo, importa, porque visa, de antemão, a uma audiência, a uma relação pública que transforma essas histórias em atos de comunicação, seja da história, da moral, da ancestralidade, da ética ou da arte.

No entanto, esses contos, agora amalgamados com os elementos da cultura brasileira, recriados por cada um dos autores que, nomeados, voltam a pertencer à roda das histórias, voltam a fazer parte da ciranda do mundo. Diz o escritor moçambicano Mia Couto que, em seu trabalho de biólogo e ecologista, se beneficiou de uma aprendizagem nova; que é a ideia de que o que importa mesmo no milagre de estar vivo

¹⁷⁶ Renunciamos, com isso, a toda e qualquer tentativa que atribua privilégios à escrita. Também consideramos a escrita, neste trabalho, como ato contínuo, como uma consequência natural de preservação dessa mesma oralidade. Somos contrários a qualquer noção que atribua maior importância ao texto escrito.

é “acontecermos juntos, bichos, plantas, rios e terra”¹⁷⁷. Pois é exatamente isso que se pode ver na maioria dos contos populares africanos: um retorno ao todo!

Até aqui estivemos falando de histórias de uma forma generalizante, quer se tratasse de conto, de lenda, de mito ou de fábula. A categoria do conto, de certa forma, mais ampla e elástica, continuará servindo a nosso propósito: lidar com as histórias recontadas por esses autores. E, se estamos no território do conto, também estamos em outro território igualmente largo e elástico: o do conto popular.

Câmara Cascudo, um dos principais estudiosos brasileiros do conto popular, define-o assim:

É a história de Trancoso, conto de Fadas, da Carochinha, etc. É de importância capital como expressão de psicologia coletiva no quadro da literatura oral de um país. As várias modalidades do conto, os processos de transmissão, adaptação, narração, os auxílios da mímica, entonação, o nível intelectual do auditório, sua recepção, reação e projeção determinam valor supremo como um dos mais expressivos índices intelectuais populares. O conto ainda documenta a sobrevivência, o registro de usos, costumes, fórmulas jurídicas, esquecidas, mortas no tempo. A moral de uma época distanciada continua imóvel no conto que ouvimos nos nossos dias. (CASCUDO, s.d., p. 303)

Desse fragmento, interessa-nos ressaltar, nesse momento, a base oral do conto popular, seu caráter coletivo; seu desmembramento em diversas modalidades; o potencial de manipulação construtiva (no sentido da forma) que carrega em si; a dependência que tem de quem o conta e para quem se dirige, tanto na expressividade “físico-vocal” quanto no nível de afetação da linguagem usada para suscitar a emergência de imagens e o impacto reverberante (o conto não acaba quando termina a narração) e, ainda, a sua qualidade de documento dos “usos, costumes e moral” de um tempo-espço.

Lourenço do Rosário, o maior estudioso do conto africano de transmissão oral, diz: “em África a transmissão oral é a forma que os nacionais utilizam na passagem dos vários saberes de geração a geração. E a metodologia eficaz é condensar esses saberes na narrativa” (2009, p. 11). Portanto, o reconto tem um saber condensado. Os escritores que elegemos nessa pesquisa reconhecem que os contos que recontam são “um verdadeiro repositório do universo cultural, filosófico, religioso, moral e até político das

¹⁷⁷ O referido autor diz isso na introdução do livro *Sua majestade, o elefante*, de Luciana Savaget, publicado pela editora Paulinas.

comunidades” (idem). Foi exatamente isso o que tentamos demonstrar no capítulo anterior.

Tais escritores também certamente reconhecem que a forma escrita das histórias de transmissão oral podem ser empobrecedoras em “informação substantiva do volume inicial de conteúdo dos tais vários saberes que as mesmas possuíam” (ibidem). Não sendo os recontos desses autores nas línguas originárias das histórias que recontam, o risco de empobrecimento ainda é maior. Talvez, para compensar o risco, esses escritores eliminem a “atitude conservadora de manutenção dos valores culturais de outrem”, colocando essas histórias para interagir, dialogar e incorporar outras formas culturais, próximas também das culturas de onde são oriundas. Nesse sentido, pode-se até pensar que as histórias africanas de transmissão oral, recontadas por esses escritores, são já histórias afro-brasileiras, uma vez que consideramos impossível esses escritores não se imiscuírem nas histórias que narram.

Certamente, os três principais escritores abordados nesta pesquisa – Joel Rufino, Rogério Andrade Barbosa e Reginaldo Prandi – têm total consciência disso. E sabem exatamente que as histórias que recontam pertencem a esse universo popular, que são jorros provenientes da oralidade, que congregam um universo coletivo específico que diz respeito aos povos africanos e brasileiros. Sabem também que essa categoria, que os possibilita registrar por escrito, de maneira autoral, um legado que é coletivo e de forma não tão variável também é nova.

De fato, o uso da palavra “reconto” tem se estendido cada vez mais, mas não há, todavia, um estudo sistematizado do que vem a ser um reconto. Novamente, utilizaremos as palavras que Cascudo usa para explicar o conto popular:

[...] mil aspectos passados ressurgem nos contos doces de outrora, como vestígios de civilizações desaparecidas. A Novelística, que se tornou uma das mais apaixonantes atividades de pesquisa cultural no séc. XIX, consagrou o conto popular, transmitindo oralmente, mostrando sua maravilhosa ancianidade e o texto, jamais uno e típico, mas tecido de elementos vindos de muitas origens, numa fusão que se torna nacional pelo narrador (presença do ambiente mesolítico, fauna, flora, armas, vocabulários) e intencional pelo conteúdo temático. (CASCUDO, s.d., p. 303)

Pensando nas palavras de Cascudo, somos levados a afirmar que os recontos são contos recontados que assumem um recuo no tempo, impossível de se precisar; que são “peças” culturais; que expressam uma coletividade; que, ainda que tenham algumas

configurações formais limitadas (considerando-se que o conto popular é uma espécie de forma fixa, mas que também pode se misturar com os mitos, as fábulas, as lendas, as adivinhas e os provérbios, ampliando o leque de classificação, que genericamente podemos chamar de híbrido), os muitos elementos móveis lhe conferem um novo arranjo formal; que possuem uma natureza mista, transcultural, mas que acaba se adequando aos elementos locais. É o próprio Cascudo quem diz que a história popular “está nos elementos que se combinam, tecendo variantes, tidas como originárias da própria terra onde são ouvidas” (CASCUDO, s.d., p. 303).

Para nossos autores em questão, o formulete de finalização, tão usual no conto popular, reproduzido também por Cascudo [“assim me contaram! assim vos contei” (CASCUDO, s.d., p. 15)], não funciona como um aprisionamento, mas como uma diretriz, que não os impede de recriarem as histórias, cada um a seu modo.

No caso do conto africano de transmissão oral, recriado por esses autores, passamos a considerar que o reconto é um móbile ficcional¹⁷⁸. Cada vez que uma história é recontada, numa outra cultura, ela guarda elementos da cultura-matriz e acopla outros elementos da nova cultura. Essa é a ideia de móbile ficcional. Há elementos fixos e elementos móveis. De todo modo, há uma nova composição, um novo arranjo. A ideia de móbile vem conformada então pela noção de público, momento e lugar. Os recontos “brasileiros” dos contos africanos de transmissão oral são móveis ficcionais porque trazem um conteúdo africano (tomado, nesse caso, como cultura-matriz) para expandi-lo em um novo contexto, agora brasileiro. O que vai ser “pendurando” nesses contos, grosso modo, é o leitor brasileiro, o tempo contemporâneo e um *topus* visto a partir da geografia brasileira.

Nossa noção de teoria do reconto leva em consideração os seguintes elementos prioritários: a oralidade herdada do texto-matriz, a manifestação de uma identidade individual (do escritor que reconta o conto popular) e o que, da cultura africana, é valorizado no novo texto (o universo cultural coletivo). Acreditamos que são esses os elementos responsáveis pela reinvenção de uma tradição. Acreditamos ainda que o reconto escrito nunca está acabado. Seu fundo é de domínio público, mas novos textos poderão surgir, atualizando também esse texto. Portanto, o reconto tem uma dinâmica e uma potência para a mobilidade.

¹⁷⁸ Amálio Rodrigues, ao apresentar o livro “Introdução à poesia oral”, de Paul Zumthor, usa o termo “móbile intercultural” para referir-se ao pendor migratório dos textos oralizantes e da mobilidade sintática intercultural. Aproveitando-me dessa ideia, criei o conceito de móbile ficcional.

O que estamos chamando de *móBILE* ficcional também pode ser associado ao conceito de arquétipo de Paul Zumthor. Arquétipo diz respeito à hierarquia de um texto, “designa o conjunto de virtualidades preexistentes a toda produção textual” (1993, p. 145). Por trás do texto escrito, transparece ainda o texto virtual, ou seja, o texto de base oral. Então, esse novo texto escrito pode ser visto também como uma variante do arquétipo. O que os escritores contemporâneos fazem ao escrever seus textos baseados em textos oriundos da tradição oral é uma variação de um texto-arquetípico, pertencente à oralidade. Aproveitando Zumthor, estamos considerando que o autor do texto escrito, tomando como base o conto de transmissão oral, faz também a atualização de um “texto” arquetípico.

O pesquisador Frederico Fernandes diz que, se há um texto matriz para a oralidade, “esta deve ser apreendida por aquilo que é aceito e praticado culturalmente” (2007, p. 55). Há, nessa visão, uma visão ainda maior para a mobilidade dos textos de transmissão oral, se considerarmos que aquilo que é aceito e praticado culturalmente pode mudar. O que é mais relevante nesse conceito de matriz é sua ideia complementar: “a matriz resultaria da voz poética que faz circular a tradição e que anima as representações míticas” (FERNANDES, 2007, p. 55). Essa matriz, agora algo móvel, é reforçada pela ideia de que o narrador faz uma “apropriação modificadora” da narrativa de tradição oral e dá ao narrado um “matiz pessoal”. Esse matiz pessoal é justamente o que transforma esse texto em individual e o diferencia do texto de autoria coletiva, tão caro aos folcloristas.

É o próprio Fernandes quem diz que “um sentimento de coletividade se junta ao matiz individual, mas não o ceifa e nem o paralisa”, o que faz do indivíduo “um criador no ato de atualização” (2007, p. 56). E esse novo texto não deixa de interagir com uma tensão coletiva, como quer o referido pesquisador.

Esse novo texto, por mais que se distancie ou apague a base oral, não se reduz a uma funcionalidade, não se encontra distante da relação narrador/ouvinte e não se esvazia de sentido. E tudo o que ele contém pode ser explorado pelo leitor, inclusive os conteúdos morais e as regras sociais implícitas ou explícitas. Esse novo texto está articulado, desse modo, a um “conjunto de textos e a referenciais culturais responsáveis por interferir no sentido e na elaboração de uma nova variante” (FERNANDES, 2007, p. 55). Essa espécie de “intertexto” é o que estamos chamando de *móBILE* ficcional. Mas, como diz Fernandes (2007, p. 55), “não se trata de uma intertextualidade orquestrada pelo ‘continuismo temporal’ de um texto matriz”.

Ao invés de considerarmos que os recontos contemporâneos dos contos populares africanos sufocam e apagam todo esse percurso, poderemos adotar o sentido contrário, ressaltando a ideia de que esse novo texto é importante porque é esse texto escrito que remete ao falado; é esse texto escrito que denuncia a existência de uma oralidade que o antecede.

Portanto, aqui, no registro dessas histórias que têm “base” na oralidade, podemos falar de uma “voz discurso” que ganha a marca de uma identidade individual. Quer dizer, saímos da marca coletiva para uma marca individual. No entanto, nessa identidade individual, ainda subsiste um universo coletivo, que vai ser sempre o universo primeiro desses contos populares. O que esses escritores fazem é equilibrar esse universo cultural, coletivo, com um registro que agora é individual. Embora Câmara Cascudo, de certa forma, defendesse a ideia de que a “reunião de uma massa abundante de contos” direcionados aos cidadãos simples do povo, devesse ser fixado sem deformação letrada e sem falso preconceito estético de aformosamento” (CASCUDO, s.d., p. 303), o que acontece nessa passagem do conto de transmissão oral africano para o conto popular com registro autoral é exatamente o contrário: cada autor procura individualizar-se na escrita, para um público leitor cada vez maior, e com o uso de recursos de linguagem que são suas marcas pessoais. As transformações não são desvios de um texto que originou um novo texto, exatamente porque não acreditamos numa existência estática da cultura popular.

Nas histórias recontadas por Joel Rufino dos Santos, Rogério Andrade Barbosa e Reginaldo Prandi, podemos perceber a “voz” do narrador oral, os aspectos sociolinguísticos marcantes no texto (“a grafia que se molda à sonoridade da fala”), as implicações antropológicas da voz narradora. Não estamos reivindicando para esse texto de base oral uma definitiva “fixação da voz”, apenas o direito de ser mais uma possibilidade, que não representa em momento nenhum a “manifestação de um texto acabado”.

Fernandes diz que “a identidade de hoje depende da memória do passado” (2007, p. 44). É exatamente isso que estamos buscando, ao mergulhar nesse rescaldo histórico, para entender e potencializar essas produções literárias contemporâneas, baseadas em histórias que pertencem à tradição oral.

“A recorrência do fenômeno poético que se agrega à tradição” (FERNANDES, 2007, p. 45) é exatamente, na nossa visão, o elemento novo que se acopla a esses textos, pelo trabalho do escritor contemporâneo. Essas histórias têm um fundo comum, que as

fazem pertencer ao universo dos contos populares, mas o trabalho do escritor moderno, ao recontá-las, adiciona a elas esse fenômeno poético, que as individualiza.

Entretanto, o texto escrito a partir do conto de transmissão oral, não é um texto acabado. Considerando que seu “fundo” é de domínio público, novos textos poderão surgir, atualizando também esse texto. A escrita do texto advindo da oralidade não é um aprisionamento do texto ou uma fixação imutável desse texto. Pode ser uma fixação das inúmeras fixações possíveis para esse mesmo texto! Daí sua riqueza!

A escrita desses textos torna-se mais explosiva, mais atômica, porque eles nos remetem para uma linguagem com voz, uma linguagem que possui ecos da oralidade e da tradição. Zumthor afirma que “em razão de um antigo preconceito em nossos espíritos e que performa nossos gostos, todo produto das artes da linguagem se identifica com uma escrita” (ZUMTHOR, 1997, p. 11). No entanto, não há, em nossa pesquisa, nenhuma tendência em “sacralizar a letra”, exatamente porque consideramos esses recontos como obras variantes da oralidade, por mais individualizados que eles sejam, ao ganharem uma assinatura individual.

Também acreditamos que, para esse tipo de história, a “linguagem é impensável sem a voz” (ibidem, p. 13). Por isso, esse eco que subsiste no reconto da tradição oral é a lembrança, onipresente, de que primeiro foi necessário ouvir essa voz coletiva, para depois individualizá-la. E que o reconto, como texto oriundo desse universo da tradição, não poderá nunca se desvencilhar das marcas dessa “vocalidade” ou apagá-las por completo, por mais que queira o escritor. Os contos populares africanos recontados funcionam como uma espécie de “reconciliação polifônica do espaço e do tempo: da palavra viva e da palavra escrita” (ibidem, p. 173). O texto oriundo do conto popular traz em sua materialidade índices performáticos. Paul Zumthor chama a isso de “escritura-*happening*” (ibidem). O *happening*, que é um conceito oriundo das artes visuais, encontra no teatro uma grande forma de expressão, privilegiando a espontaneidade e a improvisação. Esse texto escrito, que vira espetáculo e que é “forjado” pelo escritor, só se completará mesmo com a performance do leitor, tornando irrepetível o ato de ler. A ideia de *happening* envolve a participação do público espectador e, no caso do texto escrito, a do leitor. Poderíamos, com isso, afirmar que o conto popular de transmissão oral é “quase” um texto dramático, sem as rubricas do autor.

A pesquisadora Terezinha Tabora Moreira, em seus estudos da ficção moçambicana, defende a ideia de que esses textos vindos da oralidade inserem um

discurso didático, que pode ser pensado pela via da intertextualidade. E completa dizendo que “o discurso didático configura uma forma de citar uma voz remissiva também ao saber ancestral que agencia a concepção de mundo fundadora dos textos” (MOREIRA, 2005, p. 122). Com isso, estamos considerando que o reconto tem também como característica essa preocupação com a “tradição ancestral”. O conjunto de crenças, costumes e valores que predominam nestes textos dão “forma ao discurso de uma verdade: a verdade da tradição ancestral” e, de certa forma, o discurso da tradição refere-se à verdade dos “conhecimentos míticos” (MOREIRA, 2005, p. 123).

Estamos considerando, como Terezinha Taborda, que o reconto é o discurso da tradição, transformado em espetáculo, pela escrita: “teatro da ordem o qual ninguém ignora que é teatro, representação cênica de papéis e funções”. O que fazem nossos autores em questão é instaurar uma nova representatividade. O texto, “o espetáculo textual passa a dizer a própria tradição, no lugar da qual ele se coloca” (MOREIRA, 2005, p. 128). Esse espetáculo textual, na verdade, é também a representação intertextual, do velho griô, personagem com o qual começamos a traçar o caminho dessa pesquisa. E, com isso, também estamos considerando, como Taborda, que nesses textos o narrador transforma-se num “narrador performático” (MOREIRA, 2005, 56-69). Essa, então, é mais uma característica do reconto: a existência de um narrador performático.

No reconto, “voz e letra se combinam para formar um texto-corpo em forma de ato e palavra em ligação íntima” (ibidem, p. 59). O que os nossos autores – Joel, Rogério e Reginaldo – narram está deslocado no tempo e no espaço, se transforma, é recriado para dar relevância à ancestralidade, coerente com a visão de mundo africana.

Essa ancestralidade, que ordena todo o reconto, é a força que “faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa” (PADILHA, 1995, p. 10).

No jogo da escrita proposto pelos três autores, intuímos que, veladamente, o sentimento movente de cada uma das histórias recontadas pode ser o medo. De modo geral, identificamos o medo como a grande sombra que paira sob os textos. E, com isso, acreditamos ter vislumbrado uma articulação original possível entre os autores. Tomando por base o que passamos a chamar agora de Estética do Medo, vamos combinar a leitura das três obras-chaves desses autores: *A rainha Quiximbi*; *Duula, a mulher canibal*; e *Os príncipes do destino*. Estamos considerando que o movimento

retrospectivo e prospectivo que esses textos carregam tem origem no medo e no risco, na ideia de perigo real ou aparente, na presença de alguma coisa estranha ou perigosa, no susto, no receio¹⁷⁹. E consideraremos isso para articular um caminho de leitura.

Joel Rufino tem como núcleo de seus textos o medo da escravidão e da falta de liberdade; Rogério Andrade Barbosa articula seus textos a partir do medo de que o preconceito impeça o acesso aos bens culturais africanos; Reginaldo Prandi se move baseado no medo de que o silêncio e a ausência dos conhecimentos míticos destruam a memória ancestral, cultural e afro-brasileira. Todos eles, nessa nova concepção, estariam também relacionando o medo ao risco. Em Rufino seria o risco da repetição e da falta de liberdade; em Barbosa, o risco da discriminação e do isolamento; em Prandi, o risco do esquecimento e da substituição.

Tomando como base o estudo de Jean Delumeau, sobre o medo no Ocidente, somos invadidos pela certeza de que a literatura também pode criar estratégias para manter-se livre de uma série de ameaças de ataque e cobiça, por uma dominação estrangeira e uma cultura hegemônica que, para se impor, promove o apagamento das outras culturas participantes de sua identidade. É apenas uma hipótese pertinente à crença de que no interior desses textos vindos da oralidade africana e “encenados” pela voz ancestral de um narrador performático, se consegue “se não afastar completamente o medo para fora de seus muros, ao menos enfraquecê-lo o suficiente para que se possa viver com ele” (DELUMEAU, 2009, p. 12). Os mecanismos inventados pelos autores, no interior dessas histórias, a despeito de terem valor simbólico, têm também função de *pièce de résistance*, pois “não só os indivíduos tomados isoladamente, mas também as coletividades e as próprias civilizações estão comprometidos num diálogo permanente com o medo” (idem).

Esses autores estão em diálogo permanente com o medo, assim como os temas que exploram, os personagens que constroem e os conflitos que desencadeiam. É o medo de ser morto, de ser dizimado, medo da fome, da fúria dos deuses, do exército inimigo, da guerra, da privação do contato com a família, do isolamento em terras distantes, de não cumprir seu papel e até mesmo o medo do peso da tradição.

Sabemos que o núcleo que produz o medo produz também a covardia, a coragem e a temeridade. E que essas histórias, grosso modo, podem ser vistas como uma tomada

¹⁷⁹ O dicionário Michaelis define o medo assim: (*ê*) *sm* (*lat metu*) **1** Perturbação resultante da idéia de um perigo real ou aparente ou da presença de alguma coisa estranha ou perigosa; pavor, susto, terror. **2** Apreensão. **3** Receio de ofender, de causar algum mal, de ser desagradável. *sm pl* Gestos ou visagens que causam susto.

de consciência de uma cultura, de um passado, de uma história, de um legado cultural que custa a chegar a nós, que somos também herdeiros da cultura africana na nossa formação identitária. De modo também geral, recontar essas histórias é reforçar a audácia de manter viva essa literatura, em especial para o leitor criança e jovem. É uma audácia desconstruir o período da escravidão, para construí-lo como denúncia e como abuso de poder, como faz Joel Rufino. É uma audácia trazer para o leitor brasileiro as histórias de povos recuados no tempo e no espaço, muitas vezes com costumes, crenças e valores muito distintos dos nossos e socializar essa informação em escala maior, como faz a obra de Rogério Andrade Barbosa. É uma audácia mostrar para as crianças todo um sistema hierárquico, de crenças e religiosidade, baseado em deuses regidos pela natureza e, sobretudo, por sentimentos pouco nobres, como o ciúme, a inveja, a ganância, a ira etc., por vezes tão falíveis como as motivações do homem comum, como faz Reginaldo Prandi.

Pois essa mesma audácia, que funciona como uma reação ao medo, está também sustentada pelo pensamento corrente de que “o fidalgo não pode chegar à honra perfeita nem à glória do mundo, sem proeza” (DELUMEAU, 2009, p. 14). É essa proeza, proveniente do medo, que faz andar as histórias contadas por Rufino, Barbosa e Prandi. No entanto, as consequências das histórias também são diferentes: umas funcionam como explicação para elementos mágicos que povoam o nosso imaginário (como a sereia Quiximbi), outras funcionam como alerta para reconhecermos que nosso passado monstruoso é fruto da privação das condições básicas de sobrevivência (como Duula, a mulher canibal) e outras funcionam como fonte e núcleo da nossa devoção às forças superiores (como a mitologia dos orixás).

A psicanálise explica o medo como a mais visceral e talvez a mais antiga emoção do homem. O medo é também uma das várias faces das interações culturais. Do mesmo modo como a cultura contribui para criar as faces do medo, também impele os sujeitos a enfrentarem-no. Pois o medo, que está na base das histórias de cada um de nossos autores aqui examinados, empurra-os para caminhos distintos. O medo que obriga a uma distinção histórica, o medo que obriga a um domínio cada vez maior do conhecimento, o medo que obriga a lidar com as forças ocultas, externas e internas. Essas são as raízes das histórias que ora analisamos.

O estudo desses autores, em conjunto, tem uma função específica e complementar. Usando o “princípio da complementaridade” (que é um conceito da física quântica, adotado também por Jung), as diferentes abordagens é que vão nos

ajudar a enxergar, a partir de diferentes ângulos, esse universo imensurável que é a literatura e, especificamente, a literatura africana de transmissão oral no Brasil. Cada autor aqui se torna incompleto se os olharmos separadamente, mas, olhando-os em conjunto, pode-se estabelecer uma série de caminhos de leitura.

De modo criativo, talvez mesmo autoral, escolhemos examinar, neste ponto, a obra desses autores, a partir da ideia de medo e de sombra, que se interpenetram e se completam. Partindo da idéia de medo como núcleo das obras, imediatamente chegamos à sombra. A noção de sombra, que embala nossa leitura, e que é uma noção também herdada da psicanálise, obriga-nos a lidar com a literatura e o campo do imaginário como aquilo que fica no escuro, e que precisa ser desvendado ou iluminado. É a sombra que provoca o medo. Jung dizia que o sonho é que podia compensar a limitação da realidade, já que a consciência vê só um lado das coisas, e o sonho permite enxergar o outro lado (JUNG, 1984). Digamos que a literatura também permite enxergar o outro lado das coisas a partir do exercício de expansão do imaginário e da ação do leitor..

E, já que estamos transitando nesse território da psicanálise, nesse momento, outro conceito nos interessa: o de pertencimento, que foi tão estudado pelo filósofo, sociólogo e psicanalista alemão Erich Fromm. Para ele, o pertencimento é algo que permite ao homem sentir-se menos só; permite-lhe reconhecer a riqueza do outro, a importância da cooperação e da solidariedade, num espírito de fraternidade, onde o bem estar social ganha primazia (FROMM, 1991).

Por isso, defendemos aqui a ideia de que as obras desse autores partem da noção de medo. E, nesse ponto, nos interessa a afirmação de Jung:

[...] quem fala através de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga, elevando simultaneamente aquilo que qualifica de único e efêmero na espera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade e com isso também solta em nós todas aquelas forças benéficas que desde sempre possibilitaram a humanidade salvar-se de todos os perigos e também sobreviver a mais longa noite. Este é o segredo da ação da arte. (JUNG, 1985, p. 70-1)

É a potencialização do medo que faz mover, que faz criar histórias e faz, possivelmente, o leitor perceber o que está por trás daquele arranjo de palavras. Talvez, por isso, as histórias africanas também tenham uma alta dose de violência. Para pensá-las, aproveitamos as palavras também de Jung:

Não se deve asseverar o próprio poder enquanto a situação não for tão perigosa que precise de violência. O poder que é asseverado continuamente atua contra ele próprio e é afirmado quando alguém teme perdê-lo. Não se deve ter medo de perdê-lo. Ganha-se mais através da perda do poder. (JUNG, 2003, p. 174)

A trajetória do medo, na obra desses autores, leva-nos a considerar, nos contos, um movimento que caminha da sombra para a luz, primeiramente como motivação. E nesse caso, o narrador performático, originário dos griôs, é também um demiurgo. Lançar luz nessas histórias, tirá-las da escuridão e do limbo, é também iluminá-las, trazê-las à luz, criar o mundo, tornar-se o artífice, a deidade responsável pela materialidade do texto, alicerçado nas culturas africanas e brasileira. No segundo momento, o movimento da sombra para a luz está expresso nos elementos e estratégias de composição dos textos. São eles: 1. deslocamento espaço-temporal; 2. potência do conflito; 3. construção de perfis heroicos; 4. construção da força opositiva; 5. coerção da aprovação coletiva; 6. obrigatoriedades do discurso ético; 7. soluções eufóricas e disfóricas¹⁸⁰.

A trajetória, temperada por essa ideia de medo, vai, então, configurar nas histórias o deslocamento espaço-temporal:

1. Em *Rainha Quiximbi*: o deslocamento é para um tempo indeterminado (“Há muito, muito tempo vivia uma viúva sem amor”, p. 2). Os personagens se movem entre as diversas noites (“Até uma noite, quando foi puxar o amante para fora, cadê marido?”, p. 14) e é esse o tempo-espaço maior do mistério (“Uma noite ela se lembrou de que não sabia o nome do tal. – Chibamba – ele respondeu.”, p. 22) e das metamorfoses (“Também não deu tempo à viúva de pensar: colou as duas pernas dela, transformando os seus pés em rabo de peixe. Depois cobriu todo o corpo dela com escamas de prata”, p. 27). O espaço é o da casa, mais especificamente o da janela, onde a mulher vive a suspirar e a lamentar a viuvez e a solidão (“Ai quem me dera amar”, p. 5). Mas é também o espaço do próprio corpo da mulher, que vem da ideia de proteção e amamentação (“quando ele ficou do tamanho de um dedal,

¹⁸⁰ Sabemos que as palavras podem carregar, de acordo com o uso, valores positivos e negativos. Os positivos, chamados também de eufóricos, dizem respeito à alegria, à felicidade e ao bem-estar; os negativos, chamados de disfóricos, dizem respeito às emoções negativas, ao insucesso. Estamos considerando esses usos em relação ao desfecho de uma história, que pode ter final feliz ou não.

começou a guardá-lo no seio”, p. 12), para a ideia de doação (“quanto mais amou aquele homem, mais ele cresceu. Um dia não coube mais na casa. A viúva conversava com ele, agora, sentada na palma de sua mão”, p. 20), para, enfim, se transformar em espaço de encantamento, sedução, adoração e devoção (“Chibamba leva a viúva para o mar, transforma-a em Rainha Quiximbi, a rainha das águas e manda os peixes tomarem conta dela”, p. 28-31).

2. Em *Duula, a mulher canibal*: o tempo é fluido e cambiante. A história caminha do tempo de uma longa seca e de uma fome devastadora, que instaura a miséria e a morte por longos anos, passando pelo tempo mágico do deserto (imprevisível e incontrolável; escaldante durante o dia, frio durante a noite; que se alterna entre amarelos e vermelhos) até o tempo da restauração e do equilíbrio, proporcionado pelas chuvas que voltaram a cair. Já o espaço é delineado para reforçar, o tempo todo, a atmosfera de medo, quase um pavor. E o conto caminha dos cenários de um país semiárido e de sol causticante, no extremo leste do continente africano (Somália), para as montanhas, habitadas pelos pastores de ovelhas e cabras e revigoradas pelas chuvas. O espaço do deserto é explorado de forma mais lenta e apavorante (as areias do deserto, o terreno árido, rochoso, povoado de ossadas de pessoas e de animais ferozes). O espaço devastado, com ares de abandono quase total, instaura o medo e a desconfiança (“Não estou gostando desse lugar – comentou a esposa olhando para os lados. – Não se vê uma pegada de gente. Só espinhos e serpentes – reclamou.”, p. 10). Se antes os personagens viviam em tendas amplas, agora a família que vem da montanha para a planície depara com outros índices (espinhos e serpentes; a fauna diurna: gafanhotos, lagartos, coelhos, roedores e camelos; a fauna noturna: escorpião, cobras venenosas, chacais e abutres). Os índices espaciais estão imersos no mistério (da fumaça, da tempestade de areia, da escuridão repentina) e na salvação (o mar, a chuva, a montanha). Entre tudo isso, estão as cabanas de Duula (a da execução dos capturados, a do armazenamento de ossos e carne humana, a da preparação da comida).
3. Em *Os príncipes do destino*: o tempo é o do “começo dos tempos”, esse tempo recuado, a-histórico, condensado na expressão “Há muito tempo”. O espaço das histórias situa-se entre o Orum, o Céu dos orixás; um espaço

intermediário, onde viviam os odus, os príncipes do destino; e o Aiê, a terra, o mundo dos humanos, situado num “antigo país da África”, nos domínios do povo iorubá, onde são recolhidas as histórias narradas pelos odus. Mas, em cada uma das 16 histórias narradas por eles, o espaço muda. A primeira história (*Os príncipes do destino contam histórias no céu*) acontece na casa de Ifá, no Orum; a segunda (*O Príncipe Infeliz e as abóboras desprezadas*), na casa de Obará, na terra; a terceira (*O mensageiro e as vacas que pastavam no telhado*), no reino onde vive Babalequê; a quarta (*O escravo que guardou os ossos do príncipe*), no país de Odedirã e no palácio do rei; a quinta (*A mãe do rio exige o pagamento da promessa*), no rio de Oxum, nas águas doces; a sexta (*O miserável que acabou ficando rico*), na praça da cidade de Babatogum; a sétima (*O guerreiro toma o poder das mulheres*), no reino de Iansã e na aldeia de Ogum, em Irê; a oitava (*O inventor do pilão destrói palácios*), na cidade de Ogum, nos palácios construídos e destruídos pelos súditos; a nona (*A mãe dos peixes leva para seu reino os filhos homens*), no reino de Oquerê, no caudaloso rio, no mar, reino de Iemanjá; a décima (*Os homens provocam a separação entre o Céu e a Terra*), no Céu dos orixás; a décima primeira (*O adivinho que prendeu treze ladrões com grãos de milho*), na cidade onde vive Odoguiá e na casa do homem rico; a décima segunda (*O rei que foi obrigado a pilar inhames*), no reino de Sabé e no reino de Xangodarê; a décima terceira (*A mãe que teve um filho feio e um filho belo*), nos pântanos, reino de Nanã; a décima quarta (*O arco-íris do Céu vira serpente na Terra*), no palácio de Xangô; a décima quinta (*O médico que se escondia debaixo de palhas*), no palácio real, no país dos príncipes do destino, nos domínios do povo iorubá; a décima sexta (*O adivinho escolhe sua esposa entre três pretendentes*), no país dos príncipes do destino, na casa de Orunmilá.

É também a sombra do medo que potencializa os conflitos nos livros em questão:

1. Em *Rainha Quiximbi*, o conflito é decorrente do casamento. A viúva quer casar-se, depois de ser vitimada por um casamento sem amor. Agora o que

ela quer é amar de verdade. O grande elemento aqui, polo maior do conflito é o amor, que faz as criaturas diminuírem ou aumentarem de tamanho. O amor é o próprio conflito, o medo de ficar sem amor.

2. Em *Duula, a mulher canibal*, temos alguns focos de conflitos: a fome, a miséria, a sobrevivência (“para sobreviver, ela teve que comer os corpos dos homens e mulheres mortos na fuga”, p. 6). Comer carne humana vira hábito então (“desde então, a carne humana passou a ser o alimento preferido de Duula, p. 6). Perder-se no caminho também potencializa outros conflitos, e as crianças se perdem porque saem à procura de paus e gravetos para fazer fogo. Alguns índices de canibalismo potencializam ainda mais o conflito: as marcas de sangue (“no chão de terra batida havia grossas correntes e marcas de sangue”, p. 16), o cheiro de carne podre, a visão suprema dos corpos nos vasos de barro (“Askar, com dificuldade, conseguiu afastar uma das pesadas tampas. Dentro do vaso tinha um monte de ossos humanos, muitos deles com restos de roupa ainda grudados no esqueleto”, p. 22). Por fim, as fugas, perseguições, recapturas, tempestades de areia e o grande oceano intransponível aceleram o conflito para a sua resolução final. A insolência de Duula e sua antipatia funcionam como o momento supremo do conflito, e a humildade das crianças distende o conflito e capta a simpatia do leitor.
3. Em *Os príncipes do destino*, em geral, é o comportamento dos homens e dos deuses (que são passionais iguais aos homens) que potencializa todos os conflitos. Em cada uma das histórias, porém, a motivação e a condensação do conflito são específicas: na primeira história, o que provoca o conflito é a intenção de ficar livre da companhia de Obará, que só falava em desgraça; na segunda história, o conflito é provocado pela fome dos odus e pelo desprezo às abóboras ganhas de Ifá; na terceira, pelas mentiras e vantagens contadas por Babalequê; na quarta, pelas maldades do Senhor do escravo Odedirã; na quinta, pela quebra da promessa feita a Oxum, para poder atravessar o rio revoltoso; na sexta, pelo comentário esperto de Babatogum sobre a convicção de que ninguém no mundo poderia mudar a vida de um mendigo; na sétima, pela invenção da guerra, a partir do desejo dos homens em subjugar as mulheres e lhes tomar o poder, e pelo enfrentamento de Ogum e Iansã; na oitava, pelas sábias palavras de Oxaguiã que levam os súditos a destruírem e reconstruírem várias vezes os palácios de Ogum; na nona, pela briga

matrimonial entre Oquerê e Iemanjá; na décima, pelo lixo que os homens largavam no Céu, todas as vezes que lá iam, enfeando e emporcalhando tudo; na décima primeira, pelo roubo da casa do homem rico e pela notícia de que Odoguiá iria descobrir o ladrão em menos de 30 dias; na décima segunda, pela arrogância do rei de Sabé que não queria realizar nenhum trabalho que ele considerava próprio de escravos; na décima terceira, pela varíola de Omulu e pela beleza de Oxumarê; na décima quarta, pela tentativa de Xangô de fazer Oxumarê de escravo; na décima quinta, pela insistência de Iansã em dançar com Omulu no baile; na décima sexta, pela indecisão de Orunmilá ao escolher como esposa a Riqueza, ou a Discórdia ou a Paciência.

Novamente, é o medo que leva à construção dos perfis heroicos, nessas histórias, para fazê-los diferirem da multidão, mas também para torná-los admiráveis e úteis à coletividade:

1. Em *Rainha Quiximbi*, ela depende do amor de outrem para secar seu “vale de lágrimas”; ele é o Chibamba, o rei das criaturas encantadas. Ele, para eternizar a forma dela amar, transforma-a na rainha das águas. Ela tem, para sempre, a função de cantar e atrair homens e mulheres, aparecendo só em noite de lua.
2. Em *Duula, a mulher canibal*, os personagens que ocupam o lugar de herói são os irmãos gêmeos Askar e Mayran, de 11 anos. São crianças exemplares, que ajudam sempre o pai (ele toma conta dos animais; ela auxilia a mãe a buscar água, cozinhar e lavar roupa). São ágeis, inteligentes, companheiros fiéis um do outro e humildes diante do poder da natureza
3. Em *Os príncipes do destino*, cada história contada pelos odus celebra os feitos heroicos de um personagem: Na primeira história, Ifá é o que premia, o Senhor do Destino, o sábio senhor; na segunda história, Obará é o herói que subverte seu destino de desgraça, pobreza, sofrimento e tristeza; na terceira, Exu, o grande mensageiro dos orixás, vence pela inteligência, pelas artimanhas que engendra, aliado a Babalequê, o fofoqueiro; na quarta, o herói é o escravo Odedirã, que guardou os ossos do príncipe morto, sem saber; na quinta, Iansã, a mãe do rio, é a heroína; na sexta, o herói é o pobre Babatogum, o mendigo; na sétima, temos Ogum, o caçador da aldeia de Irê,

que é também o ferreiro, o fabricante de objetos agrícolas e armas e o inventor da guerra; na oitava, Ajagunã, o construtor e semeador do desenvolvimento; na nona, Iemanjá, a rainha do Mar, Odoiá, a mãe do Rio, Oquerê, a Montanha e Xangô, o deus do Trovão; na décima, Olorum, o Deus Supremo e Oxalá, o criador dos homens; na décima primeira, Odoguiá, o adivinho que prendeu os 13 ladrões da casa do homem mais rico da cidade; na décima segunda, o rei de Sabé e o rei Xangodarê; na décima terceira, Nanã, a velha senhora que habita os pântanos; na décima quarta, Oxumarê, o arco-íris no céu e a cobra lisa na Terra; na décima quinta, Omulu, o médico e Iansã, a rainha dos ventos e das tempestades; na décima sexta, Orunmilá, o adivinho e suas três candidatas a esposa, Riqueza, Discórdia e Paciência.

O medo, para ganhar mais impacto e mais contundência, também leva à construção de forças opostas, que vão dificultar o caminho do herói. A consagração do herói também depende da eficiência na criação desses perfis opostos:

1. Em *Rainha Quiximbi*, a força oposta maior é a morte, que lhe rouba os maridos. Depois, o amor que faz o segundo diminuir até sumir. E, por fim, Chibamba, o terceiro marido, que, para preservar o amor, transforma a viúva na grande e eterna sedutora de homens e mulheres, explicando, de certa forma, o mito da sereia.
2. Em *Duula, a mulher canibal*, a antagonista é construída de forma assustadora. Duula é gorda, peluda, fedorenta, que enlouquecera (“o sol abrasador, a sede infernal e a fome acabaram enlouquecendo a jovem pastora”, p. 6) e que por isso passara a comer carne humana. Também “corre mais rápido que um leopardo, tem pés enormes, cabeleira desgrenhada e suja, olhos miúdos e vermelhos, narinas grandes e apuradas, uma orelha peluda e outra maior, capaz de ouvir qualquer ruído. Ao dormir, solta roncões de arrepiar, quando come rói os ossos humanos e por isso tem dentes afiados, pontudos, como de lobo, além de carregar consigo uma longa e afiada adaga, para matar suas vítimas. A rapidez de Duula e a audição incomum a tornam superpotente, mas a visão deficiente na tempestade de areia é seu ponto fraco. O mar, que atua como um auxiliar mágico para os heróis, é seu derradeiro obstáculo.

3. Em *Os príncipes do destino*, Ifá é o soberano, o que regula o comportamento dos odus, e tudo decorre disso. Na primeira história a força opositiva advém do fato de os odus terem esquecido de convidar Obará para o banquete na casa de Ifá. Na segunda, são a fome e o desprezo dos odus pelas abóboras que atuam como forças opositivas. Na terceira história, a força opositiva provém do rei e dos guardas reais da cidade onde vivia Babalequê; na quarta, do Senhor do escravo Odedirã e da ironia do destino; na quinta, da promessa do rei guerreiro de trazer preciosa oferenda para Oxum; na sexta, do milionário da cidade onde vivia Babatogum; na sétima, das mulheres, de Iansã e do medo que todas têm do homem paramentado para a guerra (que é Ogum em sua férrea armadura de combate); na oitava, do orgulho do povo, desafiado a construir para Ogum, um palácio cada vez melhor, mais belo e resistente; na nona, na resistência de Oquerê em deixar Iemanjá ir embora, após uma briga conjugal; na décima, na sujeira que os homens fazem no Orum, o Céu dos orixás; na décima primeira, no medo que os 13 ladrões tinham de ser descobertos e punidos severamente; na décima segunda, no orgulho e na falta de humildade do rei de Sabé; na décima terceira, na doença e na feiúra de Omulu, e no controle da chuva e na beleza de Oxumarê; na décima quarta, no desejo de Xangô de fazer Oxumarê seu escravo; na décima quinta, na vergonha de Omulu em expor suas próprias feridas; na décima sexta, nas candidatas a esposa de Orunmilá: Riqueza, a que tem tudo o que deseja ter, Discórdia, a que tem tudo o que os outros querem ter; e Paciência, a que tem tudo o que pode ter.

Nesse tipo de história, gerada no calor do medo, há uma força coercitiva, que atua no sentido da obtenção da aprovação coletiva. O herói age para ser aprovado por seu grupo, por sua comunidade. E essa, certamente, é também uma poderosa força social e moral:

1. Em *Rainha Quiximbi*, é o poder de Chibamba que obriga os peixe do mar a cuidarem da rainha das águas. A viúva, a mulher que quer ser amada, transformada em objeto de culto e de sedução, pode ser vista como algo diabólico. O canto da sereia e a atração que ela exerce em homens e mulheres nas noites de luar sinalizam a grande aprovação.

2. Em *Duula, a mulher canibal*, as crianças são impulsionadas pelo desejo de voltar pra casa, de voltar para os pais, para seu lugar de origem. O instinto de sobrevivência é a grande força modeladora e salvadora na história. Duula, como foco da desaprovação coletiva é burra (“oh, tia – choramingou Mayran – Eu estava procurando pegar o desobediente do meu irmão e levá-lo de volta para a senhora.”, p. 26), ingênua (“Oh, tia, eu é que estava tentando capturar minha irmã. Ela te enganou e já deve ter escapulado outra vez. Se me salvar eu te prometo trazê-la de volta – implorou o esperto menino, procurando confundir a sua perseguidora.”, p. 28) e bestial (“Não quero que morra agora. Seria um desperdício perder uma coisinha tão gostosa – rugiu a mulher-canibal cuspidando no chão o líquido escuro e pegajoso que acabara de retirar do tornozelo de Askar”, p. 28). Entretanto, a natureza conspira contra a fera, e a natureza também atua como um enfeixamento da força e da aprovação coletiva (a tempestade de areia diminui a visão de Duula e as crianças recapturadas voltam a fugir). Por fim, outra força coletiva, o grande oceano, junção de todas as águas, é reificado e ajuda as crianças a escaparem.
3. Em *Os príncipes do destino*, Ifá fica satisfeito com as histórias narradas pelos odus e os presenteia com banquetes, a cada uma das 16 reuniões. Ele então, na verdade, é quem aprova ou desaprova as histórias que os odus contam. Ele “manipula” a história que vai vir à tona, no livro, já que a cada reunião, das 16 histórias contadas, só uma de fato, aparece escrita no capítulo.

O comportamento, as ações dos personagens, o discurso, todos esses elementos oriundos do medo de falhar com a coletividade estão organizados para revelar um comprometimento ético, fruto do desejo também de poder, afinal, quem vence é instituído de poder, inclusive o poder de contar e de propagar a história. São estas as obrigatoriedades do discurso ético:

1. Em *Rainha Quiximbi*, o discurso ético, por trás do texto, parece dizer que amar demais é um erro! Entregar-se também é um erro, talvez por isso Chibamba cole as pernas da mulher e artificialize sua feminilidade, e a condene ao dúbio papel de objeto de adoração e de feitiço. No entanto, ela

também é redimida por meio da fragilidade e da necessidade de cuidados permanentes, como o amor também o é. O discurso ético desse texto é enxuto e complexo.

2. Em *Duula, a mulher canibal*, temos, num primeiro momento, a fome que leva à loucura e a loucura que leva à bestialização. Depois, as crianças acostumadas a obedecer às ordens paternas são legitimadas pelo desfecho. A maldade e a feiúra de Duula são punidas; a bondade e a obediência das crianças são recompensadas. A inteligência e a esperteza das crianças também funciona como um auxiliar mágico para salvá-las de serem comidas por Duula. Enganar a mulher canibal mentindo e fugindo só é positivado porque é a única maneira de manter a vida. As crianças se curvam diante da força e do poder da natureza (“Então, Askar e Mayran ajoelharam-se na praia deserta e pediram numa só voz: – Oh, majestoso e poderoso mar, por favor, nos deixe passar, uma terrível mulher-canibal quer nos pegar e devorar.”, p. 32). A fala mais forte nesse discurso ético parece ser: o milagre é possível (“O imponente mar, com pena das crianças, abaixou suas ondas. As águas se dividiram ao meio formando um paredão esverdeado de modo que uma passagem se abriu ao longo do leito repleto de algas e conchas. Os garotos, boquiabertos, não acreditavam no milagre que se descortinava aos seus olhos”, p. 34). Há também, embutido na história, um discurso ecológico, reverberando nas palavras anunciadas pelo mar: “– Sigam esse caminho, mas cuidado para não sujarem o meu leito. Senão, engolirei vocês sem piedade” (BARBOSA, 1999, p. 35).
3. Em *Os príncipes do destino*, cada capítulo está organizado para provar alguma coisa. Mais do que ensinar, o discurso ético (ancestral, didático etc.) fica ainda mais potente, exatamente porque vira exemplo vivo, na história que cada um dos odus narra, e nas consequências das ações dos personagens de cada um dos episódios contados. Na primeira história, diz o discurso ético: não existe felicidade sem sofrimento, ou os odus trabalhavam juntos, ou não eram nada. Na segunda história, diz: a riqueza pode vir de uma forma inesperada, mas é preciso ter bom coração (que é igual a ter o juízo um pouco mole). Na terceira história, diz: tudo na vida tem uma saída. Na quarta história: é preciso ter piedade; tudo o que um escravo quer é ser rei. Na quinta: não se pode quebrar impunemente uma promessa feita. Na sexta: é

possível mudar a vida de um mendigo com prestígio e poder. Na sétima: ninguém pode contra o senhor da guerra; tudo na vida tem um lado bom e um lado ruim; não há, nesse mundo, quem possa encarar a guerra de frente e sem temer. Na oitava: sempre se pode fazer algo mais bonito, belo, confortável resistente. Na nona: não se pode violentar os domínios do mar sem ser punido. Na décima: a falta de modos dos humanos provocou a separação entre o Céu e Terra. Na décima primeira: é possível resolver os entraves com inteligência. Na décima segunda: a falta de humildade um dia é punida. Na décima terceira: a feiúra é discreta, a beleza às vezes inacessível. Na décima quarta: não se pode viver sem água. Na décima quinta: as chagas ou a feiúra não escondem um bom homem; não se pode esconder a beleza interior debaixo de palhas, que um dia voam. Na décima sexta: é melhor ter tudo o que se pode ter, do que tudo o que se deseja ter ou tudo que os outros querem ter.

Por fim, nossa leitura enraizada no medo chega ao lance final. E, para driblar o medo de ser destruído, a missão cumprida resulta positiva ou negativa, resulta em soluções eufóricas e disfóricas:

1. Em *Rainha Quiximbi*, a viúva, convertida na rainha das águas, virou objeto de culto e adoração, mas, no plano físico, deixou seu papel de mulher, sua sexualidade, virou sereia para existir apenas num plano mítico.
2. Em *Duula, a mulher canibal*, as crianças conseguem fugir, atravessar o mar e voltar para os pais e, conseqüentemente, para as suas terras, nas montanhas. Duula é destruída pelo mar. No entanto, sua história resiste e se propaga, o que acaba transformando o sinal negativo em positivo. São os comportamentos na precipitação do fim que caracterizam o sinal de positivo e negativo: as crianças se ajoelham e pedem ajuda ao mar; Duula grita e exige a ajuda do mar. A humildade é premiada com a preservação da vida, a insolência é punida com a morte.
3. Em *Os príncipes do destino*, as soluções das histórias são sempre alcançadas em pares opostos. O protagonista tem destino positivo, feliz; o antagonista tem solução negativa, infeliz. O protagonista é premiado, o antagonista é punido. Na primeira história, Ifá é o punidor; os 15 príncipes do destino são

punidos por não terem trazido Obará com eles. Na segunda história, o pouquinho dos 15 príncipes do destino é punido com a inesperada riqueza contida nas 15 abóboras que eles ganharam do Ifá e abandonaram na casa de Obará. E o irmão, que tinha bom coração, foi premiado com a riqueza. Na terceira história, Babalequê, o mentiroso, escapa de perder a cabeça, graças à ajuda inteligente de Exu, que também é recompensado com uma boa parte do prêmio, que o outro ganhou do rei enganado, porém crédulo. Na quarta história, o escravo Odedirã é libertado, adotado pelo rei e feito seu príncipe herdeiro; o antigo senhor de Odedirã recebeu um pouco de dinheiro de presente do seu ex-escravo. Na quinta história, Oxum recebe a princesa Preciosa, que foi bem criada por ela e se converteu mais tarde na mais bela Cachoeira; o rei é obrigado a entregar a filha porque deu sua palavra. Na sexta história, Babatogum acabou virando o homem mais rico do reino; o milionário provou que a crença do mendigo estava errada e termina por ajudá-lo a enriquecer, transmitindo ao mendigo um pouco do seu prestígio. Na sétima história, Ogum inventa a guerra, vence Iansã e faz dela rainha esposa e guerreira. Na oitava história, Ajagunã consegue o que propõe (a construção de um palácio cada vez maior, melhor, mais bonito e mais resistente); o povo, desafiado, se dobra sempre (e o resultado é bom para todos, nesse caso). Na nona história, Iemanjá volta para o mar e passa a governá-lo; Oquerê vira Montanha. Na décima história, quem ganha é o Céu, que fica mais limpo com o impedimento de livre acesso dos homens à casa dos orixás; por seu turno, o homem perde o livre acesso aos deuses. Na décima primeira história, Odoguiã aumenta sua fama de adivinho, os 13 ladrões se entregam, devolvem os bens roubados e são punidos de maneira leve. Na décima segunda história, o rei de Sabé é castigado por sua arrogância e por não tratar da loucura de sua mulher; o rei Xangodarê se vinga da loucura da irmã, provocada pelo descaso do rei de Sabé, fazendo dele escravo. Na décima terceira história, o filho feio de Nanã é preservado; o belo é exposto, e ela tem orgulho de seus filhos. Na décima quarta história, Oxumarê escapa da prisão no palácio de Xangô e pode ser visto no céu, depois da chuva, brilhando nas sete cores do arco-íris; Xangô é brindado com a água que Oxumarê transporta da Terra para o Céu, para abastecer o palácio dele. Na décima quinta história, Omulu é curado das feridas, deixa de

ser sisudo e vira médico. Na décima sexta história, Orunmilá ganha a sua esposa; Paciência vence; Riqueza e Discórdia perdem. Ao final, o tempo passa, o mundo muda e a memória acaba sendo a grande vencedora, a grande resistente, porque preserva as histórias que os odus reuniram:

De si eles [muitos homens e mulheres que faziam parte do povo iorubá] só tinham a sua memória, a memória de um povo inteiro. Eles sabiam as histórias dos príncipes do destino e as contavam para seus filhos e netos, que as transmitiram oralmente às gerações seguintes. Quando veio a liberdade no final da escravidão, eles já haviam se tornado brasileiros. Suas histórias, seus heróis e seus orixás não tinham contudo evaporado no esvair do tempo. Tudo fora preservado, tudo estava vivo. E até hoje essa lembrança está acesa e pertence aos descendentes de antigos escravos africanos e a todos os demais brasileiros que, mesmo não sendo afro-brasileiros de sangue, aprenderam a amar as histórias dos príncipes do destino. As veneráveis mães-de-santo e os veneráveis pais-de-santo, que são os sacerdotes que dirigem os candomblés, os templos brasileiros da religião dos orixás, são os sucessores modernos dos dezesseis príncipes de Ifá. (PRANDI, 2001b, 108-9)

Pois então, chegou a hora de retomarmos a ideia dessas histórias africanas como recontos. No reconto há já um patrimônio linguístico e literário próprio: a língua portuguesa e o conto popular. A isso vem somar-se um universo de africanidades, proposto por esses textos (os seres encantados, os monstros “geográficos”, os deuses e heróis étnicos etc.). Então, há aí uma relação de dependência, para afirmação: esses textos, para se tornarem legíveis, utilizam-se de uma língua comum, uma base comum (o texto perpetuado pela oralidade) e inovam, em alguns aspectos, o que contam (por exemplo, as intertextualidades, a espacialidade africana, a temporalidade africana).

Entretanto, não há necessariamente uma inovação temática, porque o conto popular (o não africano) também já explorava esse mesmo universo temático. As temáticas do conto popular são universais: amor, vingança, privação, esperteza, valentia, salvação, bondade, capacidade para governar, justiça etc. Os elementos desse universo temático, explorados nesses contos, é que são africanos. Então, a africanidade aparece no nome dos personagens, na relação ética que se estabelece entre eles, nas relações com as forças atuantes (naturais, ancestrais, familiares, religiosas, sociais etc.), na moralidade que preside as relações (variáveis, a depender do grupo étnico), nas consequências (para quem rompe com as regras), no local onde a história acontece (no continente africano, na Nigéria, na África ocidental, na Somália, no Marrocos etc.), no

tempo (na época específica de um rei, quando governou tal homem etc.). Aliás, todos os contos, em última instância, são focados no rompimento de regras instituídas (se a viúva não tivesse casado tantas vezes, não teria virado sereia; se Duula não tivesse violado um tabu e comido carne humana, não seria a mulher canibal; se Babalequê não fosse um contador de vantagens e Exu não tivesse enganado o rei, não teriam se salvado etc.) para ampliar o campo de ação da conduta dos personagens, pois, sem isso, não haveria conflito e, portanto, não haveria o que contar e não haveria conto.

Nossos autores de recontos beneficiam-se de “bens literários acumulados e da herança dos patrimônios literários mundiais (PORTUGAL, 2006, p. 292)¹⁸¹. A partir desses patrimônios é que elaboram seu próprio campo, seu próprio sistema. Aceitam a ordem literária estabelecida, as regras hierárquicas do jogo, para entrarem tão somente com os elementos africanos. Não há inovação na forma, nem nos temas. Só nos elementos, nos cenários. Não há soluções inéditas para essa literatura. Há uma ampliação, com esse “fazer” dos quadros da literatura nacional. É como se dissessem: “isso também é literatura brasileira”.

A categoria do reconto é uma categoria de sobreposições. Apresenta-se, de saída, como um problema. As sobreposições (conto popular + conto africano + conto brasileiro + conto infantojuvenil) não pretendem um apagamento desses “suportes”, mas uma operação de soma. Mais do que a projeção de uma identidade nacional, interessa ver as obras desses autores enquanto “estratégias discursivas que formulam a nação como construto cultural” (PORTUGAL, 2006, p. 294). Essa nação que decorre das pequenas obras é uma construção linguística e uma construção formulada pela cultura. E ela só se completa, evidentemente, com a interação do leitor. Não é esta uma operação fácil, considerando-se a inexperiência, muitas vezes, do leitor criança. Nesse sentido, a responsabilidade do autor é sempre grande.

Essa “nação afro-brasileira” que fica pairando a partir da leitura desses textos é uma construção artificial (porque forjada), uma alternativa, por assim dizer, criada para enfrentar a tradição existente (que está na base desses textos) e toda a falsa uniformidade social, de maior poder e prestígio (o interesse pela literatura afro-brasileira, para ser “sacralizado”, não precisou da força de uma lei?!).

Diz o pesquisador Francisco Salinas Portugal, numa de suas comunicações:

¹⁸¹ PORTUGAL, Francisco Salinas. A busca da identidade nas literaturas africanas de língua portuguesa. In: LARANJEIRA, Pires et ali (org.). **Estudos de literaturas africanas**: cinco povos, cinco nações. Coimbra: Novo Imbondeiro, 2006, p. 289-98.

[...] a nação existe desde o momento em que existe o discurso sobre a nação, quer dizer, desde o momento em que esta é “narrada”. Desta maneira, narrar a nação (segundo Bhabha) acaba por ser uma maneira de racionalizar e de autorizar as tendências culturais díspares que a compõem, em nome dos interesses nacionais ou dos interesses criados em grupo étnico particular ou de uma classe. (PORTUGAL, 2006. p. 295)

Esse discurso sobre a “nação” africana faz com que ela exista, para o leitor brasileiro, como realidade possível (mesmo que flutuante); senão palpável, ao menos formadora de uma consciência de brasilidade. É na acomodação dessas tendências culturais díspares (Brasil, África, etnias específicas) que emerge o afro-Brasil, apesar de os interesses nacionais, por vezes, almejem justamente o apagamento dessas forças.

O escritor do reconto acaba por inventar, para a literatura popular brasileira, uma tradição, uma história, e acaba por estabelecer um cânone próprio (que faz eco com o cânone do conto popular).

Mesmo os contos populares africanos, narrados por escritores brasileiros, sinalizam um entroncamento com a cultura popular e erudita. A tradição do conto popular é claramente uma herança portuguesa no Brasil e, por isso, acaba obedecendo aos padrões adotados por aquela cultura, que, de algum modo, no âmbito do conto popular, também bebeu na fonte, principalmente italiana e espanhola, por meio de autores como Boccaccio, Sacchetti, Straparola, Timoneda, Santa Cruz e outros.

Um dos grandes encantos dos contos populares africanos recontados por esses autores é a despretensão, manifesta no uso de uma linguagem simples, sem rebuscamentos ou erudição, e, sobretudo, tornando-a o mais elástica possível, para abarcar distintos públicos, do leitor criança ao leitor adulto. Essa flexibilização da linguagem também injeta no texto uma fluidez e uma naturalidade do “falar/narrar” que aproxima o texto da oralidade e do tom de conversa “ao pé do ouvido”.

Esses “produtos espontâneos do inconsciente coletivo” – expressão cunhada por Massaud Moisés em *O conto português* e motivada por Jung – (MOISÉS, 2005, p. 40), na mão dos escritores brasileiros, tornam esses contos, ao mesmo tempo, africanos, brasileiros e universais, na medida em que, sendo exclusivos de um povo em particular, de um continente específico, ao atravessarem os mares, reforçam também a herança brasileira e projetam-nos para um circuito mais amplo e universal. Isso se dá porque, por mais que se afastem (em seus elementos) do padrão do conto popular tradicional, em sua forma, ainda obedecem aos padrões desse tipo de narrativa.

Mesmo que minimizados, camuflados, embaçados, os elementos moralizantes, pedagógicos e emblemáticos ainda podem ser percebidos, em suspensão, como parte integrante e inalienável desse tipo de narrativa.

Apesar da simplicidade das narrativas, a moral pragmática sofre alterações, na medida em que os padrões de juízo são diferentes, no tempo e no espaço. Os códigos de ética dos povos africanos não são os mesmos que os códigos de ética de um Brasil moderno e contemporâneo. Nesse sentido, as histórias, muitas com uma grande carga de violência e um código de conduta naturais, admitidos e esperados para o contexto africano, encontram restrições no Brasil, principalmente se pensarmos que esses livros têm sido direcionados ao público infantil. A praga do “politicamente correto” não raras vezes serve de censura, especialmente nos maiores grupos educacionais e nos programas governamentais, que têm sido os principais compradores de livros para as escolas brasileiras.

Essa ideia de “censura” ao que seriam ações naturais de muitos povos africanos (a poligamia, a obediência cega ao chefe tribal, a ancestralidade, a violência implícita e explícita, a vingança, a tradição milenar etc.), em terras brasileiras, na maior parte das vezes, é motivada pelos padrões católicos, que remontam à Idade Média.

Por outro lado, os contos tradicionais ainda são maniqueístas e o principal confronto nas histórias ainda é entre o bem e o mal, tenha lá o nome que tiver e a configuração que tiver. O que causa espanto, para os padrões brasileiros (e católicos, sobretudo), é que muitas histórias terminem com o triunfo do mal ou, pelo menos, sem o seu extermínio. A vitória do bem não é inevitável, mas essa não seria ainda uma visão “teocentricamente medieval do mundo” (MOISÉS, 2005) e contaminada pelo desejo permanente de salvação da alma?

Então, poder-se-ia dizer que os autores brasileiros, ao recontarem as histórias africanas ou se alimentarem dos elementos da cultura africana em seus textos, não podem transferir para o leitor brasileiro a mentalidade africana, sobretudo no que diz respeito a uma ética de visão de mundo. No mínimo, podem servir como veículo de informação e constatação da diferença.

Os embates sociais são simplificados por isso. E, muitas vezes, falta ao leitor brasileiro o conhecimento histórico para dimensionar as disputas seculares entre os povos africanos e seus descendentes para poder abarcar, numa única leitura, tudo o que está por trás das guerras territoriais, das brigas religiosas, das questões políticas, das

disputas entre a tradição ancestral e os novos tempos, do eterno embate entre o antigo e o moderno.

E porque essas histórias nos provam que ainda estamos no território do fantástico e do maravilhoso, convivendo naturalmente com a realidade, as soluções dos conflitos são oferecidas dessa forma: são soluções fantásticas.

A fábula como forma literária, de longeva tradição, também tem sido a produção mais frequente da literatura tradicional africana em terras brasileiras. Mesmo que a atual produção não possa ser classificada dessa forma, por conta da mistura, é ainda por meio do espelhamento humano no comportamento animal que o mundo afro-brasileiro se reconhece e se retrata (isso promove a isenção? Um olhar mais distanciado, neutro? Ou pelo contrário?). Talvez esse uso na literatura infantil possa ser justificado exatamente em função do público leitor, que já se encontra familiarizado com essa forma literária.

Para a compreensão ainda maior do reconto no Brasil, há que se pensar que esses autores se reconhecem como participantes e herdeiros da diáspora africana (e estão interessados em construir uma África fora da África). Rufino quer a África que está aqui. Rogério quer mostrar a África de lá, do continente africano, para os brasileiros e afrodescendentes daqui. E Prandi quer a tradição de uma forma mais pura, a mitologia dos orixás, os textos sagrados, as histórias primeiras, as histórias-rituais, ou apenas o “documento” de um Brasil de religiosidade sincrética.

O reconto é antes de tudo uma consciência do autor de que seu novo texto é uma adaptação, como diz Rogério no pós-fácio do livro *Histórias africanas para contar e recontar*: “Histórias africanas para contar e recontar surgiu de uma seleção e adaptação desses contos [os contos etiológicos africanos], os mais interessantes e curiosos, que apresento aos jovens leitores brasileiros” (BARBOSA, 2001, p. 46). Também na introdução de *Como as histórias se espalharam pelo mundo*, ele reafirma: “Nesta história, recriada a partir de um conto da literatura oral da Nigéria, convido vocês, leitores e leitoras, a travarem conhecimento com a fascinante diversidade cultural do continente africano, mostrada por meio dos olhos de um rato” (BARBOSA, 2002, p. 7). Ele seria o rato, que “depois de tantas andanças, para não se esquecer de nada, [...] começa a armazenar as histórias que ouviu durante as suas viagens. Para cada uma dessas histórias ele tece um cordão de cor diferente, azul, branco, verde, amarelo, vermelho, dourado, prateado... E vai guardando todo esse tesouro em um baú reluzente” (ibidem, p. 34). Já Prandi, também em nota, ao final do livro *Os príncipes do destino*, explica:

Ao escrever *Os príncipes do destino*, meu propósito foi recontar os mesmos mitos [que ele reconta para adultos em *Mitologia dos orixás*] para crianças e jovens. Mas os mitos deste livro já não são simples histórias de um povo africano que vivia do outro lado do oceano, são histórias afro-brasileiras, são histórias brasileiras. As narrativas aqui recontadas, em sua maioria, assim como a identidade dos odus, que chamei de príncipes do destino, foram inspiradas em *Caminhos de odu*, enquanto outras fazem parte de *Mitologia dos orixás*. (PRANDI, 2001b, p. 112-3)

Talvez pelo fato de lidarem com histórias muitas vezes oriundas de uma tradição milenar, o fato é que a categoria do reconto traz, implícita e inscrita em sua configuração, um certo compromisso com a sabedoria. Ou porque é da “boca” dos velhos sábios que essas histórias decorrem ou porque também conservam fossilizada essa função de “passar saberes”. Não há como fugir disso! Por mais que os autores queiram. E isso não quer dizer que eles “forcem” a mão num ensinamento explícito. A filiação dessas histórias à categoria do reconto e a persistência delas, ao longo do tempo, estão “impressas” em seus conteúdos e formas. Vejamos: os finais felizes e as trajetórias do herói são iguais aos dos contos de fadas europeus (como em *Os três presentes mágicos*, *Irmãos zulus* etc.). Há, nos recontos de Rogério Andrade Barbosa, por exemplo, uma preocupação em usar os contos, os provérbios e todo tipo de gêneros textuais para espelhar a cultura e o ambiente em que vivem os povos da história que está relatando. Pensemos na categoria do reconto como uma espécie de depositário também de expressões, aspectos cotidianos, costumes e crenças, que é também o que são os contos populares.

O reconto é uma estratégia e uma ação de manutenção, como diz Rita Chaves¹⁸² na introdução do livro *O segredo das tranças e outras histórias africanas*:

A diversidade lingüística é um dos sinais da variedade de culturas que caracteriza cada um desses países, habitados por povos que guardam muitas tradições. Mas guardam também a experiência de terem sido explorados e discriminados durante séculos. Essa vivência fez que tivessem em comum a necessidade de resistirem às muitas formas de violência. Todos esses aspectos se misturam a uma sabedoria que foi transmitida pela tradição oral, vencendo o tempo e aproximando gerações. Por isso, nessas terras valorizava-se tanto o momento em que os mais velhos contavam histórias. Tradicionalmente, isso acontecia à volta de uma fogueira, e podia ser acompanhado com canções e danças.

¹⁸² Rita Chaves é professora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Era o momento de lazer, mas era também a hora de aprender.
(BARBOSA, 2007, p. 7)

No final das contas, o reconto, para esses escritores, é também uma maneira de resistência, como diz ainda outro texto, ao final de *O segredo das tranças e outras histórias africanas*, preparado pela pesquisadora Regina Claro:

A escrita, para os europeus, não era só uma forma de preservar os conhecimentos e a cultura, mas também uma forma de contar a história de seu ponto de vista, justificando a conquista de determinados territórios e a escravização de africanos. Além disso, a imagem da África, construída pelos europeus é a de um continente isolado, exótico, primitivo, selvagem, atrasado e integrado à história apenas pela presença européia. (BARBOSA, 2007, p. 50)

De toda forma, esses contos recontados são também conscientemente as maneiras que esses autores encontraram de propagar a corrente do saber e de ser portavoza do saber organizado em forma de história; são as diferentes maneiras de organizar esse saber que os distingue, mas não os separa! Exatamente porque o saber e o fazer literário, nesse tipo de narrativas, são indissociáveis. Andam juntos. Em uns textos mais, em outros menos.

Uma ideia, no entanto, acaba se tornando dominante em nossa pesquisa: o reconto é um objeto transcultural. Hoje, mais do que nunca, os materiais que os grupos selecionam como “modelo” vão além de uma subordinação a uma cultura dominante. Pelo contrário, os autores aqui selecionados lidam com um modelo de história, para *dessubordiná-la* de um grupo específico e torná-la importante para todo e qualquer leitor brasileiro!

Lourenço do Rosário, o maior estudioso do conto africano de transmissão oral, diz: “Em África a transmissão oral é a forma que os nacionais utilizam na passagem dos vários saberes de geração a geração. E a metodologia eficaz é condensar esses saberes na narrativa” (ROSÁRIO, 2009, p. 11). Portanto, o reconto tem um saber condensado. Os escritores que elegemos nessa pesquisa, reconhecem que os contos que recontam são “um verdadeiro repositório do universo cultural, filosófico, religioso, moral e até político das comunidades” (idem). Foi exatamente isso o que tentamos demonstrar no capítulo anterior.

Tais escritores também certamente reconhecem que a forma escrita das histórias de transmissão oral podem ser empobrecedoras em “informação substantiva do volume

inicial de conteúdo dos tais vários saberes que as mesmas possuíam” (ibidem). Não sendo os recontos desses autores nas línguas originárias das histórias que recontam, o risco de empobrecimento ainda é maior. Talvez, para compensar o risco, esses escritores eliminam qualquer atitude conservadora de manutenção de valores culturais únicos de outrem, colocando essas histórias para interagir, dialogar e incorporar outras formas culturais, próximas também das culturas de onde são oriundas. Nesse sentido, pode-se até pensar que as histórias africanas de transmissão oral, recontadas por esses escritores, são já histórias afro-brasileiras, uma vez que consideramos impossível esses escritores não se imiscuírem nas histórias que narram.

É possível também ver nesses recontos uma atitude de descolonização. Poderíamos pensar a contribuição de Joel Rufino dos Santos, por meio das palavras de Edward Said e Basil Davidson:

Depois do período de ‘resistência primária’, literalmente lutando contra a intromissão externa, vem o período de resistência secundária, isto é, ideológica, quando se tenta reconstituir uma ‘comunidade estilhaçada, salvar ou restaurar o sentido e a concretude da comunidade contra todas as pressões do sistema colonial. (SAID, 2011, p. 328)

Os textos de Rufino guardam essa característica, primeiro de denúncia (resistência primária), depois de reconstituição e de valorização da cultura africana no Brasil (resistência secundária), que culminariam com o resgate de uma grande auto-estima. É também uma convocação ao leitor para continuar reagindo “às humilhações do colonialismo¹⁸³”, para, enfim, levá-lo ao “principal ensinamento do colonialismo: a necessidade de encontrar a base ideológica para uma unidade mais ampla do que qualquer outra que jamais existiu”. Redescobrir e repatriar aquilo “que fora suprimido do passado dos nativos pelos processos imperialistas” (SAID, 2011, p. 329) é também função que Rufino toma para si em sua literatura.

Já Rogério Andrade Barbosa, em sua produção literária, estaria em consonância como que diz Said, em outro excerto do mesmo texto:

Obter reconhecimento é remapear e então ocupar o lugar nas formas culturais imperiais reservado para a subordinação, ocupá-lo com autoconsciência, lutando por ele no mesmíssimo território antes

¹⁸³ Estamos considerando que a escravidão pode ser encarada como “colonialismo” da parcela negra e escrava trazida para o Brasil.

governado por uma consciência que supunha a subordinação de um Outro designado como inferior. Reinscrição, portanto. (SAID, 2011, p. 329)

Rogério faz um remapeamento da literatura africana de transmissão oral, no Brasil, com seus livros; usa as formas culturais imperiais (o mito, a lenda, a fábula, o conto), de forma autoconsciente, não como subordinação, mas como possibilidade de ampliação do conhecimento para o leitor brasileiro e criança, sobretudo; oferece a oportunidade de esse mesmo leitor conhecer outra África; reinscreve a literatura popular africana no nosso território, em pé de igualdade, portanto, sem subordinação. Ele faz uma “superposição de territórios”¹⁸⁴, se preferirmos.

E Prandi, com sua retomada da mitologia africana, recupera os velhos mitos por meio de uma renovação da linguagem, mostrando a literatura popular como “empenho do produto humano”, desalienando a cultura popular africana de uma visão primitiva, distanciada, infeliz, escravista, deformadora e mais além do que um simples sistema de rituais e crenças. Ele também faz das histórias-rituais, literatura infantil. Portanto, Prandi também faz uma reinscrição dos mitos africanos, mais especificamente da mitologia dos orixás, para o universo de leitura do leitor criança, mas de forma grandiosa, revigorada e infletida numa nova história cultural. Isso também é instaurar a prática de uma cultura nacional, para, enfim, romper barreiras entre culturas, sobretudo no que diz respeito à religiosidade africana, que, desse modo passa a veicular “uma visão mais integrativa da comunidade humana” (SAID, 2011, p. 338). A reinscrição dos mitos dos orixás, no quadro da literatura infantil brasileira, aponta incisivamente para “a coexistência, e não o aumento da supressão e da denegação” (SAID, 2007, p. 20).

Talvez, nesse momento, a expressão de Goethe possa nos socorrer. Suas ideias sobre *weltliteratur* talvez sejam exatamente o que significam as obras de Joel Rufino dos Santos, Rogério Andrade Barbosa e Reginaldo Prandi, vistas agora em conjunto: “o estudo do conjunto das literaturas do mundo visto como um todo sinfônico que podia ser apreendido teoricamente, preservando-se a individualidade de cada obra sem perder o todo de vista” (ibidem, p. 21). É a inscrição da literatura popular africana, no quadro da literatura mundial (*weltliteratur* significa isso!), sem perder suas particularidades.

¹⁸⁴ A expressão é de Edward Said, em *Cultura e imperialismo*, p. 329.

Talvez caiba também, neste momento final, outra justificativa, mantida em segredo: a opção por ler as obras de Joel Rufino dos Santos, Rogério Andrade Barbosa e Reginaldo Prandi enfeixadas na noção de medo partiram do texto de Paul Gilroy:

O vernáculo negro tem sido capaz de preservar e cultivar tanto a relação distintiva com a presença da morte que deriva da escravidão como um estado ontológico correlato que desejo chamar de condição do ser em estado de dor. Ser em estado de dor abrange tanto um registro radical e personalizado do tempo como uma compreensão diacrônica da linguagem. (GILROY, 2001, p. 379)

É para evitar esse ser ontológico em estado de dor, e para evitar a amargura, o lamento e a queixa, características (ou condições?) tão exploradas como imagem geral do negro, que essa literatura passa a ser cada vez mais importante e urgente entre os leitores brasileiros. Há uma outra África e vários modos de ser africanos, revelados também na obra dos autores escolhidos para essa pesquisa.

E, para aceder ao fim, convocamos uma fórmula de finalização de histórias, usada na África Ocidental, mais especificamente na Guiné, e de origem mandinga. Que ela seja agora nosso formulete de finalização desse grande conto: que este não seja meu fim, mas o fim de meu conto.

8. ALACÁ, TECIDO POÉTICO DA LINGUAGEM AFRO-BRASILEIRA:
O LASTRO DA PERMANÊNCIA

“Cada pássaro tem sua maneira de voar.”

(de uma cantiga infantil dos *bambara* do Mali)

Alacá é tecido. Tramado no tear. Manejado por mãos, olhos e boca. Nas mulheres, pano-da-costa. Para guardar e cingir. Para adornar e proteger. Capa benfazeja. Espírito luminoso. Represa e receptáculo da força. Vira rio, vira véu, longa estrada e pedaço do céu. Armadura na disputa. Bálsamo na queda, sombra no ardor dos tempos. Monograma da origem, alacá há de ficar, para sempre como asa. Para sempre como ponte. Ibá alacá!

Ao chegarmos perto do ponto final desta pesquisa, não podemos esquecer que estamos tratando de cultura brasileira, da qual fazem parte os afro-brasileiros. Depois de todas as considerações feitas no decorrer deste trabalho, ainda nos perguntamos: existe uma dicção literária afro-brasileira? Há certamente os que defendem que sim, e os que defendem que o que há é uma literatura brasileira, permeável a todas as contribuições possíveis, diante do quadro da formação heterogênea da cultura brasileira. E é Antonio Candido quem pode nos ajudar, quando diz:

A verificação de que as culturas são relativas leva a meditar em tais singularidades, que seriam explicadas, não à luz de diferenças ontológicas, mas das maneiras peculiares com que cada contexto geral interfere no significado dos traços particulares, e reciprocamente - determinando configurações diversas. (CANDIDO, 1976, p. 43)

Então é esse legado africano, trazido por esses autores e imersos no contexto brasileiro, que possibilitam as tais configurações diversas. As singularidades de cada cultura, em diálogo, produzem a diversidade de configurações, também vistas nas obras dos autores escolhidos aqui.

Sabemos que cada sociedade, que emerge de um novo momento histórico, vai buscar construir novos imaginários. Os caminhos são muitos, mas o enfrentamento discursivo é uma urgência para os novos tempos. É preciso colocar os textos frente a frente, é preciso proceder a uma leitura acurada e crítica da produção literária, tanto do passado quanto do presente. E a literatura infantil, que passou também por diversas transformações nos últimos anos, encontra nesses autores que se dispuseram a recriar uma literatura de lastro africano, para o leitor brasileiro, uma possibilidade de reescritura, agora levando em conta as diversidades culturais, a polifonia da cultura brasileira, a diversidade de sujeitos leitores e os vários modos de recepção. Por isso há espaço para todos e há muitos tipos de textos.

Nesse momento, ainda que estejamos diante de um projeto global, que nunca deixou de refletir sobre o papel da nação, é necessário revisar as origens e o passado, de muitos pontos de vista. A literatura infantil, outorgando um papel fundamental ao passado, imediato e longínquo, acabará por se reconciliar com a ideia de “multiplicidade e diversidade de raízes” (ACHUGAR, 2003, p. 39). Estamos, hoje, diante de uma multiplicidade de relatos e de sujeitos, de autores e leitores, de um processo político, cultural e econômico chamado de globalização, mas também de “mundialização cultural”. Pode parecer sem sentido, mas esse retorno frequente ao passado, à herança

imemorial, concede aos mecanismos da memória uma posição de destaque. O investimento na literatura de transmissão oral é, nesse caso, também uma “reflexão sobre o passado coletivo ou sobre os passados coletivos” (ibidem, p. 40), mas também um modo de considerar que a memória está latente, mas não intacta, nessa produção.

Em cada tempo, a cultura popular produziu uma memória. É para lutar contra o esquecimento, é para não deixar de fora aquilo que outrora já fora manipulado pelas esferas de poder, em outros momentos históricos, é para promover reinserções, que a literatura infantojuvenil faz esse movimento retrospectivo ao mesmo tempo que prospectivo. Há quem nomeie os novos tempos de tempos pós-nacionais (Gillis), decorrentes dos fenômenos de desterritorialização, migração, integração¹⁸⁵ e também de falência da categoria estado-nação. Não se pode pensar a literatura atual (seja com qual qualificativo for) sem passar por essas categorias, que, pelos limites impostos neste texto, não serão objeto de nossa análise.

Flertamos com a ideia de “nação como o espaço de negociação de vários sujeitos e/ou vários nacionalismos em jogo” (ACHUGAR, 2003, p. 42), mas estamos cientes de que memória, esquecimento, poder e autoridade se mesclam nessa questão. A ela vamos somar a ideia de multiculturalismo, assumido como próprio das sociedades pós-industriais, indicador da crise do projeto da modernidade, revelador de uma diversidade demográfica e sociocultural e característico da construção das identidades em um mesmo país ou região¹⁸⁶ (FIGUEIREDO, 2005, p. 289). Tudo isso nos remete imediatamente para a questão da diferença. A questão do multiculturalismo tampouco é simples. Aqui, basta-nos entender que o “conceito de multiculturalismo identificado inicialmente como pluralismo cultural e/ou cosmopolitismo, especializou-se e evoluiu na tentativa de conciliar a integração das diversas formações culturais e identitárias constituintes de toda sociedade” (ibidem, p. 290). Esse processo é longo, sabemos, e faz parte das políticas multiculturalistas de gestão da diferença.

Também a literatura é uma maneira de gestar a diferença. As identidades encaradas como um objeto de investigação, no texto literário, podem levar o leitor a visualizar a identidade como um fenômeno sociocultural, escondido, escamoteado no texto. No entanto, a percepção das condições de existência, no interior mesmo dos textos literários, pode revelar as regras do jogo identitário que toda relação pressupõe.

¹⁸⁵ Appudurai, Bhaba e García Canclini são autores que trabalham com esses conceitos.

¹⁸⁶ Ideias em diálogo no texto “Multiculturalismo e pluriculturalismo”, de Arnando Rosa Vianna Neto, p. 289-311.

Há estudos que consideram que os processos identitários estão sujeitos a um sistema estrutural segmentado em etnias ou em grupos sociais (OLIVEIRA, 2006), que são explicados do seguinte modo pelo antropólogo Gustavo Ribeiro:

A segmentação étnica [...] implica uma luta permanente por visibilidade na cena política, econômica e cultural mais ampla. Em um país onde a política da diferença é dominada por uma elite branca [...], os segmentos étnicos procuram tornar visíveis seus pertencimentos a heranças culturais diferenciadas para adquirir distinção e acumular capital simbólico e político como atores no contexto da chamada política da identidade e da ideologia do multiculturalismo. (RIBEIRO apud OLIVEIRA, 2006, p. 92)

O que a literatura de Rufino, Barbosa e Prandi faz é dar visibilidade, sobretudo cultural, às literaturas africanas de transmissão oral no quadro da cultura brasileira. Essa literatura torna visíveis os elementos de composição dessas culturas, e os textos literários também demarcam os territórios das heranças culturais diferenciadas, narradas de modo a conferir-lhes distinção, numa perspectiva assumidamente multicultural.

De fato, neste momento, neste processo histórico, não temos condições de saber se a política multicultural vai gerar de fato uma integração real, movimentos separatistas ou uma “guetoização”. No entanto, este vai ser, de todo modo, um valor “ethoetnocultural”. Acreditamos que o amplo acesso a essa literatura africana de transmissão oral, desde a infância, pode ajudar a promover a integração real, que está na raiz das políticas multiculturalistas.

Retomemos, pois, a vertente literária. Antonio Candido, um dos maiores pensadores da formação da cultura brasileira, admite que as “melhores expressões do pensamento e da sensibilidade têm quase sempre assumido, no Brasil, forma literária” (CANDIDO, 1976, p. 156). Candido, por meio do exercício da crítica literária (décadas de 1940-1970), vai assumir a literatura como a grande forma de expressão cultural brasileira, responsável pela formação de uma consciência nacional e como local privilegiado da discussão das questões da brasilidade. Se a literatura é esse veículo privilegiado e de alto nível para expressar o pensamento e a sensibilidade brasileiros, ela também deve permitir, nestes novos tempos, a aproximação desses leitores diversos, oferecendo também uma diversidade de olhares, abordagens e identidades culturais. Não é mais a consciência nacional de Candido que está em jogo, mas os nacionalismos da literatura da pós-modernidade e os diversos moldes literários; no caso específico deste trabalho, o conto popular africano de transmissão oral.

O sociólogo Renato Ortiz, ao estruturar seus conceitos sobre a compreensão do mundo contemporâneo, fala em mundialização. Sobre as questões atuais, ele diz:

[...] a modernidade se realiza através da nação, e a nação implica a emergência da modernidade. Ora, a noção de nação, na situação de globalização, altera-se substancialmente. A questão não é tanto pensar se a modernidade se esgotou, mas como ela se redefine como modernidade-mundo. Ou seja, suas fronteiras extrapolaram os limites nacionais.¹⁸⁷

Essa noção de extrapolação dos limites nacionais nos permite pensar em identidades e nacionalismos quando nos referimos às histórias da tradição oral recriadas nos textos de Joel Rufino, Rogério Andrade Barbosa e Reginaldo Prandi. São, de fato, as novas formas de organização da vida social no mundo contemporâneo (ORTIZ, 2007) que vão permitir o acesso ou não ao conhecimento e à literatura, por parte de crianças e jovens. Talvez, mais do que diferenças e identidades, o que importa nessa discussão é a integração dessas culturas. Isso, no entanto, nos remete também para uma visão transnacional. O que se espera da convivência com essa literatura é que ela possa ir além dos “mundos particulares” de cada uma dessas culturas para se integrar na visão do leitor. De toda forma, estamos diante de uma maneira nova de encarar a tradição, já que ela é o solo mais estável nesse apanhado conceitual. Ao mesmo tempo em que esses textos são agentes de conservação das identidades culturais, são também agentes de sua transformação, que permitem câmbios de uma cultura a outra e a inserção do leitor, mesmo que ele venha de outra realidade cultural.

Há, atualmente, um grande grupo de estudiosos¹⁸⁸, no Brasil, pesquisando e escrevendo sobre as matrizes africanas da cultura brasileira. Pensamos que o termo “matrizes africanas” é extremamente válido para as dimensões dessa pesquisa. Também nos parece mais eficaz apontar as matrizes africanas na literatura infantojuvenil brasileira do que considerar apenas a existência de uma literatura infantil afro-brasileira, sobretudo porque frequentemente o uso da expressão “afro-brasileiro” acaba por referir-

¹⁸⁷ ORTIZ, Renato (p. 104). In: MARZOCHI, Samira Feldman. “Mundialização, modernidade, pós-modernidade – Entrevista com Renato Ortiz”. **Revista Ciências Sociais Unisinos** 43(1):103-5, janeiro/abril 2007. Em: <
http://www.unisinos.br/publicacoes_cientificas/images/stories/pdfs_ciencias/v43n1/entr_ortiz.pdf>. Acesso em: 23/11/2011.

¹⁸⁸ Refiro-me ao grupo de estudiosos que se formou em torno do curso Sankofa e da professora Elisa Larkin Nascimento, também ligados ao Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros (Ipeafro).

se a afrodescendentes, deixando de fora todos os artistas que trabalham com as matrizes africanas, mas que não são necessariamente afrodescendentes.

A literatura, hoje, sofre múltiplas influências, advindas da tradição, das relações históricas, das relações políticas, da geopolítica, e não pode ignorar as questões do pós-colonialismo, não pode ignorar as misturas decorrentes das imigrações, o que torna toda e qualquer abordagem bastante complexa.

As matrizes culturais africanas definem, com suas características próprias, “o esteio das identidades nacionais” (NASCIMENTO, 2008, p. 151) do povo brasileiro. Ou, pelo menos, deveriam definir. Apontar, reconhecer e divulgar essas matrizes é destacar o lugar permanente que a cultura africana ocupa na formação da identidade brasileira. Joel Rufino, Rogério Andrade Barbosa e Reginaldo Prandi sabem do seu papel social na promoção dessas identidades pela via da literatura, sobretudo para a desconstrução de imagens de uma África idealizada e, muitas vezes, negativizada. Anani Dzidzienyo¹⁸⁹, ao estudar as relações entre o Brasil e os países africanos, chama a atenção:

Os contatos e intercâmbios entre o Brasil e os países africanos durante as últimas quatro décadas, mediados por indivíduos do setor de negócios, da educação, do jornalismo e das artes, podem ter contribuído até certo ponto para a quebra de algumas imagens estereotipadas, negativas e exóticas da África que existiam tradicionalmente, e continuam existindo, no Brasil. (NASCIMENTO, 2008, p. 219)

Ao situarem suas histórias no tempo e no espaço; ao apontarem a região, o grupo étnico, o grupo linguístico, os valores, costumes e crenças; ao retratarem as questões do cotidiano, o imaginário específico de um povo específico, as soluções éticas, os relacionamentos e conflitos com as divindades e com as hierarquias de poder, nossos autores estão permitindo que o leitor brasileiro saiba exatamente de que lugar da África se está “falando” e de que lugar se está olhando a África, evitando, assim, as generalizações empobrecedoras.

Também estão tirando da “invisibilidade” o legado africano, o patrimônio cultural tão entranhado na cultura brasileira, permitindo inclusive a emersão cada vez maior de sujeitos sociais com seus aportes distintos. O que se pode notar, neste

¹⁸⁹ DZIDZIENYO, Anani. “África e diáspora: lentes contemporâneas, vistas brasileiras e afro-brasileiras”, In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Sankofa 1: a matriz africana no mundo**. São Paulo: Selo Negro, 2008, p. 205-32.

momento político brasileiro, é que é preciso sublinhar a contribuição africana, é preciso distingui-la, não para separá-la, mas para reforçar sua parte constituinte na formação do nosso povo. A tão propalada integração, bandeira dos novos tempos, por vezes, procede ao apagamento das diferenças, igualando tudo e todos por critérios hegemônicos e de branqueamento da cultura. A literatura feita por esses autores propicia, outrossim, a inserção da contribuição africana, de modo cada vez mais acentuado, nos espaços e discursos transnacionais (DZIDZIENYO, 2008, p. 207).

O historiador Valdemir Zamparoni nos lembra que o Brasil também foi vítima das teses da lógica racialista:

Segundo a lógica racialista de então, era preciso branquear a nossa população se o Brasil quisesse no futuro inserir-se no rol das nações superiores. Decidiu-se então pela maciça imigração de europeus, que vieram majoritariamente da regiões da Europa que passavam por turbulências políticas e cuja população vivia em condições precárias, senão miseráveis: Itália, Espanha, Portugal e parcelas da Europa Central. (BOTELHO; SCHWARCZ, 2011, p. 23)

Essas teses de branqueamento promoveram, após a abolição e a instalação da República, uma “espécie de amnésia propositada e um afastamento da África”, que, segundo Zamparoni (2011), atenuaram os laços simbólicos e distanciaram a África do imaginário do povo brasileiro. Com a reinserção dessas histórias na literatura infantil brasileira, processa-se, neste momento, o contrário: uma aproximação e uma valorização dos laços simbólicos africanos.

Superar as desigualdades e as injustiças, bem como reconfigurar a conjunção das identidades nacionais e raciais, só será possível se “a formação da identidade passa(r) a ser um projeto para os movimentos sociais que desafiam a cultura hegemônica existente” (NASCIMENTO, 2008, p. 206). Ou melhor: formação das identidades, convivência e integração dessas identidades, diga-se. E a literatura, como objeto cultural privilegiado, sobretudo na escola, pode servir de ponte para promover essas ações. Entretanto, dialogando com o texto do ganense Anani Dzidzienyo, professor de Estudos do Mundo Africano e de Estudos Luso-Brasileiros da Brown University, também nos questionamos sobre o uso de alguns conceitos:

o que não está muito claro é até que ponto o celebrado conceito da mistura de raças, ou mestiçagem, tida como uma contribuição excepcionalmente latino-americana, tem beneficiado especificamente os afro-latino-americanos. A mestiçagem não é mais considerada automaticamente um antídoto à hierarquização e à discriminação raciais, nem incorpora um multirracismo

capaz de assegurar a igualdade social e econômica para todos. (NASCIMENTO, 2008, p. 207)

Acesso aos bens culturais, para todos, pode ser uma alternativa viável, se associado também às outras demandas econômicas e sociais. E a literatura, no nosso caso específico, não pode servir de instrumento das forças democráticas para apagar as diferenças. Os autores selecionados para essa pesquisa, pelo contrário, estão encarregados de sublinhar as diferenças, mas, também, de ressaltar as aproximações.

As construções de sentidos dos recontos a partir das histórias africanas de transmissão oral, para o leitor infantojuvenil brasileiro, devem se preocupar em preparar o leitor para pensar sozinho, para lidar com um conjunto de textos que podem ou não compor um “cânone”, mas que são necessariamente diferentes, porque a literatura infantil é diferente, porque tem características singulares e exige, por seu turno, uma poética singular. E essa literatura, que se debate e se dobra sobre muitas questões (a de ser destinada à criança, a de ser de qualidade reconhecida, a de ser reveladora da diversidade cultural etc.), ainda passa por um complicador, nas palavras de Peter Hunt:

A importância de examinar as bases de nossos juízos, e de não os igualar segundo algum padrão absoluto ou de acordo com o que é prescrito pelo *establishment* literário/educacional, é acentuado pelo fato de que a maioria dos leitores desses livros provavelmente são – ou serão forçados à posição de – juízes ou indicadores, pessoas com poder sobre as crianças, como escritores, editores, professores ou pais. Imagino que há uma tensão entre o que é “bom” em abstrato, o que é bom para a criança em termos sociais, intelectuais e educacionais, e o que nós real, honesta e reservadamente achamos ser um bom livro. (HUNT, 2010, p. 38-9)

Os autores das obras focalizadas neste grande ensaio são legitimados pela crítica, pelo mercado editorial, pelos leitores infantis e juvenis, por meio do alcance das edições de suas obras, da permanência delas em catálogo, dos prêmios obtidos pelos livros e da publicação dessas mesmas obras no mercado externo, traduzidas para vários idiomas.

É claro que sabemos que a literatura infantil brasileira também tem um cânone. E que só recentemente essas obras e esses autores, pesquisados aqui, aparecem nesse cânone. Sabemos que “a literatura também serve, ao ser canonizada, para escamotear o que não interessa à ideologia dominante” (KOTHE, 1997, p. 12). Deixando de fora autores e obras ou interpretando os textos de acordo com a ideologia dominante, também se podem cometer distorções em uma leitura efetiva dos textos. Não estamos

livres. Kothe também nos convoca a desconstruir o cânone dominante, alertando-nos: “só desconstruindo o gesto semântico da estrutura profunda do cânone dominante é que se percebe o sentido da manipulação ideológica articulada pelas obras” (idem). Essa articulação, para o leitor perspicaz, é fácil de ser percebida, mas, para o leitor criança, muitas vezes torna-se um perigo! Obras unidirecionais, veiculadoras de preconceitos, maniqueístas, fomentadoras das aceitações passivas, legitimadoras das explorações baseadas nas desigualdades sociais, econômicas e culturais, redutoras das complexidades do mundo e enaltecidas da cultura dominante podem deformar o leitor criança se não houver um mediador de leitura que ofereça um leque mais amplo e o ajude a fazer relações com o todo.

Ao se misturar cultura brasileira, literatura africana de transmissão oral e literatura infantil e juvenil no tema principal deste trabalho, o que estamos fazendo, de certo modo, é tomar o que de universal cada uma dessas culturas produz de particular e somá-las, para torná-las “mais acessíveis, mais compreensíveis, inclusive, umas para as outras”¹⁹⁰. É a comparação que amplia a compreensão que cada cultura tem de si mesma. O leitor brasileiro dos contos africanos de transmissão oral recriados por escritores brasileiros tem a possibilidade de travar contato com tudo isso: a cultura brasileira, a cultura africana, a literatura infantojuvenil brasileira, a literatura infantojuvenil afro-brasileira. É um universo amplo de empréstimos culturais e somas singulares, para, no fim, participar de um movimento que tende à universalização. Os escritores dessas obras, de fato, colocam essas culturas para dialogarem, e cabe ao leitor ampliar seus horizontes. Entretanto, continuamos diante de uma literatura independente, forjada a partir das misturas: que não é unicamente africana, mas que continua sendo brasileira, acima de tudo. E nossa identidade cultural, singular e plural, abre-se, com isso, para “o diálogo corajoso com o mundo e como os outros”¹⁹¹.

Nesse diálogo intercultural, proporcionado mesmo no interior dos textos, estamos diante de uma obra literária, mas estamos também diante de um universo social. “O social e o estético não se contrapõem como potências rivais, cada uma delas empenhada em determinar os limites da outra: são duas dimensões mutuamente

¹⁹⁰ Estou tomando a ideia de Leandro Konder, expressa em seu texto “Antonio Candido e a ‘formação’: universalidade, cultura e educação, disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br>. Acesso em: 23/10/2011.

¹⁹¹ KONDER, Leandro. Antonio Cândido e a “formação”: universalidade, cultura e educação. Em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/7475>. Acesso em: 23/10/2011.

imbricadas, se valorizando na relação que as liga”¹⁹². Em nenhum momento estamos reduzindo a obra de arte a um mero produto ou documento. Ao mesmo tempo em que nos aproximamos do texto (da forma, dos seus valores estéticos etc.), também nos interessam os condicionamentos históricos.

É Said quem diz que “a história de todas as culturas é a história dos empréstimos culturais” e que “as culturas não são impermeáveis” (SAID, 2011, p. 339). Por isso, somos tentados a abrir a questão, nas palavras também de Said:

A cultura nunca é uma questão de propriedade, de emprestar e tomar emprestado com credores absolutos, mas antes de apropriações, experiências comuns e interdependências de todo tipo entre culturas diferentes. Trata-se de uma norma universal. (SAID, 2011, p. 339)

Diante de tal conceito, quem poderá negar que Joel Rufino, Rogério Andrade Barbosa e Reginaldo Prandi não promovem exatamente isso a que Said se refere? A recriação das histórias africanas, por autores brasileiros, para o leitor criança, no Brasil, é sim uma maneira de apropriação do universo africano, das culturas africanas, das experiências humanas que nos aproximam desses povos e que também nos fazem distintos. Se Joel Rufino, por exemplo, mostra para o leitor brasileiro outros heróis que ainda aguardam reconhecimento em histórias contadas de lá para cá; se Rogério Andrade Barbosa traz para as nossas fábulas, mitos e lendas outras histórias similares, contadas do lado de lá; se Reginaldo Prandi nos apresenta com os fenômenos da natureza e a ritualização das forças naturais e humanas, transformadas em divindades também de lá para cá, estamos diante de vários universos culturais que nos mostram como somos interdependentes, como dialogamos com todas as influências, como fomos transformando as vivências externas em experiências também nossas através dos tempos. É de se supor que a literatura, como parte integrante da vida dos leitores, desde jovens, possa favorecer-nos com “novas e imaginativas reconcepções da sociedade e da cultura para se evitar as velhas ortodoxias e injustiças”, como afirma Said (ibidem, p. 341).

Para que a literatura seja capaz de oferecer-se como instrumento desses reconhecimentos, é preciso também, e ainda, que a vejamos como mediadora eficaz nos processos de descolonização. A denúncia das explorações, a valorização das especificidades, mas também das influências e heranças, a convivência com um

¹⁹² Idem.

complexo sistema imaginário, religioso, social, ancestral, divino, ritual etc., presentes de forma bastante consciente na obra de nossos três autores, podem atuar de modo eficaz nesse processo de desconstrução dos apagamentos históricos e do desvelamento das camadas profundas, escondidas, que a cultura hegemônica muitas vezes tornou invisível. Esse é o perigo da integração (ou dos apagamentos disfarçados em integração!), que, ao mostrarem-se “somados”, simbióticos, não nos deixam perceber as partes formadoras. Said, ao dizer que “a descolonização é uma complexíssima batalha sobre o rumo de diferentes destinos políticos, diferentes histórias e geografias” (ibidem, p. 343), convoca-nos a perceber como estamos cercados de “obras de imaginação, erudição e contraerudição” (ibidem), que podem nos apontar essas outras concepções políticas, essas outras histórias e geografias, que, na luta, tomam também a forma literária. Talvez, para nós, leitores brasileiros, o processo de descolonização se dê de outra forma: tirarmos dos textos o que eles tem de excessivamente celebrativo da tradição europeia para deixar vir à tona o que eles têm de outras culturas. Nesse sentido, esses autores são expoentes. Fazem-nos tomar consciência da complexidade da nossa própria história, apontam para a inutilidade da repetição dos velhos arranjos (históricos, sociais, imperialistas, burocratas, rígidos e estáticos) e reivindicam uma solução criativa para a nossa tomada de consciência multicultural. Entretanto, essa reconcepção das histórias africanas de transmissão oral na literatura brasileira só terá um significado maior se contribuir para a “ruptura das barreiras entre culturas” (SAID, 2011, p. 338).

De todo modo, estamos lidando com lugares marginais: cultura popular, conto popular (herdado da oralidade), literatura africana e literatura infantil. Essa inunção de tantas vertentes menores (para muitos!), esse somatório, provocado por uma sobreposição mais do que resultante de uma integração, tem que significar a insurgência de algo forte, uma aliança que há de provocar um “objeto” forte, consistente, durável. É pela qualidade literária das obras em questão que a insurgência se dá. A premiação das obras e dos autores de literatura infantil e juvenil, projeta-os ainda mais na urgência da confecção de um outro cânone.

Na maior parte das vezes, a literatura popular está fora dos cânones literários, por diversos motivos, mas principalmente porque a literatura de herança oral é sempre esquecida, protelada, perdoada com o rótulo do folclórico. O conto popular (ou tradicional) africano no Brasil, por sua vez, também é insipiente e só ganha o interesse de uma minoria; é classificado como exótico, como muitas vezes são as classificações das manifestações da cultura popular, e, ainda, para completar, a literatura infantil é

vista quase como uma cartilha, necessária para a formação do leitor, e, por isso, também de alguma forma tolerada. Acabamos de constatar, então, que os caminhos disponíveis para essas obras são os caminhos periféricos, descentralizados, marginais. Evidentemente essa não é a posição deste trabalho, mas uma constatação do que acontece em nosso país.

Os escritores que tomaram para si a tarefa de recontar essas histórias de vertente africana fazem, certamente, uma literatura mestiça. São brasileiros escrevendo para leitores brasileiros, não nos esqueçamos! Não estamos falando de uma literatura que seja destinada aos afrodescendentes. Estamos falando de uma literatura que tem como modelo o conto popular africano, incluindo todo o continente africano, e não especificamente a África negra.

O conceito de mestiçagem muitas vezes tem sido questionado, por promover o processo inverso, e as discussões que vieram à tona após a abertura política que se processou no Brasil, depois de 1985, têm chamado a atenção para o esmaecimento dos traços culturais dos afrodescendentes, como nos diz Ruben George Oliven¹⁹³, no artigo que se encontra no livro *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*:

Uma das idéias que passaram a ser questionadas é justamente o caráter mestiço da nossa identidade. Vários grupos de afrodescendentes argumentam que, se por um lado o processo de mestiçagem valorizou a herança africana do Brasil, por outro tornou pouco viável a identidade negra. (BOTELHO e SCHWARCZ, 2011, p. 264)

A realidade atual é complexa, sem dúvida. No entanto, estamos também diante de um quadro de novas formulações das identidades nacionais. E o reconhecimento de uma literatura diferenciada, talvez híbrida, múltipla, proveniente das mais variadas fontes, é também o reconhecimento desta mestiçagem pela compreensão e ressignificação do que é esse conto popular africano no Brasil de hoje. Reconhecendo a diferença, abre-se espaço para o reconhecimento das partes em separado, no caso, as particularidades de uma literatura popular, africana e infantil, no Brasil. Essa é também uma identidade afro-brasileira na medida em que torna visíveis as raízes.

¹⁹³ Professor do Departamento de Antropologia da UFRGS, em seu artigo “Identidade nacional: construindo a brasilidade”, que se encontra no livro *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*, pp. 256-65.

O que a presença dessas histórias acaba revelando é muito mais uma reconexão com as matrizes culturais africanas, que são ou desconhecidas ou sonegadas ao leitor brasileiro.

Essa literatura tem aumentado o seu grau de visibilidade por força da lei 10.639 de 2003 e por força das questões de mercado, que fizeram as editoras buscarem esse tipo de material para publicar, uma vez que a solicitação para “uso” dessa literatura na sala de aula está em franco e acelerado crescimento! Tomara que não passe de mais um modismo do mercado editorial e que essa literatura possa se solidificar cada vez mais no quadro da literatura nacional.

A aparição dessas histórias no âmbito do mercado editorial brasileiro, mesmo em seus primórdios, tem sempre uma atitude de enfrentamento da ordem literária (e social) excludente, mas é também uma valorização da herança cultural africana, herdada por nossa literatura e que até então esteve esparsa, apontada aqui e ali, mas quase nunca vista como capaz de formar uma unidade consistente. A partir do momento que essas histórias figuram em número maior no quadro desse mercado editorial, já podem ser vistas como um valor. Já garantem um espaço de interesse. Ao mesmo tempo estabelece-se um espaço de resistência ao trazer à tona as histórias que estão lá na base e, ao mesmo tempo, inauguram um espaço de denúncia, chamando a atenção para o fato de que pouco se tem atentado para essa herança comum.

Precisamos conhecer essa ancestralidade, convocada pelas histórias tradicionais, para compreender todo o vasto universo formulado pelas identidades nacionais. Um conto popular, que está presente ainda hoje porque atravessou tempo e espaço, tem muito a nos contar sobre todo esse trajeto feito para “vigorar” ainda hoje. Pendurados nesses textos, temos uma série de elementos que vão sendo associados e dissociados ao longo desse caminho e que sinalizam sua constante recriação: o trajeto histórico, as regras éticas e morais, a hierarquização do poder, as questões de conflito, as especificidades de determinados grupos étnicos, as organizações da vida cotidiana, a religiosidade e as respectivas divindades etc., além do reflexo dessas questões no fazer artístico.

Um conto popular é um patrimônio cultural, que revela realizações comuns, particularidades regionais e diversidades sociais. Os laços históricos que ligam o Brasil e o continente africano não podem ser apagados; pelo contrário, são cada vez mais reforçados e estimulados pela publicação dessas histórias. Conhecer as referências

socioculturais e histórico-geográficas que interligam Brasil e África também se torna possível por meio da difusão, cada vez maior, dessas histórias.

O reconhecimento dessa literatura de fundo comum, tanto para o Brasil como para a África, promove o mútuo conhecimento destas culturas, sem dúvida. Mas semeiam também o espírito de fraternidade das novas gerações, que podem descobrir que são irmãs pela língua, pelo imaginário, pelas representações simbólicas e também pelas origens comuns.

O escritor que reconta um conto de tradição oral se move num terreno, de algum modo, pantanoso. De um lado, há o fundo comum da tradição, a história que já existe e que ele quer contar. Do outro, a necessidade de contar do seu jeito, de fazer escolhas, de imprimir a sua marca sobre um patrimônio coletivo. Por conta disso, esse escritor é um escritor cindido por uma contradição: a perpetuação de uma tradição renovada, que é a dinâmica própria da manutenção (viva) da cultura popular. É preciso individualizar para que o patrimônio coletivo continue a vigorar. É preciso entender que esse escritor, ao mesmo tempo em que deseja uma transformação, materializada no seu texto, é nostálgico de uma história e de uma tradição, que ele escolheu perpetuar, a seu modo, bem entendido.

Sabemos que os textos de transmissão oral têm um pendor migratório (ZUNTHOR, 1997), assim como uma mobilidade intercultural, que permite também ao recriador alterar a sua forma. Pois mais uma vez, retomamos a ideia de móbil cultural, para, de fato, considerar que os textos de transmissão oral da cultura popular são móveis interculturais.

O leitor contemporâneo, leitor brasileiro do conto popular africano de transmissão oral, está diante de um objeto híbrido porque múltiplo e com especificidade cultural que diz respeito à mistura. Esse conto popular recriado promove um amplo painel para que o leitor contemporâneo possa entender as proximidades e afastamentos culturais, principalmente nesse contexto de mudanças em que vivemos. As distâncias culturais podem ser diminuídas e a compreensão das diversidades pode ser alargada. Com isso, a literatura recupera também a função de iluminar conceitos e dialogar com múltiplas experiências, para fazer esse leitor repensar o sentido mesmo da arte e da vida contemporânea.

Mais do que desvendar um sistema ideológico enfeixado na escrita de um reconto, o que esse texto recriado pede é que se estabeleçam conexões culturais, para que possamos reconhecê-lo como potência criativa e, de algum modo, objeto

transcultural. Na leitura desse novo texto, o leitor vai fazer também um exercício de desocultamento. Jameson¹⁹⁴ diz que as narrativas são artefatos culturais que precisam ser desmascarados como atos políticos e socialmente simbólicos.

O que o reconto faz é um sincretismo cultural. Ele absorve elementos provenientes de culturas diferentes e transforma-os num novo texto, integrando esses elementos. No entanto, o mesmo texto pode ser recebido diferentemente por leitores distintos, o que significa que não há como controlar um objeto artístico para que o seu sentido seja recebido exclusivamente desta ou daquela forma. O texto literário adapta-se ao olhar do outro, ao olhar do leitor. E recompõe-se infinitamente.

Uma obra intercultural possui registros culturais específicos e universais; é a imbricação de culturas; reflete a cultura do outro, a nossa e uma terceira, que é a mistura das duas.

Uma escrita aberta ao pluralismo cultural brasileiro é necessária. Se é possível sairmos da nossa cultura e extrapolarmos seus preceitos, suas formas, suas insuficiências, não sabemos, mas certamente podemos não fechar o olhar às novas experiências culturais.

No vocabulário científico, pensar na dinâmica cultural requer pensar também na dinâmica social, econômica, histórica, artística etc., o que nos faz também pensar no surgimento do termo transculturação, cunhado por Fernando Ortiz¹⁹⁵ pelos idos de 1940. O termo serve também para pensarmos esse encontro múltiplo e variado que é a história cultural do Brasil. Para Ortiz, transculturação são:

as fases do processo de transição de uma cultura a outra, já que este não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, como sugere o sentido estreito do vocábulo anglo-saxão, aculturação, mas implica também necessariamente a perda ou desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma parcial desculturação, e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados neoculturação. [...] No conjunto, o processo é uma transculturação e este vocábulo compreende todas as fases da trajetória (ORTIZ, 1983, p. 90)

Estamos diante de um processo de transferência de elementos de uma cultura a outra, que vai sofrer perdas e ganhos e que vai gerar uma nova organização. Esse

¹⁹⁴ JAMESON, Frederic. **O inconsciente político**: a narrativa como ato sócio-simbólico. São Paulo: Ática, 1972.

¹⁹⁵ Fernando Ortiz usa o termo para estudar a dinâmica da formação econômica, cultural e social de Cuba, na obra *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*.

processo vai ser também descrito e reformulado pelo crítico uruguaio Ángel Rama. Partindo da noção de impacto e da pressão modernizadora a que o processo de transculturação está submetido, Rama reivindica para as novas formas literárias essas mesmas fases: a de aculturação, a de desculturação parcial e a de neoculturação (RAMA, 1985). Indo além do processo de aquisição de uma cultura, Rama defende a ideia de que o encontro de culturas se dá como um processo de interpenetração cultural (ORTIZ, 1983), promovendo na literatura três operações fundamentais, no interior das narrativas, que afetam o uso da língua, a estruturação literária e a cosmovisão.

Nas obras estudadas nesta pesquisa, podem-se notar as respostas dadas por Rufino, Barbosa e Prandi a esse processo de interpenetração das culturas brasileira e africanas: a aceitação das antigas formas literárias (contos, fábulas, mitos, lendas), a flexibilização cultural, que não recusa as novidades estéticas (representadas pelas novas histórias recriadas por esses autores), e a plasticidade cultural, que Rama define como a integração de novas estruturas formais sem recusar as próprias tradições (RAMA, 2001, p. 209)¹⁹⁶. O resultado disso é uma literatura de transculturação, na visão de Rama.

Embora para Ortiz a mestiçagem seja outro nome para esse fenômeno, ela é insatisfatória como conceito, porque está limitada pela ideia de mestiçagem racial e não é suficiente para explicar esse movimento que está por baixo do encontro de culturas (ORTIZ, 1983). Entretanto, a despeito da imprecisão, a mestiçagem cultural acabou também sendo incorporada como conceito dos discursos nacionalistas e segue ao lado do conceito de transculturação quando a questão identitária está no centro das discussões.

Pois essa linguagem nova, que chega com força e frescor à literatura infantil brasileira, como processo de transculturação, pode também ser chamada de transculturação narrativa. Diante da rica floração de textos oriundos da literatura africana de transmissão oral (vide os autores que surgiram depois dos autores focalizados nesta pesquisa), podemos perceber que os autores querem mesmo usar uma linguagem nova para expressar essas identidades de um continente ainda desconhecido para o leitor infantil e juvenil brasileiro.

No processo de transculturação narrativa, a primeira operação, que Rama diz ocorrer na língua, pode ser aqui percebida, desta maneira: as operações no interior desses novos textos (de Rufino, Barbosa, Prandi) exploram a língua de modo informal e

¹⁹⁶ No livro organizado por Flávio Aguiar e Sandra Guardini: **Ángel Rama, Literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: Edusp, 2001.

também a língua de modo culto, seja na fala dos personagens, seja no discurso do narrador, aliada a uma linguagem principalmente oralizante. Também há uma enormidade de elementos de um falar popular (gírias, ditos populares, expressões populares, fórmulas introdutórias e de finalização, herdadas do conto popular etc.), utilizados com “o léxico, a prosódia e a morfossintaxe da língua” (REIS, 2005, p. 473)¹⁹⁷, mas organizados de forma original e criativa, que é mesmo a marca de cada um desses escritores. Essas obras nos colocam diante de uma linguagem literária, claro, elaborada com finalidades artísticas, mas ainda assim aberta às possibilidades múltiplas da língua, que terminam por ampliar, de forma crescente, cumulativa, o domínio que cada um desses autores têm da língua literária, obra após obra.

A segunda operação da transculturação narrativa, que Rama afirma se processar na estruturação literária, aqui, acontece da seguinte forma: há uma aproximação das formas tradicionais (conto, lenda, mito, fábula africanos) às formas modernas, configuradas como recontos, mas os autores se beneficiam de uma variedade de recursos. Utilizam-se das intertextualidades, da quebra da linearidade, da exacerbação da oralidade e da introdução de outras formas textuais (carta, canção, poema, trovas, orações etc.) no corpo do texto, bem como da fragmentação narrativa (cujo exemplo extremo seria a divisão dos contos em capítulos) e do uso de um narrador que não mantém distância do leitor, principalmente. Embora as soluções desses novos textos estejam fundadas na narração oral e popular, seus resultados não são outros senão a transformação das histórias de transmissão oral em textos autorais. Outro ganho importante para essas histórias que flexibilizam a tradição é uma maneira natural de lidar com o imaginário, o fantástico, o extraordinário, derivando-o com naturalidade do cotidiano, sem maiores traumas ou espantos.

A terceira operação reivindicada por Rama para a transculturação narrativa, a cosmovisão, no caso dos nossos três autores, garante em Rufino, Barbosa e Prandi a formulação de novos significados, que são uma mescla dos valores e das ideologias africanos e brasileiros. Do contrário, a cosmovisão resultaria inócua e não faria sentido, nem funcionaria como resistência às forças homogenizadoras da modernidade.

A mescla *sui generis* que isso tudo gera dá origem também, nesse processo de contato, reformulação e assentamento das culturas, a uma nova forma literária (estamos

¹⁹⁷ REIS, Livia de Freitas. “Transculturação e transculturação narrativa”, p. 466-88. In: FIGUEIREDO, Eurídice. **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

considerando que o reconto é uma nova forma literária, principalmente porque autoral), cujo processo também pode ser explicado, nas palavras de Lívia Freitas Reis, em seu texto “Transculturização e transculturização narrativa”:

Em contato com o discurso lógico-racionalista, as culturas regionais se voltam para suas fontes locais, se impregnam delas, analisando essas formas culturais de acordo com suas formas tradicionais. De sua herança cultural retira sua sobrevivência, estabelecendo contato fecundo com as fontes vivas, que são inextinguíveis da invenção mítica nas sociedades, sobretudo rurais. Desta forma, redescobre-se a criatividade dos sistemas narrativos, aplicados ao regionalismo. (REIS, 2005, p. 476)¹⁹⁸

Os autores em questão, sem fugir das fontes locais africanas e brasileiras, somam a elas as formas tradicionais do conto de transmissão oral e infundem neste material a sua maneira de organizá-los e recontá-los, dando a esse sistema narrativo, feito de vários sistemas culturais, um arranjo criativo e único.

Para caracterizar melhor o que acontece nesses textos, utilizamos ainda a visão de Rama para as novas formas literárias, presente nesta observação:

[o princípio da unificação textual e da construção de uma língua literária própria da invenção estética] prolonga sua vigência em uma forma ainda mais rica e interior que antes, expandindo assim a cosmovisão originária em um modo mais ajustado, autêntico, artisticamente solvente, ao mesmo tempo modernizado, mas sem destruição da identidade. (RAMA, 1985, p. 43)

A nova construção, que temos chamado aqui de reconto, certamente enriquecida pela interação das culturas, terá vigência maior porque assim se atualiza, se renova e se perpetua, bem como se torna portadora de uma mais forte cosmovisão, dissolvida na nova forma, sem perda das identidades.

Por fim, há ainda uma outra forma de encarar essas operações de contatos culturais, que também podem ser chamados de hibridização.

Assim, como o rádio, a música popular brasileira, o samba, o futebol, o carnaval etc., a literatura também pode ser integrada “à imagem que dá forma a identidade nacional” (OLIVEN, 2011, p. 262). A identidade nacional caminhou do nacionalismo, do conceito de brasilidade (o sentimento de pertencer ao Brasil), para o multiculturalismo, que culmina com o hibridismo:

¹⁹⁸ Idem.

O modelo de identidade que se criou no Brasil [...] está baseado na ideia de que somos uma nação mestiça, fruto da mistura de três diferentes raças, que vivem num país tropical de dimensões continentais e com uma natureza generosa e abundante. Nossa herança africana seria fundamental nesse processo. Vários elementos contribuíram para essa imagem. Eles fazem parte tanto do imaginário popular quanto do erudito. Trata-se da ideia de um país marcado pela diversidade, mas cujas várias partes formam um todo coerente e coeso. A ideia de mistura racial se associa à de sincretismo cultural. A cultura e a identidade brasileira seriam criações híbridas e únicas. (OLIVEN, 2011, p. 262-3)

A crítica literária e os estudos culturais também têm se utilizado do conceito de heterogeneidade em diálogo aproximativo com as teses da transculturação. Mas há quem defenda que as duas categorias são coisas distintas, como diz Raul Bueno, em artigo sobre a heterogeneidade literária e cultural da América Latina:

A heterogeneidade precede a transculturação; uma transculturação começa a ocorrer quando se dá uma situação heterogênea de pelo menos dois elementos. Mas heterogeneidade é também o momento seguinte, quando a transculturação não se resolve em mestiçagem, e sim em uma heterogeneidade reafirmada e mais acentuada, ou quando a mestiçagem começa a solidificar-se, como cultura alternativa, adicionando um terceiro elemento à heterogeneidade inicial. (BUENO, 1996 apud REIS, 2005, p. 481)

Transculturação, hibridismo e mestiçagem, para Bueno “são processos raciais ou culturais” e heterogeneidade “refere-se aos processos históricos que estão arraigados na base das diferenças sociais, culturais e literárias da sociedade” (REIS, 2005, p. 481). Nas diferenças apontadas entre esses conceitos, explorados por inúmeros campos do saber, transculturação e transculturação narrativa são usados por um variado elenco de autores e obras, que não cabem, agora, no limite deste trabalho.

Contudo, há ainda que considerar a afirmação de Walter Mignolo, que diz que a transculturação leva vantagem em relação ao uso do termo mestiçagem, nestes estudos, porque tem o poder de afastar-se das considerações de ordem racial, voltar-se para o universo cultural e servir para abordar o movimento que vem das margens (MIGNOLO, 2000).

Uma saída para essas culturas em justaposição (África e Brasil) tem sido falar em mestiçagem, como já mencionamos. Uma vez que há mistura, há aceitação, há valorização, mas pode haver também dispersão. É curioso pensar que há uma literatura popular mestiça. Entretanto, atualmente, há quem questione esse “mecanismo” da mestiçagem como saída, como também já vimos aqui. “A mestiçagem não é mais considerada automaticamente um antídoto à hierarquização e a discriminação raciais,

nem incorpora um multirracismo capaz de assegurar a igualdade social e econômica para todos (DZIDZIENYO, 2008a, p. 207). O que conta, na democracia do mercado editorial, é poder exercer os direitos de cidadão em todos os níveis, inclusive nas artes. É saber que esse legado encontra portas abertas para publicação nos dias atuais, não como objeto de exotismo, ou para corrigir os erros discriminatórios da exploração racista do passado ainda tão recente, mas tão somente como caminho para se entender o presente. É preciso fomentar a abertura no público leitor. A publicação dessa literatura popular africana no Brasil não interessa só aos brasileiros de descendência africana, interessa a todos. O Brasil só pode, de fato, operar sua brasilidade se considerar os três lados da moeda: o lado branco europeu, o lado indígena e o lado negro. É a soma que nos qualifica.

O espaço conquistado por essa literatura também é uma maneira de fazer valer publicamente esses elementos culturais das raízes brasileiras, sem discriminação, importantes para o Estado, para a sociedade, para os afrodescendentes e para todos os brasileiros.

Não defendemos esse espaço da arte (no caso, a arte da palavra, a arte literária) como um espaço de tensão permanente entre a identidade nacional brasileira e a identidade negra, mas não ignoramos o atrito que há, num primeiro momento, nesse processo de interação das culturas. A identidade negra pode ser vista como complementar, mas está necessariamente inclusa na identidade nacional brasileira e precisa ocupar o seu espaço, sob pena de ficar sufocada. Novamente voltamos à questão: não é um processo de homogeneização, em que os traços de distinção desaparecem embaixo dos efeitos da mistura. O que é mais bonito nessa relação é a possibilidade de reconhecer cada uma das identidades, separadamente, dentro da mistura; cada parte, apesar de junta, pode ser percebida em sua inteireza, em sua associação dissociável.

Diz Anani Dzidzienyo que “a glorificação nacionalista da mestiçagem, como processo democrático conduz à harmonia racial, oculta práticas racistas e até mesmo genocidas de branqueamento” (2008a, p. 211). Pode até ser que há quem veja no conto africano recontado por um escritor brasileiro esse efeito de branqueamento, mas não podemos deixar de mencionar que abrir espaço para essa literatura, para expansão da cultura negra africana, para um universo moral, ético e literário distinto do universo popular brasileiro, mas ao mesmo tempo tão próximo, é valorizar ainda mais esse legado. Pelo contrário, essa literatura, que até então esteve meio distanciada, agora

ganha vida pela existência não só da força da lei, mas pelo reconhecimento de que os valores coloniais, já distantes, precisam ser substituídos por valores contemporâneos, modernos, plurais e acessíveis a todos. No caso da literatura infantil, oferecer esse caminho para o leitor criança, desde cedo, é uma maneira, quem sabe, de, futuramente, não termos de gastar tempo com essas questões discriminatórias, abusivas, redutoras e rotulantes.

Incluir as histórias africanas no patrimônio das histórias brasileiras também é uma maneira de incluir a África e os negros no cenário da história humana e devolver-lhes o protagonismo na herança da formação do Brasil. Diz Elisa Larkin Nascimento que “essas verdades têm que ser ensinadas nas nossas escolas, para restituir ao contingente majoritário da nossa gente o seu auto-respeito, a sua auto-estima e a sua dignidade, fontes do protagonismo histórico e da realização humana” (2008a, p. 108).

Diz o velho provérbio *ovimbundu* que “os brancos escrevem livros, nós escrevemos no peito”. Com essa imagem, extremamente forte e tocante, alinham-se outras falas, como a da rainha de regresso ao *kimbo*, na poesia de Ruy Duarte: “de que futuro pode haver temor para quem tanto acumula do passado” (CARVALHO, 1976, p. 351).

A democratização dos contos africanos de tradição oral na literatura infantojuvenil brasileira talvez esteja exatamente cumprindo o papel de tentar erradicar as diferenças de cor dos imaginários que consolidam a identidade cultural e política dos estados-nações africanos e brasileiro (FERREIRA, 2006, p. 91)¹⁹⁹ ou, ainda, reafirmar que existe uma contribuição étnica e racial no âmbito da cultura brasileira muito mais potente do que se possa supor. Primeiro a literatura de Rufino, Barbosa e Prandi pode evocar essa contribuição, depois pavimentar as raízes, para, depois, enfim, deixar de usá-la como elemento separador, como objeto “marginalizador”, para absorvê-la como presença forte e como latência.

A questão, ainda assim, é complicada! Não é apenas África. Não é apenas Brasil. É a África no Brasil. É um Brasil africano. Uma literatura afro-brasileira, formadora de um imaginário rico em elementos de todas essas culturas. Há quem aponte, como já visto anteriormente, para simplesmente evitar a questão de raça, o problema como um caso de “ambigüidade, hibridez, indefinição e permanente fluxo de identidades

¹⁹⁹ FERREIRA, Ana Paula. “Fantasmas insepultos; raça, racismo, nação”. In: Estudos de literaturas africanas: cinco povos, cinco nações. Coimbra: Novo Imbondeiro, 2006. p. 91-95.

nacionais pós-coloniais” (FERREIRA, 2006, p. 91). Nesse período da pós-modernidade, torna-se anacrônico falar em identidade única, estável, como bem diz Stuart Hall em “Old and new identities, old and new ethnicities” (1997): a transparência, a origem ou base da ação evocada na antiga noção de identidade estável não faz mais sentido. Qualquer estrutura de identificação que se pretenda fazer através do texto literário será sempre com base na instabilidade do outro “não superior, mais interior ao próprio Eu” (HALL apud FERREIRA, 2006, p. 92).

O registro desses contos orais não aponta necessariamente para o “eu” de quem escreve, ainda que os registros tenham status de conto autoral. Ele quer dar conta de configurar esse Outro. Esse Outro como coletivo, como múltiplo, como “nação” talvez. São as histórias desse Outro que o texto quer apontar, referir-se, socializar. O escritor de recontos estará sempre dividido entre seu lugar de origem e essa literatura que ele “registra” (ilustra, por que não?); portanto, ele é também um estrangeiro a si mesmo. Talvez nem se possa tomar esses textos como expressivos de uma realidade concreta da nação africana, uma vez que há tantas “transferências” e intermediações em jogo no exercício da escrita desses recontos. Esses textos não representam uma “autenticidade cultural”, já que estão mediatizados pela linguagem brasileira, pelo contexto brasileiro, esse, sim, fruto de todas essas misturas.

É certo que os escritores de recontos africanos não querem enterrar o passado e as tradições, mediante um novo registro dos contos. Pelo contrário, o que pretendem é descortinar esse mundo novo, novíssimo, diga-se, em que há uma emergência de uma literatura e de uma linguagem pós-colonial, afro-brasileira, nova, evocadora de tudo o que está por trás, mas prospectiva, porque aponta também para a frente, para as novas publicações de contos africanos de transmissão oral, recontados para as crianças e jovens brasileiros.

Os contos resultantes desses registros orais são já multiculturais, revelam traços de mestiçagem e do cruzamento culturais, são transculturações narrativas, são obras da heterogeneidade, mas também são híbridos, são pluriculturalistas, são polifônicos, como vimos apontando até aqui.

Talvez nem se possa reivindicar para essa literatura, uma tentativa de despertar a consciência cultural nacionalista. Talvez em Joel Rufino essa tenha sido a chispa originária de sua obra. Era o despertar de uma consciência negra no Brasil que o autor queria marcar. Enquanto a América (Haiti, Cuba, Estados Unidos) se organiza e cria o

movimento Negritude²⁰⁰ (1939), que se desenvolve por toda a década de 1930, principalmente em Paris (e que teve grandes consequências em toda a vida política e cultural do mundo negro), o Brasil está em pleno processo de construção de uma nação, baseada em um modelo de identidade nacional, simbiótico das três raças, com franca vantagem para a valorização da cultura branca. Quando é que se pode falar em redescoberta da história e das culturas do continente africano e da diáspora negra no mundo, a não ser na forma da lei de 2003? Só a partir da década de 1980 esse movimento começa a ser uma realidade, pois, a partir de 1985, a preocupação com o processo de constituição dos novos atores sociais e com a criação de novas identidades sociais passa a dar frutos no Brasil e a sugerir uma redescoberta do país.

Leopold Sédar Senghor (poeta senegalês, 1939) disse que “a emoção é tão negra, como a razão, branca” (apud PIRES LARANJEIRA, 2006, p. 28) e que “o ritmo é a força ordenadora que define o estilo negro”. Talvez sejam exatamente esses os elementos que fazem dessas histórias os grandes “libretos” da oralidade, das identidades culturais africanas e brasileira, no presente, principalmente pela emoção que conservam e que são capazes de desencadear, através do ritmo que os autores utilizam para recontar as histórias, sem nunca se descurarem desse aspecto marcante.

É também o pendor místico da “negritude” que talvez dê frutos. Mas é preciso não ignorá-lo e não tratá-lo de forma essencialista e generalizante. É preciso levantar deles as especificidades sociais, econômicas, políticas e nacionalistas. Não há um único modelo negro, há muitos, vários, inúmeros.

A Negritude, como movimento, constitui-se, social e ideologicamente, “como o processo de busca de identidade, de conduta desalienatória e da defesa do patrimônio e do humanismo dos povos negros”, como diz Pires Laranjeira (1995, p. 29). Como movimento, recusou os modelos que não fossem próprios da história negro-africana. Um modelo literário próprio da negritude torna-se impossível, mas a criação de um estilo próprio, que a afastasse dos modelos e motivos históricos das literaturas ocidentais são válidos. Nesse sentido, o conto tradicional de transmissão oral reafirma isso.

Talvez a valorização dos contos tradicionais de expressão oral, no Brasil, seja parte de uma “negritude tardia”. Não é a negação das outras culturas (europeia,

²⁰⁰ O termo aparece em 1939, no poema “Cahier d’un retour au pays natal”, de Aimé Césaire, poeta da Martinica, publicado na revista *Volontés*, 10 (1939).

brasileira, indígena) que está em jogo, mas o domínio que o poder imperial e colonial exerceu sobre as culturas africanas, sobretudo.

E se a referência do movimento “Negritude” era a “Mãe-Negra”, a “Mãe-África”, a “Mãe-Terra”, como seria denominado esse espaço aberto na cultura brasileira? Talvez uma “Mãe-Afro-Luso-Brasileira” tivesse de aparecer. É a mistura da história, da cultura e dos sentimentos dos povos que interessa plasmar agora na literatura.

O discurso identitário, esvaziado de outras questões, e mesmo isolado, por vezes, pode figurar como insuficiente e fora de lugar. As imagens identitárias representadas nas obras tornam-se complexas, na medida em que consideramos que há nesses discursos a atuação de várias identidades, sejam elas brasileiras ou africanas. O que, de algum modo, serve de alento é saber que o leitor brasileiro, sujeito a esses textos, terá o duplo prazer de tomar consciência dos Outros para então ampliar a consciência de si mesmo, condição, aliás, cada vez mais urgente. O leitor brasileiro deve e tem que saber que a África é um rio que corre sempre e eternamente na formação cultural deste país.

No entanto, as obras em questão não deixam de ser híbridos, se considerarmos que são feitas do cruzamento de distintas tradições e vozes, ou seja, elas criam um território de diversidade cultural. O que nos parece mais interessante no efeito disso tudo é que o conto popular, mesmo que a abordagem aqui seja a valorização do elemento africano, não está visto, nesta pesquisa, em seu essencialismo, no aspecto regional ou local, já que o que emerge dessas obras é um desejo de universalidade, afirmando um Brasil e a sua literatura popular como parte de um contexto mais vasto, que vai além das fronteiras de região, país ou continente (Fonseca, 2010, p. 240)²⁰¹.

“Eu gosto de homens que não tem raça. É por isso que eu gosto de si, Kindzu” (COUTO, 1997, p. 29), diz o personagem Surendra, na obra *Terra sonâmbula*, do moçambicano Mia Couto. E tais palavras obrigam-nos a pensar que, ao fim e ao cabo, os contos africanos de tradição oral, publicados no Brasil como literatura infantojuvenil, se destinam à abolição das fronteiras. Interessam-nos o homem e suas maneiras de estar no mundo e se relacionar com o mundo. Foi o mesmo Mia Couto que, por meio da personagem Farida, demonstrou que “a raça é igualmente um questão de afetos e não de

²⁰¹ FONSECA, Ana Margarida. O lugar do outro: representações da identidade nas narrativas de Mia Couto e José Eduardo Agualusa. In: *Diacrítica: Revista do Centro de Estudos Humanísticos*, nº 24/3, 2010 – série ciências da literatura. Minho: Húmus, 2010.

cor de pele” (apud FONSECA, 2010, p. 244). Despertar a consciência crítica é, por fim, o que também interessa nos recontos focalizados nesta pesquisa.

Neste momento, precisamos mencionar a ideia de afrocentricidade. Diz Asante que “tendo sido os africanos deslocados em termos culturais, psicológicos, econômicos e históricos, é importante que qualquer avaliação de suas condições em qualquer país seja feita com base em uma localização centrada na África e sua diáspora” (ASANTE, 2009, p. 93). Portanto, esse mesmo autor define afrocentricidade como “um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos” (2009, p. 93). O que a literatura infantojuvenil, baseada nos contos africanos de transmissão oral, vem fazer é tirar os africanos da margem e colocá-los no centro da experiência cultural. O que esses textos revelam é uma orquestração do mundo, do ponto de vista dos interesses afro-brasileiros. Poderíamos até dizer que os brasileiros é que assumem uma postura periférica, agora, diante dessa literatura. No entanto, de fato, o que essas obras fazem é colocar no centro as duas culturas.

Consideramos, neste epílogo, necessário corrigir o termo africanidade, para passarmos a usar o termo afrocentricidade, que diz respeito também ao processo de conscientização política do povo africano, confinado antes às margens, visto de uma perspectiva eurocêntrica. A arte, a ciência, a economia, a comunicação, a tecnologia e todas as áreas podem ser vistas de um foco afrocentrado, o que certamente configurará uma nova realidade. Com essa nova orientação, deve-se agora olhar os fatos e analisar as relações, sejam eles fenômenos ou eventos históricos, multiculturais ou artísticos. (ASANTE, 2009). É exatamente a conscientização que faz diferir afrocentricidade de africanidade. Segundo Asante, autor do conceito, criado em 1980, “afrocentricidade é a conscientização sobre a agência dos povos africanos” (ibidem, p. 94). Praticar usos e costumes africanos não é necessariamente ser afrocentrico. Isso leva a um deslocamento de posição, que quer ir muito além da condição de vítima ou de dependente, para colocar-se no protagonismo da cena e na posição de agente, de sujeito da ação.

Reorientar, recentralizar é o que se espera com essa nova postura. E a literatura ajuda a promover isso, uma vez que, nesse sentido, funciona como agência e convida o leitor a dispor dos recursos necessários para promover o avanço da liberdade humana (ASANTE, 2009). Quanto mais a literatura africana de transmissão oral for difundida e quanto mais os afro-brasileiros, principalmente, estiverem colocados no centro dessas questões, mais a literatura atuará como um agente forte. Essa literatura já tem dado

muitos passos para retirar-se da condição de marginalidade e tem avançado para os lugares de destaque. Autores como Joel Rufino, Rogério Andrade Barbosa e Reginaldo Prandi só legitimam ainda mais esses lugares de centralidade. A presença africana, os significados das histórias, as ações e as imagens em relação ao mundo, vistos na literatura desses autores, vêm reforçar a personalidade espiritual e material dos povos africanos. Com isso, certamente, o lugar desta literatura está garantido e a cultura africana, em âmbito brasileiro, jamais se voltará para a exclusão. O debate que a literatura estimula também enfatiza “os elementos constitutivos dos valores africanos” (ASANTE, 2009, p. 95).

Asante, em suas inúmeras publicações, desde 1980, sustenta que um projeto afrocêntrico deve incluir:

- 1) interesse pela localização psicológica; 2) compromisso com a descoberta do lugar africano como sujeito; 3) defesa dos elementos culturais africanos; 4) compromisso com o refinamento léxico; 5) compromisso com uma nova narrativa da história da África. (ASANTE, 2009, p. 96)

Nas histórias recontadas por Rufino, Barbosa e Prandi temos a profundidade psicológica dos personagens e, por conseguinte, dos povos dos quais são provenientes as histórias (Barbosa é o que mais se preocupa com essa diversidade étnica no continente africano, não ficando necessariamente centrado na África negra). O lugar africano é o de sujeito da história e, quando isso não acontece, a obra assume características de denúncia, sobretudo da exploração racial, exatamente visando enaltecer a cultura africana (o que é o caso da obra de Joel Rufino), que não cruzou os braços e se deixou explorar passivamente, como muitas vezes é propalado. O confinamento aos papéis de subalternidade, reiterado pela história, na posição eurocêntrica, pode ser mudado, portanto (a obra de Prandi vai mostrar isso, na relação dos orixás).

Os elementos culturais africanos estão presentes em todas as obras aqui analisadas, de modo a configurarem uma cosmovisão coerente, coesa e não caricata, como muitas vezes se tem visto, quando a obra não sai da superficialidade ou é conduzida por mãos menos experientes. O léxico é enriquecido com o uso de palavras em várias línguas étnicas e com a preocupação de composição de um texto que assuma o status de literatura, no qual a linguagem artística assumo papel de destaque. Com a literatura africana de transmissão oral recontada, também se torna possível perceber uma nova história da África e também uma nova história da África no Brasil, lembrando

que a marginalização da África na literatura sempre fez parte do projeto de formação de um cânone ocidental e eurocêntrico que se quer universal. Por isso, a literatura africana destinada a outros públicos leitores também teve sempre uma grande dificuldade para chegar ao Brasil. Hoje menos, claro.

Um dos maiores estudiosos da oralidade africana, o moçambicano Lourenço do Rosário, diz:

Entendo que para superar a angústia de quem reflecte sobre estas matérias tendo como foco uma sociedade multicultural e multi-étnica como a nossa, em que a diversidade deve ser usada para reforçar a unidade na construção de uma identidade visível e não teórica, devemos apostar na criação e desenvolvimento de vias horizontais de interlocução nos dois sentidos, do topo à base, da cidade ao campo e vice-versa. É tempo de acabar com bolsas de cidadãos estáticos, à espera de orientações, é tempo de acabar com a cultura do silêncio, é tempo de eliminar o cidadão receptor, convencido de que nada tem para trocar. (ROSÁRIO, 2010, p. 16)

Que o Brasil é uma sociedade multicultural e multi-étnica, não temos dúvidas. No entanto, a questão da diversidade ainda é uma questão com muitas fraturas. Há sempre uma tendência a homogeneização, imposta do topo para a base, que tende a apagar as distinções. Por enquanto, a visibilidade dessas identidades carece de vozes e de organicidade. No âmbito da literatura, as publicações voltadas para esse segmento, que está interessado em pensar as questões da afrocentricidade na cultura brasileira, são ainda incipientes. Há apenas uma editora com esse compromisso formal, na área da literatura infantil (a Pallas Editora), mas é preciso dar suporte teórico para essas produções (quais são as editoras técnicas voltadas para isso? Mazza e Nandyala, de Belo Horizonte, e a coleção Sankofa são as mais expressivas ocorrências). Mais do que isso, são necessários porta-vozes que façam esse trabalho de divulgação desde a base. O agente de leitura (no caso o professor) precisa conhecer essa literatura, para formar leitores que sejam conhecedores de uma cultura de margens amplas, desde o começo. Nesse sentido, investir na formação desse leitor-cidadão justifica que os contos populares africanos de transmissão oral tenham ido parar na literatura infantojuvenil brasileira. Esse propósito ajuda a desfazer, um pouco, a noção de preconceito. E aproxima-nos da noção de festa.

Nunca é demais lembrar Roland Barthes, que caracteriza, melhor do que ninguém, o que estamos buscando:

texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 1977, p. 21-2)

Esse texto de prazer não é mais do que a soma entre a memória oral, a oralidade-cultura escrita, convertida em narrativa, que Walter Ong, em seus estudos sobre oralidade e cultura escrita, privilegia, ao afirmar:

A narrativa, em toda parte, constitui um gênero capital da arte verbal sempre presente, desde as culturas orais primárias até a alta cultura escrita e o processamento eletrônico da informação. Em certo sentido, a narrativa é a mais importante de todas as formas artísticas verbais, em virtude do modo como subjaz a tantas outras formas artísticas, muitas vezes até as mais abstratas. [...] Por trás de provérbios, aforismos, especulações filosóficas e rituais religiosos, jaz a memória da experiência humana disposta no tempo e submetida ao tratamento narrativo. A poesia lírica implica uma série de eventos nos quais a expressão da lírica está embutida ou à qual está relacionada. Tudo isso para dizer que o conhecimento e o discurso nascem da experiência humana e que o modo básico de processar verbalmente essa experiência é explicar mais ou menos como ela nasce e existe, encaixada no fluxo temporal. Desenvolver um enredo é um modo de lidar com esse fluxo. (ONG, 1998, p. 158)

O autor, ao ressaltar a primazia da narrativa, toca no ponto principal deste trabalho: a experiência humana narrada de forma potente é o que interessa ao leitor infantojuvenil. Os contos africanos de transmissão oral, recontados por escrito, fazem essa ponte com o tempo, alinham as histórias no fluxo temporal, tocam o leitor, usando todas as estratégias textuais possíveis de sedução, para, enfim, comunicar-lhe também que o mundo, mesmo literário, é feito de misturas, de diferenças, do Outro. Não é o caráter funcional das narrativas que está em jogo, é a possibilidade de usar as “histórias da ação humana para armazenar, organizar e comunicar boa parte do que sabem” (ONG, 1998, p. 158). Esses repositórios de uma emoção estética e do saber transformam as culturas orais em “formas sólidas, extensas, que são razoavelmente duradouras” (ibidem, p. 159), que são razoavelmente o ponto de encontro de onde se pode efetuar a mudança de consciência.

O escritor assume, então, o papel de construtor, faz a tradição parecer sempre nova, cria um *ornatum* para recontar a história tradicional que lhe confere agora o lugar de autor, recontextualiza, na forma de discurso multicultural, suas falas e interpretações do mundo, que, por sua vez, nos oferecem possibilidades de leitura social e política,

inclusive considerando os fatores extratextos, situados em um contexto e levando em conta suas implicações para a construção dos significados. É uma operação complexa, sem dúvida, que envolve sempre os fatores do texto, da situação, do momento histórico, psicológico, social, de produção e recepção. O conhecimento prévio que os recontos exigem, de linguagem e de mundo, não pode impossibilitar a aproximação do leitor. Os diferentes discursos dos autores focalizados nesta pesquisa certamente vão dar origem a novos atributos orais e culturais, mediados pelas várias identidades que as histórias africanas de transmissão oral comportam. Em última instância, o texto é também instrumento para reflexão e para a transformação social. Escrita e leitura terão sempre a possibilidade de ganhar usos sociais no cotidiano.

No entanto, é na criação artística das histórias que estamos também interessados. A poética que se pode construir, a partir das obras literárias de Rufino, Barbosa e Prandi, diz respeito ao reconto e à manipulação de elementos das culturas populares africanas e brasileira. Parece-nos um certo exagero falar em poética afro-brasileira, mas, em contrapartida, torna-se possível pensar numa poética do reconto das histórias africanas de transmissão oral. A criação artística desses autores está pautada por: 1. Aproveitamento das formas literárias oriundas da tradição oral (mito, lenda, conto, fábula); 2. Uso de uma linguagem oralizante; 3. Manipulação de um narrador performático, que se aproxima do griô; 4. Uso de elementos das culturas africanas (desde o nome dos personagens à exploração do imaginário, desde os objetos cotidianos aos rituais religiosos e sociais); 5. Observação e representação profunda das relações humanas, baseadas nas hierarquias de poder, de família, de ancestralidade e de etnicidade; 6. Cosmvisão ampla e multicultural; 7. Exploração da natureza, dos fenômenos naturais e da religiosidade em pé de igualdade, numa relação de interdependência; 8. Circularidade e comunitarismo (servir ao outro, partilhar os saberes, visar ao grupo e não às individualidades); 9. O uso das intertextualidades e o aproveitamento de variados gêneros textuais (poesia, trova, canções, carta, orações etc.); 10. O uso da trajetória do herói como caminho da construção narrativa (ainda que a trajetória aqui tenha sido lida como um rastro que vai do medo à alegria do triunfo); 11. A mescla da temática local, regional, com vistas à universalidade, à temática africana e brasileira, com vistas à integração; 12. Reafirmação e reinscrição das identidades no mapa da literatura infantojuvenil brasileira. Enfim, a construção desses novos contos implica ainda conhecer em profundidade as culturas focalizadas pelas histórias. O texto será sempre um estado superlativo da afrocentricidade e da brasilidade, para uma

procissão de raízes, para uma tomada de consciência, para a glória da literatura infantojuvenil, onde deslizam a fixidez dos sentidos e afluem as imagens poéticas. Continuamente.

Agora que estamos perto de virar a página, faz-se necessário ocuparmos a linha de visada, essa posição que, na prática do tiro, é uma linha imaginária que une dois objetos sem interceptar obstáculos, de modo que uma pessoa na posição de um dos objetos possa ver o outro. Essa visão direta, limpa, sem obstáculos que a impeça ou intercepte, lembra-nos a palavra geradora *ubuntu*, dos povos zulu e *xhosa*, ponto de partida e chegada dessa pesquisa. Ubuntu é o elo que liga todas as coisas, criando equilíbrio e harmonia. Lembremos, então, que partimos do narrador tradicional e dos contos orais, atravessamos os mares vestidos de dor e memória, ocupamos espaços geográficos a partir dos quais as histórias se espalharam no Brasil, recuperamos a força através da possibilidade de, pela palavra íntima, transformada em verbo, chegar à escrita, na nova terra; acolhemos, na linha do tempo, os autores aqui festejados, mergulhamos no mar de suas histórias, não sem considerar o medo, mas atentar para o bem maior que é corporificar uma nova ordem, a ordem da igualdade entre as identidades. Brasil e África são agora faces da mesma moeda, alvo certo da linha de visada, o Outro que é todo o oceano onde começamos essa navegação.

Gabriel García Márquez, em um de seus célebres discursos, ao fazer um balanço da América Latina, diz:

os que também aqui lutam por uma pátria grande mais humana e mais justa, poderiam ajudar-nos melhor se revisassem a fundo sua maneira de nos ver. A solidariedade com nossos sonhos não nos fará sentir menos solitários enquanto não se concretize com atos de respaldo legítimo aos povos que assumam a esperança de ter uma vida própria na divisão do mundo. (MÁRQUEZ, 2011, p. 26-7)

As identidades em estado de interação precisam também afetar a visão dos outros, a visão externa, precisam desencadear a condução de si mesmo. A consciência que pode despertar a leitura da literatura pode também gerar mais justiça social. Substituir a lente da subalternidade das culturas pela lente da igualdade das identidades, em convivência harmônica, pode favorecer o banimento do preconceito, do desprestígio, da desvalorização da tradição oral e do conhecimento veiculado pela cultura popular. De algum modo, a literatura africana de transmissão oral, estabelecida

hoje no centro da literatura infantojuvenil brasileira, clama por esses reconhecimentos, não de modo passivo.

O mar das histórias, transformado em palavra, em linha, em escrita, adquire, no discurso autônomo desses escritores, um jeito de reestruturar a consciência. A consciência humana, transformada pela escrita, é agora embarcação, possível de transportar não escravos em seus porões (mesmo porque trocamos porões por baús encantados!), mas um fio dourado que leva um sujeito até o outro, um sujeito a si mesmo, um sujeito até o mundo inteiro, que em última instância é o porto onde ficam atracadas todas as histórias universais.

Que a força dos griôs nos acompanhe! Que a diáspora africana ultrapasse a condição de ferida, para virar, quem sabe, adorno, tatuagem, não para ser esquecida, mas para ser fio de prumo, sempre. Que as histórias, recontadas mil vezes, misturem-se ao nosso imaginário a ponto de sermos também as histórias que nos contam. Que o multiculturalismo não seja apenas um adesivo, mas de verdade a pele de todos nós.

9. REFERÊNCIAS

“O coração do homem sábio encontra-se quieto
como a água límpida”

Aqui começa e termina a criação do mundo. Esse mundo construído em palavras, dialogado a partir de muitas vozes, tramado a partir de muitos fios, navegado a partir de muitos mares. Agora, depois da página virada, resta-nos ubuntu, essa energia que liga tudo, que irmana tudo, para que amalgamados, possamos compreender a comunidade dos humanos, indissociável do cosmos: natureza, bichos, homens, deuses, planetas. Zulu ou xhosa, ubuntu é a plenitude, através do compartilhamento, da colaboração. Há um elo invisível que relaciona tudo. Para diminuir as distâncias. Está nos livros, está no mundo. Óyá óyá!

9.1 LIVROS E PERIÓDICOS

ACHEBE, Chinua. *O mundo se despedaça*. Trad. Vera Queiroz da Costa e Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AGBOTON, Agnes. *Na mitón: la mujer en los cuentos y leyendas africanos*. Barcelona: RBA Integral, 2004.

AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente: ensaios*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier & ALBÁN, Maria del Rosário Suárez (coord.). *Contos populares brasileiros: Bahia*. Recife: Editora Massangana, Fundação Joaquim Nabuco, 2001.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. *O topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2002.

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

AMANCIO, Iris Marai da Costa et ali. *Literaturas africanas e afro-brasileira na prática pedagógica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

APPIA, Adholpe. *A obra de arte viva*. Trad. Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, s.d.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. (coleção Sankofa, volume 4).

BÂ, Amadou Hampâté. Palavra africana. In: *O Correio da Unesco*. Paris: Rio de Janeiro: 11: 16-20, ano 21, nov. 1993.

BÂ, Amadou Hampâté. *Amkoullel, o menino fula*. Trad. Xina Smith de Vasconcellos. São Paulo: Palas Athena; Casa das Áfricas, 2003.

BARATA, José Oliveira. *Estética teatral: antologia de textos*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

BARBOSA, Rogério Andrade. *Pigmeus, os defensores da floresta*. São Paulo: DCL, 2009.

BARBOSA, Rogério Andrade. *Os gêmeos do tambor*. São Paulo: DCL, 2007.

BARBOSA, Rogério Andrade. *Pra lá de Marrakesh*. São Paulo: FTD, 2009.

BARBOSA, Rogério Andrade. *Nem um grão de poeira*. Rio de Janeiro: Zit, 2011.

BARBOSA, Rogério Andrade. *O senhor dos pássaros*. São Paulo: Melhoramentos, 2006.

BARBOSA, Rogério Andrade. *Irmãos Zulus*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2006.

BARBOSA, Rogério Andrade. *Os três presentes mágicos*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BARBOSA, Rogério Andrade. *Uma idéia luminosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

BARBOSA, Rogério Andrade. *Não chore ainda não*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2007.

BARBOSA, Rogério Andrade. *O segredo das tranças e outras histórias africanas*. São Paulo: Scipione, 2007.

BARBOSA, Rogério Andrade. *Três contos africanos de adivinhação*. São Paulo: Paulinas, 2009.

- BARBOSA, Rogério Andrade. *Nyangara Chena, a cobra curandeira*. São Paulo: Scipione, 2006.
- BARBOSA, Rogério Andrade. *Outros contos africanos para crianças brasileiras*. São Paulo: Paulinas, 2006.
- BARBOSA, Rogério Andrade. *Três contos da sabedoria popular*. São Paulo: Scipione, 2005.
- BARBOSA, Rogério Andrade. *Contos africanos para crianças brasileiras*. São Paulo: Paulinas, 2004.
- BARBOSA, Rogério Andrade. *Como as histórias se espalharam pelo mundo*. São Paulo: DCL, 2002.
- BARBOSA, Rogério Andrade. *Histórias africanas para contar e recontar*. São Paulo: Editora do Brasil, 2001.
- BARBOSA, Rogério Andrade. *O filho do vento*. São Paulo: DCL, 2001.
- BARBOSA, Rogério Andrade. *Duula, a mulher canibal*. São Paulo: DCL, 1999.
- BARBOSA, Rogério Andrade. *A tatuagem*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- BARBOSA, Rogério Andrade. *Bichos da África: lendas e fábulas*, 4 volumes. 4 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1997.
- BARRETO, Paulo (João do Rio). *As religiões do Rio*. Rio de Janeiro: Simões, 1951.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BARTHES, Roland. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

- BOSSCHÈRE, Guy. *De la tradición oral a la literatura: el imperialismo blanco contra la cultura original africana*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1973.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Memória do sagrado: estudos de religião e ritual*. São Paulo: Paulinas, 1985.
- CAMARA, Sory. *Gens de la parole, essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*. Paris: Mouton, 1976.
- CAMARA, Sory. *Paroles très anciennes*. Paris: La Pensée Sauvage, 2005.
- CAMARA, Sory. *Vergers de l'aube*. Paris: Confluences, 2001.
- CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- CARNEIRO, Edison. *Antologia do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. 4 ed. revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 1995.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil-juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Ática, 1991.
- CONRAD, Robert. *Os últimos anos da escravatura no Brasil*. 2 ed. Tradução Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- COSTA E SILVA, Alberto da. *A África explicada aos meus filhos*. Rio de Janeiro, Agir, 2008.
- COSTA E SILVA, Alberto da. *A enxada e a lança: a África antes dos portugueses*. 3 ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

COSTA E SILVA, Alberto da. *Das mãos do oleiro: aproximações*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.

COSTA E SILVA, Alberto da. *Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira; Ed. UFRJ, 2004.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DZIDZIENYO, Anani. África e diáspora: lentes contemporâneas, vistas brasileiras e afro-brasileiras. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin Nascimento (org.). *A matriz africana no mundo*. São Paulo: Selo Negro, 2008a. (Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; volume 1).

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ESTERMANN, Carlos. *Etnografia de Angola (Sudoeste e Centro)*. Coletânea de artigos dispersos (2 volumes) colig. Geraldes Pereira e apres. Manuel Viegas Guerreiro. Lisboa: Instituto de Investigação Científica e Tropical, 1983.

FARIAS, Juliana Barreto et al. *Cidades negras: africanos, crioulos e espaços urbanos no Brasil escravista do século XIX*. São Paulo, Alameda, 2006.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes: o legado da raça "branca"*. São Paulo: Globo, 2008.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes: no limiar de uma nova era*. São Paulo: Globo, 2008.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global, 2007.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

- FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (Org.). *Oralidade e literatura: manifestações e abordagens no Brasil*. Londrina: Eduel, 2003.
- FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *A voz e o sentido: poesia oral em sincronia*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- FERREIRA, Ana Paula. Fantasmas insepultos; raça, racismo, nação. In: *Estudos de literaturas africanas: cinco povos, cinco nações*. Coimbra: Novo Imbondeiro, 2006.
- FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Identidade nacional e identidade cultural. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala*. 34ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- FROBENIUS, Leo & FOX, Douglas C. *A gênese Africana: contos, mitos e lendas da África*. São Paulo: Landy, 2005.
- FROMM, Erich. *Análise do homem*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1991.
- FROMM, Erich. *O espírito da liberdade*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989.
- FUNARI, Pedro Paulo & CARVALHO, Aline Vieira de. *Palmares, ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- GALLISSON, R. COSTE, D. *Dicionário de didática das línguas*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- GAMA, Luiz. *Trovas burlescas e escritos e prosa*. Organização de Fernando Góes. São Paulo: Cultrix, 1944.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions Du Seuil, 1982.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GORER, Geoffrey. *Africa dances*. New York: Norton, 1962.

GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Orgs.). *Etnocenologia – textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo, Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HALE, Thomas A. *Griots and Griottes: masters of words and music*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7ª ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. São Paulo: DP&A, 2002.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JÚDICE, Nuno. *O fenômeno narrativo: do conto popular à ficção contemporânea*. Lisboa: Colibri, 2005.

JUNG, C. G. *A dinâmica do inconsciente* (obras completas, v. 8). Petrópolis: Vozes, 1984.

KOTHE, Flávio R. *O cânone colonial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

LARANJEIRA, Pires; SIMÕES, Maria João e XAVIER, Lola Geraldés (Orgs.). *Estudos de literaturas africanas: cinco povos, cinco nações*. Coimbra: Novo Imbondeiro, 2006.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

- LEIRIS, Michel. *A África fantasma*. Trad. André Pinto Pacheco. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEITE, Fábio Rubens da Rocha. *A questão ancestral: África negra*. São Paulo: Palas Athena; Casa das Áfricas, 2008.
- LIRA, Bruno Carneiro. *Leitura e recontextualização: o discurso multicultural*. São Paulo: Paulinas, 2010.
- LISBOA, Henriqueta. *Literatura oral para a infância e a juventude: lendas, contos e fábulas populares no Brasil*. São Paulo: Peirópolis, 2002.
- LOBATO, Monteiro. *Histórias de Tia Nastácia*. 32ª ed. São Paulo, Brasiliense, 2002.
- LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. São Paulo: Autêntica, 2006.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- MAGALHÃES, Basílio de. *O folk-lore no Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria Quaresma, 1928.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Eu não vim fazer um discurso*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MIGNOLO, Walter. *Local histories, global designs*. Princeton: Princeton University, 2000.
- MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.
- MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, Edições Horta Grande, 2005.
- MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo, Ática, 1988.

MOUTINHO, Viale (org.). *Contos populares de Angola: folclore quibundo*. 4 ed. São Paulo: Landy, 2002.

NASCIMENTO, Abdias do. *O Quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. Rio de Janeiro, Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Elisa Larkin Nascimento (Org.). *A matriz africana no mundo*. São Paulo: Selo Negro, 2008a. (Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; 1).

NASCIMENTO, Elisa Larkin Nascimento (Org.). *Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2008b. (Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; 2).

NASCIMENTO, Elisa Larkin Nascimento (Org.). *Guerreiras da natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente*. São Paulo: Selo Negro, 2008c. (Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; 3).

NASCIMENTO, Elisa Larkin Nascimento (Org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. (Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; 4)

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos (Orgs.). *Adinkra: sabedoria em símbolos africanos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

NDAW, Alassane. *La pensée africaine: recherches sur les fondements de la pensée negro-africaine*. Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1983.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Caminhos da identidade: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo*. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, Paralelo 15, 2006.

OLIVEN, Rubem George. Identidade nacional: construindo a brasilidade. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. pp. 256-265.

- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Trad. de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Papirus, 1998.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2001.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização: saberes e crenças*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. 12ª Ed. Rio de Janeiro: Campus, 1996.
- OTERO, Edgardo. *A origem dos nomes dos países*. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Panda Books, 2006.
- PADILHA, Laura Cavalcante & RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs.). *Lendo Angola*. Porto, Edições Afrontamento, 2008.
- PARRINDER, Geoffrey. *África*. Trad. Raul de Sousa Machado. Lisboa: Verbo, 1987. (Biblioteca dos grandes mitos e lendas universais)
- PEREIRA, Edmilson de Almeida. *Malungos na escola - questões sobre culturas afrodescendentes e educação*. São Paulo, Paulinas, 2007.
- POLO, Marco. *O livro das maravilhas: a descrição do mundo*. 3 ed. Trad. Elói Braga Júnior. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001a.
- PRANDI, Reginaldo. *Os príncipes do destino: histórias da mitologia afro-brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2001b.
- PRANDI, Reginaldo. *Ifá, o adivinho: histórias dos deuses africanos que vieram para o Brasil com os escravos*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2002.
- PRANDI, Reginaldo. *Xangô, o trovão: outras histórias dos deuses africanos que vieram para o Brasil com os escravos*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2003.

PRANDI, Reginaldo. *Oxumarê, o arco-íris: mais histórias dos deuses africanos que vieram para o Brasil com os escravos*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2004.

RABELLO, Ivonne (Orgs.). *Ficções: leitores e leituras*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

RABELLO, Sylvio. *Itinerário de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

RAMA, Angel. *Trasnculturación narrativa em América Latina*. 2ª ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1985.

RAMOS, Artur. *As culturas negras no novo mundo*. 4ª ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

RAMOS, Arthur. *O folclore negro do Brasil*. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra, Livraria Almedina, 1987.

REIS, Livia de Freitas. Transculturação e transculturação narrativa. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

RIBEIRO, Renê. *Cultos afro-brasileiros do Recife* (2ª ed.) Recife, MEC/IJNPS, 1978.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 8 ed. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2004.

RODRIGUES, Raymundo Nina. *Os africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.

ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1985.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

ROMERO, Sílvio. O negro, objeto de ciência. In: CARNEIRO, Edison (Org.). *Antologia do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

ROSÁRIO, Lourenço. *A narrativa africana*. Lisboa: Angolê, 1989.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *Contos africanos*. Lisboa: Texto Editora, 2001.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Trad. Rosaura Einchenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANDRONI, Laura. *Ao longo do caminho*. São Paulo: Moderna, 2003.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Quem ama literatura não estuda literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SANTOS, Joel Rufino dos. *História de Trancoso*. 11 ed. São Paulo: Ática, 2004.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Vida e morte da onça-gente*. São Paulo: Moderna, 2006.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Gosto de África: histórias de lá e daqui*. São Paulo: Global, 1999.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Dudu Calunga*. São Paulo: Ática, 1998.

SANTOS, Joel Rufino dos. *O saci e o curupira*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1991.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Vida e morte da onça-gente*. São Paulo: Moderna, 2006.

SANTOS, Joel Rufino dos. *O noivo da Cutia*. São Paulo: Ática, 1999.

SANTOS, Joel Rufino dos. *O curumim que virou gigante*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2000.

SANTOS, Joel Rufino dos. *El sabor de África: historias de aquí y de Allá*. 2 ed. Trad. Lourdes Hernández-Fuentes. São Paulo: Global, 2005.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Rainha Quiximbi*. São Paulo: Ática, 1986.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Uma festa no céu*. 3 ed. Belo Horizonte: Miguilim, , 1987.

SANTOS, José Antonio dos. Diáspora africana: paraíso perdido ou terra prometida. In: MACEDO, José Rivair (org.). *Desvendando a história da África*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2008. p. 181-194.

STRINATI, Dominic. *Cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Novas Metas, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 5 ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VAZ, José Martins. *Filosofia tradicional dos cabindas, através dos seus textos de panela, provérbios, adivinhas e fábulas*. (volume 1). Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1969.

VAZ, José Martins. *Filosofia tradicional dos cabindas, através dos seus textos de panela, provérbios, adivinhas e fábulas*. (volume 2). Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1970.

ZAMPARONI, Valdemir. Imagens da África no Brasil. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. pp.18-29.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. São Paulo: Ateliê, 2005.

9.2 WEBSITES E OBRAS DIGITAIS

BRANTES, Eloísa. *A espetacularidade da performance ritual no Reisado do Mulungu (Chapada Diamantina – Bahia)*. Revista *Religião & Sociedade*, volume 27, Rio de Janeiro, 2007. (artigo consultado pela internet, no dia 28 de fevereiro de 2010. <http://www.scielo.br>

SANTOS, Maria José Moutinho. *A ama de leite na sociedade tradicional: uma leitura de folhetos de cordel*. In: Revista da Faculdade de Letras: História, série II, vol. 04, Porto: 1987, p. 213-226. (texto on line: <http://www. ler.letras.up.pt.>). Consulta realizada em 06/03/2010.

9.3 BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ABRAHAMS, Roger D. *African folktales: traditional stories of the black world*. New York: Pantheon Books, 1983.

ACHEBE, Chinua. *A flecha de Deus*. Trad. Vera Queiroz da Costa e Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ANDRADE, Mário de. *Por uma arte revolucionária independente*. Org. de Valentim Facioli. Rio de Janeiro: Paz e Terra; /s.l./, CEMAP, 1985.

ANDRADE, Mário de et ali. *Mário de Andrade e a sociedade de etnografia e folclore*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

ANDRADE, Mário. *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1982.

ANDRADE, Mário. *Ensaio Sobre a Música Brasileira (e) A Música e a Canção Populares no Brasil*. São Paulo: Martins, 1962.

AFRO-ÁSIA – Publicação do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia em co-edição com A EDUFBA. Salvador, nº 16, setembro de 1995.

AGASSIZ, Luiz; ELIZABETH, Cary. *Viagem ao Brasil (1865-1866)*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora, 1975.

ALENCAR, Nezite. *Afro-Brasil em cordel*. São Paulo: Paulus, 2007.

ALMEIDA, Gercilga de. *Bruna e a galinha d'Angola*. Rio de Janeiro: EDC e Pallas, 2006.

ALMEIDA, Plínio de. *Pequena história do maculelê*. Revista Brasileira de Folclore. MEC, Campanha de Defesa do Folclore, 16, set./dez.1966.

ALTUNA. P. Raul Ruiz de Asúa. *Cultura tradicional banto*. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1993.

AMADOU, Safiatou y PEDROSA, José Manuel. *Cuentos maravillosos de las orillas del río Níger: tradiciones orales del pueblo djerma-songay*. Madrid: Miraguano Ediciones, 2005.

ASARE, Meshack. *O chamado de Sosu*. Trad. Maria Dolores Prades. São Paulo: Edições SM, 2005.

ASARE, Meshack. *A cabra mágica*. Trad. Cláudia Ribeiro Mesquita. São Paulo: Edições Sm, 2007.

AYALA, Marcos & AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

AYOH'OMIDIRE, Félix. *Pèrègùn e outras fabulações da minha terra: contos cantados ioruba-africanos*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2006.

BADDOE, Adwoa. *Histórias de Ananse*. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Edições SM, 2006.

- BAKHTIN, Mikail.. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BORNHEIM, Gerd A. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Memórias do sagrado: estudos de religião e ritual*. São Paulo: Paulinas, 1985.
- BARBOSA, Rogério Andrade. *Madiba, o menino africano*. São Paulo: Cortez, 2011.
- BARBOSA, Rogério Andrade. *ABC do continente africano*. São Paulo: SM, 2007.
- BARBOSA, Rogério Andrade. *Contos ao redor da fogueira*. Rio de Janeiro: Agir, 1990.
- BARBOSA, Rogério Andrade. *Jambo!: uma manhã com os bichos da África*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.
- BARBOSA, Rogério Andrade. *Kalahari, uma aventura no deserto africano*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.
- BATTESTINI, Simon. *Écriture et texte: contribution africaine*. Quebec et Paris: Les Presses de l'Université Laval/Présence Africaine., 1997.
- BRANDÃO, Toni. *Nzuá e a cabeça*. São Paulo, Melhoramentos, 2009.
- BRANDÃO, Toni. *A preferida do rei*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.
- BRANDÃO, Toni. *Como as cabras foram domesticadas*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.
- BRAZ, Júlio Emílio. *Lendas da África*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BRAZ, Júlio Emílio. *Sikulume e outros contos africanos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- BEATA DE YEMONJÁ, Mãe. *Caroço de dendê, a sabedoria dos terreiros: como ialorixás e babalorixás passam conhecimentos a seus filhos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

- BEAUDE, Pierre-Marie. *A fazenda distante*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. São Paulo, Edições SM, 2007.
- BEIRANTE, Cândido. *Da literatura tradicional do sudoeste de Angola*. Sá da Bandeira: Revista dos Cursos de Letras, volume I, 1974.
- BELCHER, Stephen. *African myths of origin*. London: Penguin Books, 2005.
- BELINGA, S.-M. Eno. *Comprendre la littérature orale africaine*. Saint-Paul: Editions SaintPaul, 1978.
- BERND, Zilá & MIGOZZI, Jacques (Orgs). *Fronteiras do Literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995. .
- BERRIO, Antonio García & FERNÁNDEZ, Teresa Hernández. *Poética: tradição e modernidade*. São Paulo: Littera Mundi, 1999.
- BETHELL, Leslie. *A abolição do tráfico de escravos no Brasil*. Trad. Vera Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1976.
- BORGES, Rogério. *O negrinho Ganga Zumba*. São Paulo: Editora do Brasil, 1988.
- BORNHEIM, Gerd. O conceito de tradição. In: BORNHEIM, Gerd et alii. *Cultura Brasileira: tradição/ contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Funarte, 1987.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- BRAGANÇA, Abertino. *Rosa do Riboque e outros contos*. Lisboa: Caminho, 1997.
- BRANDÃO, Roberto Oliveira. *A tradição sempre nova*. São Paulo: Ática, 196.
- BREITMAN, André Koogan. *Por que o sol e a lua vivem no céu: um conto popular africano*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004.
- BRENMAN, Ilan. *Contador de histórias de bolso: África*. São Paulo: Moderna, 2008.

BRES, Jacques (org.). *Lê récit oral: suivi de questions de narrativité*. Montpellier: Université Paul-Valéry, 1994.

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

BRYAN, Ashley. *10 contes d'Afrique noire*. Traduit par Rose-Marie Vassalo. Malesherbes: Castor Poche Flammarion, 2008.

BUCHTER, Margaret Just. *O negro na cultura americana*. Tradução Costa Calvão. Rio de Janeiro: Ediotra Fundo de Cultura, s.d.

BURNES, Donald. *Ossobó: ensaios sobre a literatura de São Tomé e Príncipe*. Lagos: Câmara Municipal de Lagos, 2007.

BURNESS, Don et ali. *When things came together: studies on Chinua Achebe*. Lisboa: Mercado de Letras Editores, 2009.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

CALAME-GRIAULE, Geneviève, GÖRÖG-KARADY, Veronika, CHICHE, Michèle (orgs.) *Le conte, pourquoi? comment? Folktales, why and how?* Paris, Editions du CNRS, 1984.

CALDAS, Alberto Lins. *Oralidade, texto e história: para ler a história oral*. São Paulo: Loyola, 1999.

CALVET, Jean Louis. *La tradition orale: que sais-je ?* Paris: PUF, 1984.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANTON, Katia. *Entre o rio e as nuvens: algumas histórias africanas*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 1997.

- CARDONA, Francesc Ll. *Mitologia y leyendas africanas*. Barcelona: Edicomunicacion, 1998.
- CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do folclore*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CARREIRA, Denise. *Lendas africanas: e a força dos tambores cruzou o mar*. São Paulo: Salesiana, 2008.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. In: MEC. *Poesia de Angola*. Luanda: Nova Editorial Angolana, 1976.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Superstição no Brasil*. 5 ed. São Paulo: Global, 2002.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Made in África* (5ª ed.). São Paulo: Global, 2001.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Superstição no Brasil* (5ª ed.). São Paulo: Global, 2002.
- CASTANHA, Marilda. *Agbalá, um lugar-continente*. São Paulo: Cosac Naif,y, 2007.
- CAZNOK, Yara Borges & NAFFAH NETO, Alfredo. *Ouvir Wagner: ecos nietzchianos*. São Paulo: Musa, 2000.
- CENDRARS, Blaise. *Pequenos contos negros também para crianças brancas*. Trad. Ana Maria Lisboa de Mello. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.
- CHALIAND, Gerard. *A luta pela África: estratégias das potências*. Trad. Daniel Aarão Reis Filho. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (orgs.). *Marcas da diferença*. São Paulo: Alameda, 2006.

- CHAVES, Rita (sel. e org.). *Contos africanos dos países de língua portuguesa*. São Paulo: Ática, 2009 (Para gostar de ler; 44)
- CLÉMENT, Yves-Marie. *12 contes de Guyane*. Manchecourt: Castor Poche Flammarion, 1999.
- COETZEE, J. M. *Infância: cenas da vida na província*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- COHN, Clarice. *Antropologia da criança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- COLECCIÓN MAGORIA. *Cuentos del norte de África*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 2001.
- COLLOQUE. *La tradition orale source de la littérature contemporaine en Afrique: Colloque International organisé par l'ICA e le PEN International avec le concours du PNUDe d l'UNESCO, à Dakar (Sénégal) du 24 au 29 janvier, 1983*. Dakar/Abidjan/Lomé: Institut Culturel Africain (ICA), 1985.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- CONSTANTINESCU, Muguras; BIRLEANU, Ion Horia; MONTANDON, Alain. *Poétique de la tradition*. France: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.
- COQUERY-VIDROVITHC, Catherine. *A descoberta de África*. Tradução de Isabel Braga. Lisboa: Edições 70, 2004.
- COUTO, Mia. *O fio das miçangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009
- COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- COUTO, Mia. *O beijo da palavrinha*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006.
- CUNHA, Carolina. *Caminhos de Exu*. São Paulo: Edições SM, 2005.
- CUNHA, Carolina. *Eleguá*. São Paulo: Edições SM, 2007.
- CUNHA, Carolina. *Yemanjá*. São Paulo: Edições SM, 2007.

- CUNHA, Carolina. *Aguamenon*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CUNHA, Carolina. *ABC afro-brasileiro*. São Paulo: SM, 2009.
- D' ADESKY, J. *Pluralismo étnico e multi-culturalismo: racismos e anti-racismos no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- DALL'AGNOL, Sylvio Giocondo. *Balaô: cultura e vida na África*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia e Espiritualidade Franciscana, 1986.
- DALY, Niki. *Cadê você, Jamela?* Trad. Luciano Machado. São Paulo: SM, 2006.
- DALY, Niki. *O que tem na panela, Jamela?* Trad. Luciano Machado. São Paulo: SM, 2006.
- DALY, Niki. *Feliz aniversário, Jamela!* Trad. Luciano Machado. São Paulo: SM, 2009.
- DAMATO, Diva Bárbaro. *Edouard Glissant: poética e política*. São Paulo: Annablume, 1995.
- DAVIDSON, Basil. *A descoberta do passado de África*. Lisboa: Ed. Sá da Costa, 1981.
- DERRIDA, Jaques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DIALLO, Mamadou. *Os chifres da hiena e outras histórias da África Ocidental*. Trad. Annita Costa Malufe. São Paulo: Edições Sm, 2007.
- DINESEN, Isak. *A fazenda africana*. Trad. Per Johns. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.
- DIOP, Birago. *Les contes d'Amadou Koumba*. Paris: Présence Africaine Editions, 2000.
- DIOP, Birago. *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*. Paris: Présence Africaine Editions, 2000.
- DONGALA, Emanuel. *El fuego de los orígenes*. Barcelona: Ed. Del Bronce, 1996.

- DÓRIA, Antonio Sampaio. *O preconceito em foco: análise de obras literárias infanto-juvenis: reflexões sobre história e cultura*. São Paulo: Paulinas, 2008.
- DUNDES, Alan. Trad. Lúcia Helena Ferraz et ali. *Morfologia e estrutura no conto folclórico*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- D'ZAMBÊ, Júlio e Débora. *Como o criador fez surgir o homem na Terra e outras histórias da tradição zulu*. São Paulo: Mundo Mirim, 2009.
- EISNER, Will. *Sundiata, o leão do Mali: uma lenda africana*. Trad. Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- EMECHETA, Buchi. *As alegrias da maternidade*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Caminho, 2002.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- EMENYONU, Ernest N. *Literature and black aesthetics*. Nigeria: Heinemann Educational Books, 1990.
- EMENYONU, Ernest N. *Children and literature in Africa*. Nigéria: Heinemann Educational Books, 1992.
- ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. 3ª ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos. 1985.
- ESTEPA, LUIS; PEDROSA, JOSÉ MANUEL. *Mitos y cuentos del exílio de Ruanda*. Madrid: Editorial Sendoa, 2001.
- ESTERMANN, Carlos. *Cinquenta contos bantos do sudoeste de Angola*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1971.
- FARELLI, Maria Helena. *Malês: os negros bruxos*. São Paulo: Madras, s.d.
- FERNANDES, Maria Celestina. *A árvore dos gingongos*. São Paulo: DCL, 2009.
- FERRAUD, Marie (sel. e adap.). *Contos africanos*. Trad. António Manuel Couto Viana et ali. Lisboa, São Paulo: Verbo, 1977.

FERREIRA, Jerusa Pires (org.). *Oralidade em tempo & espaço: colóquio Paul Zumthor*. São Paulo: EDUC, 1999.

FERREIRA, Manuel. *A Maria Bé e o finório Zé Tomé*. Lisboa: Plátano Editora, 1980.

FICHTE, Hubert. *Etnopoesia: antropologia poética das religiões afro-americanas*. Trad. Cristina Alberts e Reny Hernandes. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FIGUEIREDO, Luciano Figueiredo (org.). *Raízes africanas*. Rio de Janeiro: Sabin, 2009 (coleção Revista de História no Bolso; 6)

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna, FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs.). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza, PUC Minas, 2002.

FINNEGAN, Ruth. *The oral and beyond: doing things with words in Africa*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

FLORENTINO, Manolo. *Em costas negras: uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FORD, Clyde W. *O herói com rosto africano: mitos da África*. Trad. Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRAGA, Walter. ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. *Uma história da cultura afro-brasileira*. São Paulo: Moderna, 2009.

FRANCESCH, Alfredo. *Cuentos y leyendas masai*. Madrid: Ediciones Miraguano, 1997.

FRANCHINI, A. S. & SEGANFREDO, Carmem.. *As melhores histórias da mitologia africana*. Porto Alegre: Artes e Ofícios. 2008.

FREITAS, Mário Martins de. *Reino negro de Palmares* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1988.

- FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *Cultura popular na antiguidade clássica*. São Paulo: Contexto, 1996.
- GALDINO, Luiz. *Mwindo e o dragão* (3ª ed.). São Paulo: FTD, 1995.
- GAY-PARA, Praline. *O príncipe corajoso e outras histórias da Etiópia*. Trad. Luciano Loprete. São Paulo: SM, 2007
- GEISS, Immanuel. *The Pan-African movement*. Nova York: Africana, 1974.
- GENDRIN, Catherine. *A volta ao mundo dos contos nas asas de um pássaro*. Trad. Heitor Ferraz Mello. São Paulo: Edições SM, 2007.
- GLASGOW, Roy Arthur. *Nzinga*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- GIOIELLI, Décio. *A mbira da beira do rio Zambeze*. São Paulo: Moderna, 2007.
- GOMES, Lindolfo. *Contos populares brasileiros*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.
- GOMES, Lenice et ali. *Nina África: contos de uma África menina para ninar gente de todas as idades*. São Paulo: Elementar, 2009.
- GORDIMER, Nadine. *O gesto essencial: literatura, política e lugares*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- GORENDER, Jacob. *A escravidão reabilitada*. São Paulo: Ática, 1990.
- GORER, Geoffrey. *Africa Dances*. New York: Norton, 1962.
- GROSLÉZIAT, Chantal. *Canciones infatíles y nanas del baobab: el África negra em 30 canciones infantiles* (3ª ed.). Madrid: Kókinos, 2009.
- GRUPO WOLTERS KLUWER ESPAÑA. *Fábulas guineanas: narraciones orales de la cultura fang*. Madrid: Edificando Comunidade de Nazaret, 2005.
- GUERRA, Henrique. *Três histórias populares*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- GUIMARÃES, Sérgio. *Zé, Mizé, camarada André*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

- GUIMARÃES. A.S. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- HALEY, Alex. *Negras raízes*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
- HAMPATE BÂ, Amadou, *Vie et enseignement de Tierno Bokar : le sage de Bandiagara*. Paris: Le Seuil, Points Sagesses , 2004.
- HIGOUNET, Charles. *História concisa da escrita*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- HOLANDA, Arlene. *Todas as cores do negro*. Brasília: Conhecimento, 2008.
- HORIZONTES ANTROPOLÓGICOS: CULTURA ORAL E NARRATIVAS. Porto Alegre: ano 5, n. 12, dezembro de 1999.
- HUET, Gedéon. *Les contes populaire*. Paris: Flammarion, 1923
- IANNI, Octávio. *Escravidão e racismo*. São Paulo: Hucitec, 1978.
- INSTITUT CULTUREL AFRICAIN (ICA). *La tradition orale source de la littérature contemporaine en Afrique*. Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1984.
- INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE (Rio de Janeiro). *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo (1936-1939)*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ INF ; São Paulo: Secretaria de Cultura, 1983. Inclui fac-símiles de partes do boletim da Sociedade.
- IKONNE, Chidi. “Affirmation of Black Self.” In: *Modern Critical Views:Langston Hughes*. New York: Chelsea House Publishers, 1989. pp. 151-67.
- IKONNE, Chidi & EMELIA, Oko (Editores). *Children and literature in Africa*. Nigeria: Heinemann Educational Books, 1992.
- JACOB, Ernst Gerhard. *Fundamentos da história de África*. Trad. José Antonio Gomes da Silva Marques. Lisboa: Editorial Aster, 1971.

- JAMESON, Frederic. *O inconsciente político: a narrativa como ato sócio-simbólico*. São Paulo: Ática, 1972.
- JEAN, Georges. *Le pouvoir des contes*. Belgique: Tournai, Casterman, 1983.
- JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JOSÉ, Ganymédes. *Na terra dos orixás*. São Paulo: Editora do Brasil, 1988.
- KALEKI. *Anansi, o velho sábio*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2007.
- KAMANDA, Kama. *Les contes du griot, (3 tomes)*. Paris: Éd. Présence africaine., 1996.
- KANDJIMBO, Luís. *Apologia de Kalitangi*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1997.
- KARPOUCHO, Valérie. *Juegos de África: juegos tradicionales para hacer y compartir*. Barcelona: Takatuka, 2008.
- KILAKA, John. *A árvore maravilhosa: um livro ilustrado da Tanzânia*. Tradução Christine Röhrig. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- KREBS, Laurie. *Um safári na Tanzânia*. Trad. Cláudia Ribeiro Mesquita e Heitor Ferraz Mello. São Paulo: SM, 2007.
- KOROUMA, Ahmadou. *Homens da África*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: SM, 2009.
- LAJOLO, Marisa & CECCANTINI, João Luís. *Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- LAHNI, Cláudia Reginaet ali. *Culturas e diásporas africanas*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009.
- LARA, Silvia Hunold. *Fragmentos setecentistas: escravidão, cultura e poder na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- LARANJEIRA, Pires (org.). *Negritude africana de língua portuguesa: textos de apoio (1947-1963)*. Braga: Angelus Novus Editora, 2000.

- LARANJEIRA, Pires. *Ensaaios afro-literários*. Coimbra: Novo Imbondeiro, 2001.
- LAVAQUERIE-KLEIN, Christiane. *Nyama: tesouros sagrados dos povos africanos*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.
- LEAL, Hermes. *Quilombo: uma aventura no Vão das Almas*. São Paulo: Mercuryo, 1995.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.
- LEITE, Ana Mafalda. *A modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Vega, 1995.
- LEITURAS COMPARTILHADAS. Revista de (In)formação para agentes de leitura. Ano 9, Fascículo 19, Princesas africanas. Março, 2009.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar e ler*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 3 ed. São Paulo: Papirus, 2002.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- LEVIS, C. S. *Um experimento na crítica literária*. Trad. João Luís Ceccantini. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- LIMA, Conceição. *O país de Akendenguê*. Lisboa: Caminho, 2011.
- LIMA, Heloisa Pires. *Histórias da Preta*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 1998.
- LIMA, Heloísa Pires. ANDRADE, Rosa Maria Tavares. *Lendas da África moderna*. São Paulo: Elementar, 2010.
- LIMA, Heloísa Pires. *A semente que veio da África*. São Paulo: Salamandra, 2005.

- LINDQVIST, Sven. *Exterminem todas as bestas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- LODY, Raul. *As gueledés: a festa das máscaras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.
- LODY, Raul Giovanni. *Pano da costa*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977 (cadernos de folclore, nº 15)
- LOPES, Nei. *O racismo explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- LOPES, Nei. *Histórias do tio Jambo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
- LOPES, Oscar. *Modo de ler: crítica e interpretação literária 2*. Porto: Ed. Inova, 1972.
- MACHADO, Ana Maria. *Do outro lado tem segredos* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O selvagem*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.
- MAGNOLI, Demétrio. *Uma gota de sangue; história do pensamento racial*. São Paulo: Contexto, 2009.
- MAKOMÉ, Inongo-vi-. *La emigración negroafricana: tragedia y esperanza*. Barcelona: Ediciones Carena, s.d.
- MANDELA, Nelson (sel.). *Meus contos africanos*. Trad. Luciana Garcia. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- MAQUET, Jacques. *Les civilisations noires*. Belgique: Marabout Université, 1966.
- MARTINS, Adilson. *O papagaio que não gostava de mentiras e outras fábulas africanas*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- MARTINS, Adilson. *Erinlé, o caçador e outros contos africanos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- MARTINS, Adilson. *Lendas de Exu*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.
- MARTINS, Georgina. *Meu tataravô era africano*. São Paulo: DCL, 2008.
- MATA, Inocência. *Ficção e história na literatura angolana: o caso de Pepetela*. Luanda: Mayamba Editora, 2010.
- MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001.
- MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões*. Luanda: Editorial Nzila, 2007.
- MATÉ. *A primeira máscara*. São Paulo: Noovha América, 2009.
- MATTELART, Armand & NEVEU, Érik. *Introdução aos estudos culturais*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- MATTOS, Hebe Maria. *Escravidão e cidadania no Brasil monárquico* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MEDEARIS, Angela Shelf. *Os sete romances: um conto de kwanzaa*. Trad. André Jenkino do Carmo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- MELO, Veríssimo de. *O conto folclórico no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1976. (Cadernos de Folclore, nº 11)
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Trad. Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- MERQUIOR, José Guilherme. *O véu e a máscara: ensaios sobre cultura e ideologia*. Trad. de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T.A. Queiroz, 1997.

- MILWAY, Katie Smith. *De grão em grão, o sucesso vem na mão*. Tradução de Antonio Carlos Vilela. São Paulo: Melhoramentos, 2008.
- MINER, Earl. *Poética comparada: um ensaio intercultural sobre teorias da literatura*. Trad. Ângela Gasperin. Brasília: Editora UnB, 1996.
- MHLOPHE, Gcina. *Histórias da África*. Trad. Jaci Maraschin. São Paulo: Paulinas, 2007.
- MONTENEGRO, Antonio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo, Contexto, 1992.
- MOORE, Carlos. *A África que incomoda: sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro* (2ª ed). Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- MORAIS FILHO, Melo. *Festas e tradições populares do Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.
- MORATÓ, Cristina. *Las reinas de África: viajeras y exploradoras por el continente negro*. Barcelona, DeBolsillo, 2004.
- MORGADO, Margarida & PIRES, Maria da Natividade. *Educação intercultural e literatura infantil*. Lisboa: Edições Colibri, 2010.
- MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Trad. Antonio Felipe Rodrigues Marques e João David Pinto Correia. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.
- MUDIMBE, V.Y. (Editor). *Nations, identities, Cultures*. Durham and London: Duke University Press, 1997.
- MUSGROVE, Margaret. *Ashanti to zulu: african traditions*. China: Puffin Books, 1980.
- MUTÉN, Burleigh. *Histórias da avó: contos da mulher sábia de várias culturas*. Trad. Geraldo Korndorfer e Luís Marcos Sander. São Paulo: Paulinas, 2008.
- MWANGI, Meja. *Mzungu*. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Edições SM, 2006.

NAIPU, V. S. *A máscara da África: vislumbre das crenças africanas*. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OFOGO, Boniface. *El león Kandinga*. Sevilla: Kalandraka, 2009.

OLINTO, Antonio. *A casa da água* (trilogia Alma da África, volume 1). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

OLINTO, Antonio. *O rei de Keto* (trilogia Alma da África, volume 2). Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2007.

OLINTO, Antonio. *Trono de vidro* (trilogia Alma da África, volume 3). Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2007.

OLINTO, Antonio. *Brasileiros na África* (2ª ed.). São Paulo: GDR;INL, 1980.

OJO-ADE, Femi. *Negro: raça e cultura*. Trad. Ieda Machado Ribeiro dos Santos. Salvador, EDUFBA, 2006.

OLSON, David R. & TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1995.

ONDJAKI. *O leão e o coelho saltitão*. Rio de Janeiro, Língua geral , 2009.

OPLAND, Jeff. *Xhosa Oral Poetry: Aspects of a Black South African Tradition*. In Miletich, John (ed.). *Comparative Literature*, Vol. 38, No. 4 (Autumn, 1986), pp. 395-396.

ORTHOF, Sylvia. *O rei preto de Ouro Preto*. São Paulo: Moderna, 1997.

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

OSA, Osayimwense. *African children's and youth literature*. Kentucky: Twayne Publishers, 1995.

- OTO, Alejandro J. de. *El viaje de la escritura: Richard F. Burton y el este de África*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 1996.
- PACHECO, Carlos. *La comarca oral*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1996.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- PAIXÃO, Fernando. *África: um breve passeio pelas riquezas e grandezas africanas*. Fortaleza: IMEPH, 2008.
- PANTOJA, Selma. SARAIVA, José Flávio (orgs). *Angola e Brasil nas rotas do Atlântico Sul*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- PAULME, Denise. *La mère devorante: essai sur la morphologie des contes africains*. Paris: Éditions Gallimard, 1976.
- PELEGRÍN, Ana. *La aventura de oír: cuentos tradicionales y literatura infantil*. Madrid: Anaya, 2004.
- PEPETELA. *Mayombe* (11ª ed). Alfragide: Dom Quixote, 2009.
- PEPETELA. *Parábola do cágado velho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- PEREIRA, Edgar Nasi. *Mitos, feitiços e gente de Moçambique: narrativas e contos*. Lisboa: Caminho, 1998.
- PEREIRA, Edgar Nasi. *Tabus e vivências em Moçambique: narrativas e contos*. Lisboa: Caminho, 1998.
- PEREIRA, Edmilson de Almeida. *Rua Luanda*. São Paulo: Paulinas, 2007.
- PEREIRA, Edmilson de Almeida. *Histórias trazidas por um cavalo-marinho*. São Paulo: Paulinas, 2005.

- PEREIRA, Edmilson de Almeida. *Os rezeiros do Congo*. São Paulo: Paulinas, 2004.
- PERES, Phyllis. *Transculturation and resistance in Lusophone African narrative*. Gainesville: University Press of Florida, 1997.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy et ali. *Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural*. Porto Alegre: Asterisco, 2008.
- PETROVICH, Carlos & MACHADO, Vanda. *Irê Ayó: mitos afro-brasileiros*. Salvador: EDUFBA, 2004.
- PINGUILLY, Yves. *Contos e lendas da África*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- PINGUILLY, Yves. *Cuentos y leyendas del cuerno de África*. Madrid: Anaya, 2003.
- PINTO, Alexandre de Serpa. *Como eu atravessei a África* (2 volumes). Sintra: Publicações Europa-América, s.d.
- PRANDI, Reginaldo. *Contos e lendas afro-brasileiros: a criação do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PROPP, Vladimir. *As raízes do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- QUENTIN, Laurence. *Ao sul da África: na África do Sul, os ndebeles. No Zimbábue, os xonas. Em Botsuana, os bosquímanos*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2008.
- RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.
- REGO, José Lins do. *Histórias da velha Totônia*. São Paulo: Melhoramentos, s.d.

REIS, Armindo & WEIGERT, Beatriz (sel.). *Contos e lendas da língua portuguesa*. Lisboa: Europress, 1994.

RELATOS DE INMIGRACIÓN, EMIGRACIÓN E INTERCULTURALIDAD. Madrid: Ayuntamiento de Alcobendas, Unión General de Trabajadores – FETE, 2005 (primer concurso de relatos de U.G.T.).

RELATOS DE INMIGRACIÓN, EMIGRACIÓN E INTERCULTURALIDAD. Madrid: Ayuntamiento de Alcobendas, Unión General de Trabajadores – FETE, 2006 (segundo concurso de relatos de U.G.T.).

REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE. Rio de Janeiro: MEC/DAC/FUNARTE, Ano XIV, nº 41, maio/agosto, 1976.

RIBAS, Oscar. *Missosso: literatura tradicional angolana*. (volume I). Luanda: Tip. Angolanda, 1961.

RIBAS, Oscar. *Missosso: literatura tradicional angolana*. (volume II). Luanda: Tip. Angolanda, 1962.

RIBAS, Oscar. *Missosso: literatura tradicional angolana*. (volume III). Luanda: Tip. Angolanda, 1964.

RIBAS, Oscar. *Usos e costumes angolanos*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais, Universidade da Bahia, 1964.

RIBAS, Óscar. *Uanga: feitiço*. Lisboa: Mercado de Letras Editores, 2009.

RIBAS, Tomaz. *Histórias de bichos de África*. Porto: Afrodite, 1970.

RIBEIRO, Leda Tâmega. *Mito e poesia popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional do Folclore, 1986.

ROCHA, Rosa Margarida de Carvalho. *Pedagogia da diferença: a tradição oral africana como subsídio para a prática pedagógica brasileira*. Belo Horizonte: Nandyala, 2009.

RODRIGUES, Nina. *O animismo fetichista dos negros baianos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Editora UFRJ, 2006.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Moçambique: história, culturas, sociedade e literatura*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Singularidades: estudos africanos*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 1996.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Singularidades II*. Maputo: Texto Editores, 2007.

ROSÁRIO, Lourenço. *O conto moçambicano da oralidade à escrita*. 2 ed. revista e actualizada. Maputo: Texto Editores, 2008.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Antologia do conto africano de transmissão oral*. Alfragide: Gailivro, 2009.

ROSÁRIO, Lourenço do. GODINHO, Maria Luísa (orgs). *O conto moçambicano: da oralidade à escrita*. Rio de Janeiro: Te Corá Editora, 1994.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. *Danças de matriz africana: antropologia do movimento*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SALVADOR, José Gonçalves. *Os magnatas do tráfico negreiro*. São Paulo: Pioneira, Edusp, 1981.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Deoscoredes M. dos. *Contos negros da Bahia e contos de nagô*. Salvador: Corrupio, 2003.

SANTOS, Erisvaldo Pereira dos. *Formação de professores e religiões de matrizes africanas: um diálogo necessário*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Zumbi* (4ª ed.). São Paulo: Moderna, 1985.

SANTOS, Joel Rufino dos. *O soldado que não era* (7ª ed.). São Paulo: Moderna, 1983.

- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SAÚTE, Nelson. *O homem que não podia olhar para trás*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006.
- SAVAGET, Luciana. *Sua majestade, o elefante: contos africanos*. São Paulo: Paulinas, 2006.
- SECCO, Carmem Lúcia Tindó. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Quartet, 2008.
- SECCO, Carmem Lúcia Tindó (org). *Entre fábulas e alegorias: ensaios sobre literatura infantil de Angola e Moçambique*. Rio de Janeiro: Quartet; UFRJ, Centro de Letras e Artes, 2007.
- SECCO, Carmem Tindó et ali. *África & Brasil: letras em laços, volume 2*. (org.) São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2010.
- SECCO, Carmem et ali. *Pensando África: literatura, arte, cultura e ensino*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.
- SELLIER, Marie. *A África, meu pequeno Chaka*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2006.
- SEMEDO, Odete Costa. *Guiné-Bissau: história, culturas, sociedade e literatura*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (org.). *África & Brasil: letras em laços*. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2006.
- SILA, Abdulai. *A última tragédia*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- SILVA, Fernando Correia da. *Maravilhas do conto africano*. Trad. de Maria Adelaide Baptista Nunes. São Paulo: Cultrix, 1962.
- SILVA, Fernando Correia da. *Contos africanos*. Trad. de Maria Adelaide Baptista Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

- SILVA, Fernando Correia da (Org.). *Maravilhas do conto popular*. São Paulo: Cultrix, 1958
- SIMONSEN, Michèle. *O conto popular*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- SISTO, Celso. *Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias*. Chapecó: Argos, 2001.
- SISTO, Celso. *Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias*. 2 ed. revista e ampliada. Curitiba: Positivo, 2005.
- SISTO, Celso. *Lebre que é lebre não mia*. São Paulo: Larousse, 2007.
- SISTO, Celso. *O casamento da princesa*. São Paulo: Prumo, 2009.
- SISTO, Celso. *Raio de sol, raio de lua*. São Paulo: Prumo, 2011.
- SISTO, Celso. *Mãe África*. São Paulo: Paulus, 2007.
- SMITH, Alexander McCall. *The girl who married a lion and other tales from África*. New York: Pantheon Books, 2004.
- SOARES, Rui JB; LAUHAKANGAS, Outi (Orgs.). *3º colóquio Interdisciplinar sobre provérbios*. Tavira/Portugal: Associação Internacional de Paremiologia, 2010.
- SOLER-PONT, Anna. *Cuentos y leyendas de África*. Barcelona: Planeta & Oxford, 2006.
- SOLER-PONT, Anna. *O príncipe medroso e outros contos africanos*. Trad. Luis Reyes Gil. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- SOUZA, Licia Soares de (org.). *Dicionário de personagens afrobrasileiros*. Salvador: Quarteto, 2009.
- SUNNY. *Uloma: a casa da beleza e outros contos*. São Paulo: Paulinas, 2006.
- SUNNY. *Contos da lua e da beleza perdida*. São Paulo: Paulinas, 2008.
- TANAKA, Beatrice. *No país do saci: contos afro-brasileiros*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

- TADEU, Viriato Augusto. *Contos do Caramô: lendas e fábulas mandingas da Guiné portuguesa*. Lisboa: Agência Geral das Colônias, Divisão de Publicações e Biblioteca, 1945.
- THEODORO, Helena. *Os ibejis e o carnaval*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- THOMPSON, Stith. *El cuento folklórico*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de Biblioteca, 1972.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- TRABULO, António (sel.). *No tempo do carapandanda*. Póvoa de Santo Adrião, Europress, 2004.
- TOPPER, Uwe. *Cuentos populares de los bereberes*. Madrid: Miraguano Ediciones, 2003.
- TORGAL, Luís Reis et ali. (coord.). *Comunidades imaginadas: nação e nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.
- TRONI, Alfredo. *Nga Muturi: cenas de Luanda*. Lisboa: Edições 70, 1973.
- UNGARETTI, Giuseppe. *A alegria/L'allegria*. Edição bilíngüe. Tradução Sérgio Wax. Belém: CEJUP, 1992.
- URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Cortez, 2000.
- VALE, Fernando. *Histórias portuguesas e timorenses para as crianças*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005
- VALE, Fernando. *Contos tradicionais dos países lusófonos*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- VALE, Fernando. *Histórias portuguesas e angolanas para as crianças*. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.
- VALE, Fernando. *Histórias portuguesas e cabo-verdianas para as crianças*. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

VALE, Fernando. *Histórias portuguesas e moçambicanas para as crianças*. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

VALE, Fernando. *Histórias portuguesas e guineenses para as crianças*. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

VALE, Fernando. *Histórias portuguesas e são-tomenses para as crianças*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005

VASCONCELOS, Helena. *A infância é um território desconhecido*. Lisboa: Quetzal Editores, 2009.

VENÂNCIO, José Carlos. *Literatura e poder na África lusófona*. Lisboa: Ministério da Educação; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

VERGARA, Gloria. *Palabra em movimento: princípios teóricos para la narrativa oral*. México: Editorial Práxis, 2004.

VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia, 1850 (2ª ed.)*. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 1999.

VERGER, Pierre. *Os libertos: sete caminhos na liberdade de escravos da Bahia no século XIX*. Salvador: Corrupio, 1992.

VERGER, Pierre Fatumbi. *African legends of the orishas: leyendas africanas de los orichas*. Trad. H. Sabrina Gledhill e Martha Abello Rovai. Salvador: Corrupio, 1987.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Influências*. São Paulo: Companhia Ediotra Nacional, 2005.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Crianças*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

VERGER, Pierre Fatumbi. *O mundo do trabalho*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

VERGER, Pierre Fatumbi. *A vida em sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

VICH, Victor & ZAVALA, Virginia. *Oralydad y poder: herramientas metodológicas*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2004.

VIEIRA, José Luandino. *Luuanda: estórias* (10ª ed.). Lisboa: Edições 70, 1997.

Visentini, Paulo G. Fagundes. RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. PEREIRA, Analúcia Danilevicz. *Breve história da África*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2007

VOINCHET, Mathilde. *Paroles des griots*. Paris: Albin Michel, 2003.

VERDULLA, A. Moreno. *Los estudios del cuento folclórico*. Cádiz: Nueva Morfología, Universidad de Cádiz, 2003.

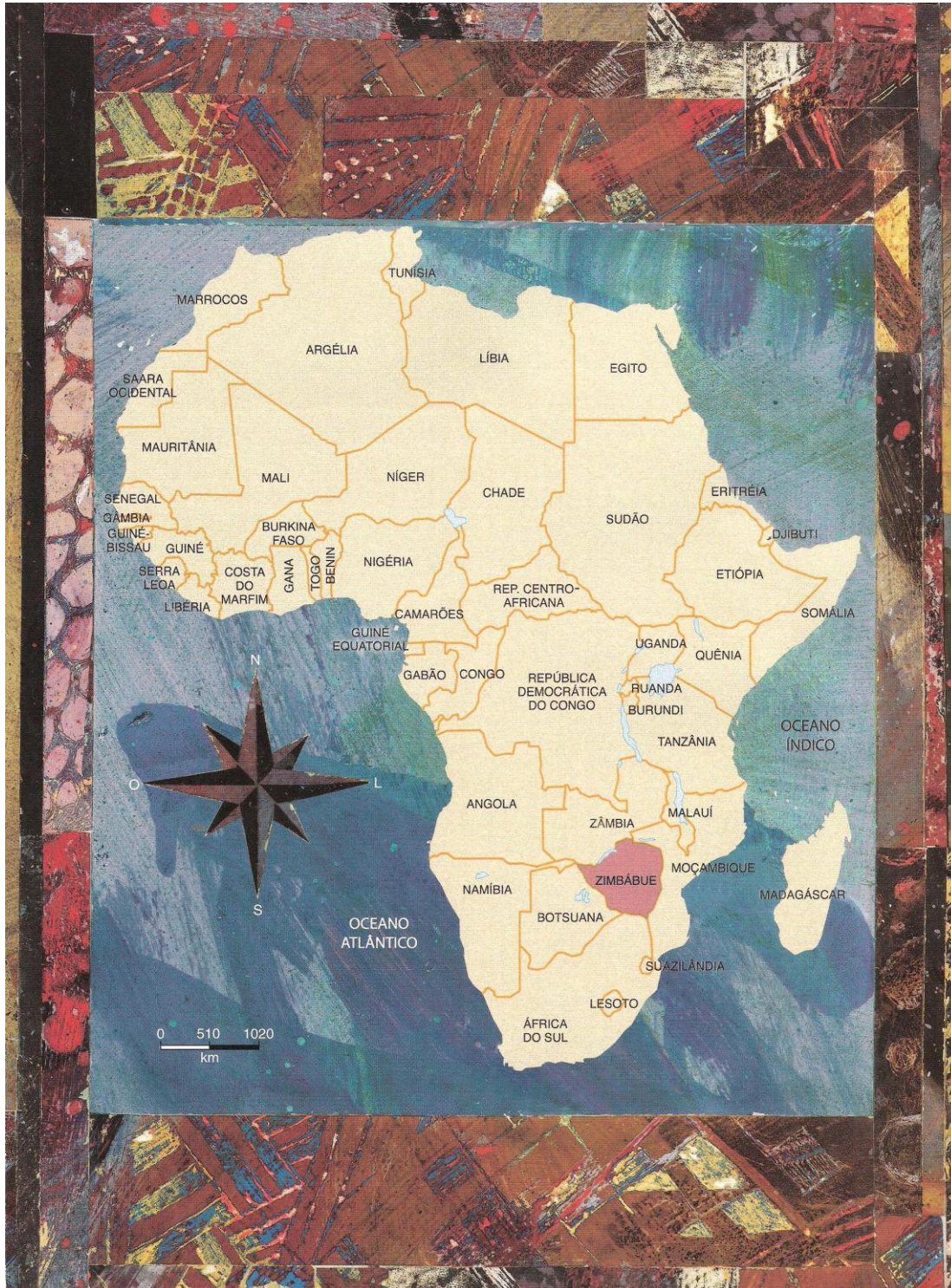
WILLIS, Roy. *Mitologias: deuses, heróis e xamãs nas tradições e lendas de todo o mundo*. Trad. de Thaís Costa e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Publifolha, 2007.

WRIGHT, Donald R. *The world and a very small place in África*. Armonk, New York: Sharpe, 1997.

XITU, Uanhenga. *Mestre Tamoda e outros contos*. Lisboa: Edições 70, 1977.

10. ANEXOS

10.1 MAPA DA ÁFRICA²⁰²



²⁰² BARBOSA, Rogério. *Nyangara Chena, a cobra curandeira*. Ilustrações de Salmo Dansa. São Paulo, Scipione, 2006.

10.2 RAINHA QUIXIMBI

Rainha Quiximbi²⁰³

Há muito, muito tempo, vivia uma viúva sem amor. Ela casou, mas o noivo morreu na noite do casamento. Não é que a viúva ficou na janela chorando? “Ai, quem me dera amar...” E coisa e tal.

Vai que um dia passa um homem mais bonito que o Sol. Era alto, braços compridos tocando a terra, pernas que pareciam de pau, os olhos duas brasas vermelhas. Casaram.

A viúva notou que o marido ia diminuindo. Cada manhã ela o achava mais pequeno.

Quando ele ficou do tamanho de um dedal, começou a guardá-lo no seio.

Até uma noite, quando foi puxar o amante pra fora, cadê marido?

A viúva voltou pra janela. Seus cotovelos já tinham empedrado de tanta janela, quando apareceu um homenzinho. Tão pequerrucho que se ela falasse mais alto o vento derrubava. A viúva achou parecido com o que perdera e casou com ele.

Quanto mais amou aquele homem, mais ele cresceu. Um dia não coube mais na casa. A viúva só conversava com ele, agora, sentada na palma da sua mão. Uma noite, ela se lembrou de que não sabia o nome do tal. – Chibamba – ele respondeu.

Boca pra que te quero! Chibamba, como se sabe, é o rei das criaturas encantadas.

Também não deu tempo à viúva de pensar: colou as duas pernas dela, transformando os seus pés em rabo de peixe. Depois, cobriu todo o corpo dela com escamas de prata.

²⁰³ SANTOS, Joel Rufino dos. **Rainha Quiximbi**. São Paulo, Ática, 1986.

Chibamba levou a viúva até a praia. Chamou os peixes e deu o seguinte recado:

- Esta é a rainha Quiximbi. Ela vai ficar aí dizendo as palavras de amor que disse para mim. Na terra não pode viver, que os homens não a deixariam em paz. Nas nuvens, muito menos: os raios e os trovões não a deixariam descansar. Ela é a rainha das águas. Ai de vocês se não tomarem conta direito!

Até hoje a rainha Quiximbi canta para atrair homens ou mulheres. Não escolhe, não. Mas só aparece em noite de lua. Aquela luz que se vê na água são seus cabelos compridos sem pentear.

10.3 DUULA, A MULHER CANIBAL

Duula, a mulher canibal²⁰⁴

Duula, a mulher- canibal, tinha sido uma moça muito bonita quando jovem. Não era esse monstrengo gordo, peludo e fedorento que percorre as areias do deserto em busca de pegadas de viajantes solitários para caçá-los e devorá-los sem piedade.

Quando ainda morava na tenda dos pais, uma longa seca assolou a região em que viviam, matando os animais e as pessoas de sede.

Os primeiros bichos a morrerem foram os mais fracos, cabras e ovelhas, e a seguir, até mesmo os camelos, acostumados a suportar as mais difíceis condições de vida no deserto.

Os pastores rezavam a Alá, implorando ao poderoso Deus que fizesse a chuva voltar. Os anos passavam e a seca piorava cada vez mais. As pedras rachavam e fumegavam sob o implacável sol.

Aqueles que tinham coragem fugiam à procura de terras mais favorecidas. Muitos não suportavam o esforço e morriam pelo caminho. Suas ossadas, misturadas

²⁰⁴ BARBOSA, Rogério Andrade. **Duula, a mulher canibal**. Ilustrações de Graça Lima. São Paulo, DCL, 1999. 40p.

com as dos animais, se espalhavam através do terreno árido e rochoso, servindo de repasto aos abutres esfomeados.

Os pais de Duula foram os últimos a partir. Mas como eram bem velhos não agüentaram a longa jornada e faleceram no meio da retirada, deixando a filha sozinha no deserto.

Duula vagou durante muitos dias, procurando inutilmente por um abrigo entre os arbustos esquálidos e ressecados. O sol abrasador, a sede infernal e a fome acabaram enlouquecendo a jovem pastora.

Para sobreviver, ela teve que comer os corpos dos homens e mulheres mortos na fuga e brigar com os chacais pela posse de poças d'água imundas.

Desde então, a carne humana passou a ser o alimento preferido de Duula.

Os dias foram correndo, o sol nascendo e se escondendo por detrás das longínquas montanhas, as luas secedendo-se no firmamento... Enquanto isso, Duula crescia e engordava de modo assustador, desenvolvendo estranhos poderes.

Quem já a viu de perto, e teve a sorte de escapar com vida, diz que ela corre mais rápido que um leopardo. Quando dispara no encalço de novas vítimas, seus enormes pés emitem um som semelhante ao de uma tempestade, ao mesmo tempo que sua cabeleira, desgrenhada e suja, jogada para trás igual a crina de um cavalo de corrida, balança alucinadamente ao sabor do vento.

Os olhos miúdos e vermelhos enxergam no escuro como se fossem os de uma coruja. Suas enormes narinas são apuradíssimas, e uma das orelhas, peluda e maior que a outra, consegue escutar os passos mais leves e distantes, inclusive o ruído de um galho partido a muitas léguas.

Durante as noites, a orelha maior fica de pé, alerta, só abaixando quando Duula dorme a sono solto, dando roncos capazes de arrepiar o cabelo de qualquer pessoa.

O hábito de roer ossos humanos fez com que seus dentes crescessem feito presas de um lobo. Além disso, carrega uma longa e afiada adaga, com a qual degola e retalha o corpo dos que caem em suas mãos.

Esses relatos sobre a mulher canibal se espalharam como folhas ao vento, fazendo com que pastores e viajantes evitassem aquela região desolada, domínio da insaciável Duula.

Um dia, vindos de muito longe, descendo a trilha das montanhas azuis, chegaram àquelas inóspitas paragens um homem chamado Samatar e sua família, à procura de novos pastos para o seu pequeno rebanho de ovelhas.

O cenário devastado e o aspecto de abandono geral deixaram o pastor desconfiado.

- Vamos acampar aqui essa noite – disse Samatar para a mulher e os dois filhos.

- Não estou gosando desse lugar – comentou a esposa olhando para os lados – Não se vê uma pegada de gente. Só espinhos e serpentes – reclamou.

- Amanhã cedo partiremos – respondeu o marido, desmontando do camelo – Os animais estão fatigados. Precisam descansar.

Samatar ajudou as duas crianças a apearem do outro camelo e, em seguida, pediu-lhes que fossem colher lenha.

- Não se afastem muito. Está quase escurecendo – aconselhou o pai.

Os garotos receberam com alegria a incumbência de catar paus e gravetos. Já estavam com as pernas entorpecidas por causa das longas horas sentados no dorso do bamboleante camelo.

O menino se chamava Askar e a menina Mayran. Eram gêmeos e tinham doze anos. Apesar da pouca idade trabalhavam bastante. Askar ajudava o pai a tomar conta dos animais, enquanto Mayran auxiliava a mãe a buscar água, lavar roupa e cozinhar.

Acostumados a obedecer às ordens paternas saíram de imediato, mas como não estavam habituados com o tempo no deserto, não perceberam que, à medida que se distanciavam da vista dos pais, a noite caía repentinamente, envolvendo-os numa profunda escuridão. O sol, que tingia as dunas de amarelo e vermelho, desaparecera num piscar de olhos.

- Já está de noite! – surpreendeu-se Askar.

- Temos que voltar – disse Mayran.

Askar tentou se orientar, mas não dava para enxergar quase nada. Estavam perdidos!

Os irmãos, desesperados, gritavam o mais alto que podiam pelos pais. Nisso, ouviram barulhos de tiros.

- Deve ser papai – alegrou-se Askar.

Os disparos ecoavam pela imensidão do deserto deixando os irmãos completamente desorientados. Por mais que prestassem a atenção era impossível saber de onde vinham os secos ruídos. Aos poucos, as detonações foram diminuindo de intensidade até cessarem de vez.

- É melhor pararmos de andar. Está muito escuro e podemos nos machucar – pediu Mayran.

- É mesmo – concordou Askar – não quero pisar num escorpião ou numa cobra venenosa.

- Não fale assim – ralhou a irmã.

- Tenha calma. Amanhã quando o dia nascer, papai irá nos encontrar – respondeu o garoto com firmeza.

Mortos de cansaço, deitaram-se na areia fofa, bem agarradinhos um ao outro para se aquecerem contra o frio da noite.

Os astros, no alto do céu, velavam o sono dos meninos. A Lua, curiosa como sempre, parecia indagar às faiscantes estrelas o que aquelas crianças estariam fazendo sozinhas no território controlado por Duula, a que come carne crua e rói ossos de seres humanos.

Askar e Mayran acordaram quando o sol se erguia acima da linha do horizonte, justamente na hora em que os animais noturnos do deserto se recolhem às suas tocas cavadas debaixo da areia, cedendo espaço aos predadores diurnos.

Para onde quer que olhassem a paisagem era a mesma: uma imensa e desolada planície que se estendia a perder de vista. Nenhum sinal dos pais.

Famintos e sedentos, andaram sem rumo, durante algumas horas. De repente, vislumbraram ao longe um rolo de fumaça.

- Será que são nossos pais? – perguntou Mayran com o coração palpitando de esperança.

- Não sei. Venha. Vamos verificar.

Os meninos, depois de caminharem mais um bom pedaço depararam com três cabanas. De uma delas saía a fumaçada.

- Que catíngia horrorosa – queixou-se Mayran.

- Talvez algum bicho morto – opinou Askar.

Os dois gritaram e bateram palmas em vão. Ninguém respondia. Parecia estar tudo abandonado.

- Ande – incentivou Askar puxando a irmã pelo braço. – Vamos entrar e ver se achamos alguma coisa para comer.

- Estou com medo – murmurou Mayran.

- Ora, deixe de bobagem – encorajou o irmão.

A primeira cabana estava vazia. Não tinha quase nada lá dentro. Apenas umas estacas de madeira fincadas no centro da estranha moradia. No chão de terra batida havia grossas correntes e marcas de sangue.

Na segunda, contaram dez enormes jarros de barro encostados nas paredes nuas.

Askar tentou destampar um deles, mas a tampea era muito pesada e, além disso, a fedentina era tanta que tiveram de siar dali às pressas.

- Que cheiro! – reclamou Mayran de novo, tapando o nariz com a mão.

A terceira cabana ficava um pouco afastada das outras. Era de lá que provinha a fumarada. Os irmãos se encaminharam cautelosamente em direção da estreita entrada. Nos fundos, sentada ao lado de um caldeirão, havia uma mulher redonda de gorda. A fumaceira era tanta que nem dava para vê-la direito.

A gorducha olhou para eles e numa voz que soava como se tivesse saído das profundezas de uma caverna, convidou:

- Entrem. Não tenham medo.

O vozeirão da mulher deixou as crianças imobilizadas. Askar teve vontade de correr mas suas pernas tremiam tanto quanto as da irmã.

- Nós nos perdemos no deserto, tia – tentou explicar Askar.

- E estamos com fome – emendou Mayran bem baixinho.

A megera, com muito esforço, levantou o corpanzil e balançando as banhas se dirigiu vagarosamente para eles.

Os pastorzinhos jamais tinham visto uma pessoa tão horrorosa e suja em suas vidas.

- Po... po... por... que a senhora tem os olhos vermelhos desse jeito, tia? – gaguejou Mayran.

- É por causa da fumaça – respondeu a balofa arreganhando os dentes.

- E esses dentes que parecem de lobo? – perguntou Askar.

- São de nascença. Mas não fiquem assustados. Não farei nenhum mal a vocês. Vivo aqui, sozinha e escondida, porque todos me acham muito feia – disfarçou, numa voz fingida e chorosa.

- Comam – disse ela, estendendo duas tigelas fumegantes para os esfomeados meninos.

Fazia muito tempo que Duula não provava carne humana. Estava cansada de mastigar ervas secas e comer gafanhotos, lagartos e ratos. As crianças tinham caído do céu. Pena que estivessem tão magrinhas. Ia ter que engordá-las primeiro, para devorá-las depois...

A mulher-canibal ficou com água na boca e só de pensar em saborear os dois irmãos assados ou cozidos.

Todos os dias Duula se empenhava no deserto à procura de coelhos e outros roedores. Deixava as crianças arrumando as cabanas, porém, antes de partir sempre avisava:

- Não mexam nos vasos de barro.

Uma manhã, assim que ela saiu para caçar, Askar virou-se para a irmã e disse:

- Vamos ver o que tem dentro daqueles vasos.

- Mas a tia falou para não bulirmos lá – retrucou Mayran.

- Essa mulher é muito estranha. Temos que descobrir o segredo dela – persistiu Askar.

- Ela serve a comida com a mão esquerda – lembrou Mayran fazendo uma cara de nojo.

- É verdade. Será que ela não sabe que essa mão é a de limpar o traseiro?

- Vai ver que nessa região as pessoas não têm o mesmo costume do nosso povo – suspeitou a irmã.

- Duvido! Ela é porcalhona mesmo. Venha comigo – pediu Askar terminando a discussão.

Como a menina não gostava de ficar sozinha resolveu, a contragosto, seguir o irmão. Ao entrarem na cabana tiveram que colocar um pano no nariz para suportar o mal cheiro exalado dos jarros.

Askar, com dificuldade, conseguiu afastar uma das pesadas tampas. Dentro do vaso tinha um monte de ossos humanos, muitos deles com restos de roupas ainda grudados nos esqueletos. Pertenciam a viajantes solitários que haviam sido atraídos pelos casebres construídos por Duula. Uma das inúmeras armadilhas usadas pela mulher-canibal para enganar suas vítimas.

- Que coisa horrível! – gritou Mayran, fugindo aos berros.

Askar colocou o tampo no lugar e correu atrás da espavorida irmã.

- Não grite! A tia pode escutar. Amanhã cedo quando ela pedir pra gente catar lenha, vamos fugir – disse o menino procurando acalmar Mayran.

No outro dia, como de hábito, Duula mandou Askar apanhar gravetos para queimar na fogueira.

- Deixe minha irmã ir comigo – rogou o menino – Meu braço está doendo e preciso da ajuda dela.

- Tá bem. Mas não se demorem – concordou o mostrengo.

Os meninos já tinham percebido que Duula sempre tirava uma soneca antes do almoço. Sabiam também que a orelha maior dela ficava em pé, escutando tudo, vigilante como um cão de guarda.

Escondidos atrás de uma duna, eles ficaram esperando a mulher-canibal adormecer.

Quando ela começou a roncar bem alto, bufando igual a um leão faminto, a orelha maior foi abaixando devagarinho, sinal que estava dormindo profundamente.

- Vamos – disse Mayran.

- É melhor nos separarmos agora – aconselhou Askar.

- Não quero fugir sozinha – protestou a menina.

- Foi o que combinamos. Já se esqueceu? – cobrou o garoto. – Assim, pelo menos um de nós poderá escapar e encontrar ajuda.

Os dois irmãos se despediram com um forte abraço e logo começaram a correr em direções opostas.

Duula acordou sobressaltada. Em segundos, sua orelha maior entrou em ação. Graças à incrível audição a mulher-canibal podia escutar perfeitamente os passos dos meninos correndo pela areia fofa.

- Maldição! – esbravejou – Vão pagar muito caro pela desobediência – prometeu ela a si mesma.

Erguendo o corpanzil, Duula farejou o ar com atenção procurando se orientar. Depois, espumando de raiva, disparou no encalço dos fujões, sacudindo a despenteada cabeleira.

A terra trovava e tremia à sua passagem enquanto Duula ia lançando terríveis pragas:

- Que a serpente do deserto pique esses infelizes – berrava ela de modo assustador – Que os espinhos furem a sola de seus pés – clamava a furiosa mulher-canibal.

Mayran só parou de correr quando um espinho enorme atravessou-lhe o pé direito. Chorando de dor, a menina caiu no chão tentando se livrar sem sucesso da ponta aguda. Nesse momento, ouviu ao longe um tropel. Uma nuvem de poeira, como se fosse um redemoinho, se aproximava velozmente.

- Há, há, há. Afinal te peguei – exclamou Duula envolta num turbilhão de areia. – Agora você vai direto para o meu caldeirão.

- Oh, tia – choramingou Mayran - Eu estava procurando pegar o desobediente do meu irmão e levá-lo de volta para a senhora.

- Jura? Você me parece uma boa menina – rosnou a mulher-canibal arrancando a pontiaguda farpa com o auxílio de suas longas e sujas unhas.

- Pra onde ele foi? – perguntou Duula.

- Pra lá – apontou Mayran dando a direção errada.

- Volto logo. Fique quietinha me esperando, escutou?

- Sim, tia.

- Com esse pé machucado não poderá sair daqui, não é? – debochou a balofa antes de partir em louca disparada.

A uma grande distância dali, uma cobra escondida entre as pedras tinha picado um dos tornozelos de Askar. O menino pensou que ia morrer, mas, de repente, um barulho de passadas gigantescas chegou aos ouvidos dele.

O clap-clap inconfundível dos pezões de Duula aumentava cada vez mais de intensidade.

Num instante, a mulher-canibal apareceu espalhando areia para todos os lados.

- Seu idiota! Achou que podia escapar, não foi? Esta noite vou provar da sua carne macia – ameaçou a grandalhona, lambendo os beiços de satisfação.

- Como foi que a senhora me encontrou tão depressa?

- Sua irmã, tadinha, furou o pezinho num espinho – zombou Duula – Como prova de gratidão por tê-la ajudado ela me contou pra onde você fugiu.

- Oh, tia, eu é que estava tentando capturar minha irmã. Ela te enganou e já deve ter escapulado outra vez. Se me salvar eu te prometo trazê-la de volta – implorou o esperto menino procurando confundir a sua perseguidora.

- Você mente igualzinho a ela – respondeu Duula abaixando-se para sugar as duas feridas deixadas pelas presas da cobra no corpo do pequeno pastor – Não quero que morra agora. Seria um desperdício perder uma coisinha tão gostosa – rugiu a mulher-canibal cuspiendo no chão o líquido escuro e pegajoso que acabara de retirar do tornozelo de Askar.

Duula tinha pressa de voltar para casa. Estava ansiosa para cravar os dentes na carne tenra dos meninos que trazia presos debaixo dos braços peludos e musculosos. Além disso, suas narinas lhe diziam que o tempo ia mudar.

O Céu ficara amarelado, sinal que o terrível vento do deserto estava prestes a soprar, arrasando tudo a sua volta. Por isso, ela apertou as passadas.

A tempestade de areia pressentida por Duula apanhou-a bem no meio do caminho. As fortes rajadas de vento encheram os olhos da mulher-canibal de poeira. O pó fino zumbia e penetrava em sua boca, ouvidos e nariz feito um enxame furioso de abelhas. Para proteger o rosto dos golpes desferidos pela ventania ela foi obrigada a soltar os garotos.

Askar assim que se viu livre, agarrou a mão de Mayran e gritou:

- Venha! Vamos aproveitar que ela não está enxergando nada.

- Voltem aqui, seus danados! – urrou Duula esfregando os olhos em desespero.

Não adiantava. O vento chicoteava sua face sem clemência deixando-a, momentaneamente, sem visão e audição.

Askar e Mayran perambularam às cegas até a tempestade de areia amainar. Sem querer tinham alcançado as margens de um grande oceano. Gaivotas pairavam no céu cristalino antes de mergulharem como flechas emplumadas à cata de peixes.

- Desta vez estamos perdidos – lamentou-se Askar mirando as ondas gigantescas.

- Não podemos voltar. O que vamos fazer? – indagou Mayran.

- Você se lembra das histórias que nossa mãe contava? Quem sabe o mar não ouvirá nossas preces também? – recordou Askar se encaminhando para a beira da água.

Os meninos chegaram bem perto do mar. A crista do oceano bravio parecia querer atingir as nuvens. As imensas vagas elevavam-se e agitavam-se com furor, antes de quebrarem assustadoramente.

Então, Askar e Mayran ajoelharam-se na praia deserta e pediram numa só voz:

*- Oh, majestoso e poderos mar
por favor, nos deixe passar
uma terrível mulher-canibal
quer nos pegar e devorar.*

O imponente mar, com pena das crianças, abaixou suas ondas. As águas se dividiram ao meio formando um paredão esverdeado de modo que uma passagem se abriu ao longo do leito repleto de algas e conchas.

Os garotos, boquiabertos, não acreditavam no milagre que se descortinava aos seus olhos.

O mar, nesse momento, anunciou:

- Sigam esse caminho, mas cuidado para não sujarem o meu leito. Senão, engolireir vocês sem piedade.

Askar e Mayran atravessaram o longo trecho por entre as muralhas de água salgada na maior cautela. Assim que terminaram a travessia o mar cerrou suas comportas com um estrondo ensurdecedor.

Duula estava acabando de se livrar da areia que enchia seus poros quando a orelha maior captou a fuga dos meninos. Sem perder tempo, ela se madou igual um camelo de corrida para à beira do mar e foi logo exigindo:

*- Abra rápido suas portas
poderoso mar
as crianças me pertencem
e têm de me acompanhar.*

O grandioso oceano não gostou nada da maneira insolente como Duula se portou perante ele, Senhor de Todos os Mares. Mas, mesmo assim, ordenou que as águas se apartassem para que a atrevida pudesse passar também. E avisou:

- Pode ir, mas não ouse emporcalhar o meu leito.

Duula não deu ouvidos à advertência. Imunda como sempre, foi largando um rastro de lixo para trás. Seu último ato. O orgulhoso mar, enfurecido, fechou suas ondas, sepultando a mulher-canibal sob o paredão de águas, para sempre.

Seu corpo foi devorado por tubarões famintos e nunca mais alguém ouviu falar de Duula.

A antiga lenda conta que Askar e Mayran reencontraram seus pais e que as chuvas voltaram a cair, de modo que os pastores puderam regressar para suas terras.

10.4. OS PRÍNCIPES DO DESTINO

INTRODUÇÃO²⁰⁵

Os dezesseis príncipes e as histórias do destino

²⁰⁵ PRANDI, Reginaldo. **Os príncipes do destino: histórias da mitologia afro-brasileira**. Ilustrações de Paulo Monteiro. São Paulo, Cosac Naify, 2001. p. 5-11

Há muito tempo,
num antigo país da África,
dezesseis príncipes negros trabalhavam juntos
numa missão da mais alta importância para seu povo,
povo que chamamos iorubá.
Seu ofício era colecionar e contar histórias.
O tradicional povo ioruba acreditava que tudo na vida se repete.
Assim, o que acontece e acontecerá na vida de alguém
já aconteceu muito antes a outra pessoa.
Saber as histórias já acontecidas, as histórias do passado,
significava para eles saber o que acontece
e o que vai acontecer
na vida daqueles que vivem o presente.
Pois eles acreditavam que tudo na vida é repetição.
E as histórias tinham que ser aprendidas de cor
e transmitidas de boca em boca, de geração a geração,
pois, como muitos outros velhos povos do mundo,
os iorubás antigos não conheciam a palavra escrita.
Na língua ioruba dos nossos dezesseis príncipes
havia uma palavra para se referir a eles.
Eles eram chamados de odus,
que poderíamos traduzir como portadores do destino.

Os príncipes odus colecionavam as histórias
dos que viveram em tempos passados,
sendo cada um deles responsável por um determinado assunto.
Assim, o odu chamado Oxé sabia todas as histórias de amor.
Odi sabia as histórias que falavam de viagens, negócios e guerras.
Ossá sabia tudo a respeito da vida em família e da maternidade.
E assim por diante.
As histórias falavam de tudo o que acontece na vida das pessoas,
de aspectos positivos e negativos,
pois tudo tem o seu lado bom
e o seu lado ruim.
Quando uma criança iorubá nascia,
um dos dezesseis odus passava a cuidar de seu destino,
de modo que na vida da nova criatura
se repetiriam as histórias contadas pelo príncipe
que era o seu odu, o padrinho de seu destino.
Sim, cada criança nascida naquele país tinha um odu protetor
e esse odu a acompanhava pela vida afora, ere seu destino.
E tudo o que lhe acontecia estava previsto nas histórias
que o príncipe protetor gostava de contar.
Não era incomum um menino dizer aos amiguinhos:
“Sou afilhado do príncipe Ejiobê
e por isso vou ser muito inteligente e equilibrado”.

“Meu odu é o príncipe Ocanrã e por isso sou assim esperto”,
gabava-se, orgulhoso, outro moleque.

“O odu que rege o meu destino é Odi.
e eu vou ser um guerreiro valente e vitorioso”,
falava um terceiro menino, sonhando com um destino venturoso,
já se sentindo o maior da criançada.

Por isso chamamos os odus de príncipes do destino.
Bem, formavam o time completo dos odus
Os príncipes Ocanrã, Ejiocô, Etaogundá e Irossum,
mais Oxé, Obará, Odi e Ejiobê,
além de Ossá, Ofum, Ouorim e Ejila-Xeborá
e também Ejiologbom, Icação, Oturá e Oturopom.

Fazendo um pequeno comentário,
os tais príncipes tinham nomes bem esquisitos, não é?
Mas só porque são nomes africanos e nós somos brasileiros.
Sendo assim, nossos ouvidos não estão acostumados com eles.

Cada povo tem sua língua
e cada língua tem seus sons e suas palavras.

Quem fala uma língua acha os sons de outra esquisitos.
Se contássemos uma história semelhante a esta
para crianças africanas e disséssemos que nossos heróis
eram chamados de Francisco, Vinícius, Pedro e Joaquim,
elas iam achar os nomes muito estranhos,

como nós achamos fora do comum os deles.

Entre os dezesseis príncipes do destino,

Ejila-Xeborá talvez fosse o odu mais invejado,

pois aqueles que tinham a vida regida por ele

estavam fadados a agir com justiça e conhecer o sucesso,

desde que não fizessem nenhuma besteira, é claro.

Já o odu Obará só sabia falar de coisas tristes,

como as histórias dos que são roubabos,

dos que perdem bens materiais,

dos que não conseguem realizar até o fim nada de bom,

sempre envolvidos em fracasso e frustração.

Por isso ninguém gostava de conversar com Obará,

pois lá ia ele contando aquelas histórias infelizes,

e por isso mesmo o chamavam de Príncipe Infeliz.

E é claro que ninguém queria ter Obará, coitado,

como padrinho de algum filho seu.

Acima dos dezesseis príncipes odus

estava o Senhor do Destino,

o deus que os iorubás chamavam Ifá.

Os antigos iorubás cultuavam muitos deuses,

que eles chamavam de orixás.

E cada orixá cuidava de um diferente aspecto do mundo.

Ifá era o orixá do destino, o mestre do acontecer da vida,

e os odus trabalhavam para ele.

Ifá vivia no Céu dos orixás, que era chamado de Orum.

De lá ele comandava os príncipes odus.

Os odus orientavam o destino dos seres humanos

mas Ifá os vigiava com muita atenção,

para que tudo saísse como deveria ser,

na vida de cada homem,

na vida de cada mulher,

fosse um velho,

fosse um adulto,

fosse uma criança.

10.5. OS ORIXÁS²⁰⁶

²⁰⁶ PRANDI, Reginaldo. Xangô, o trovão. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2003. p. 59-62.



EXU — Deus mensageiro e guardião das encruzilhadas e da porta da rua. É ele quem leva aos demais orixás as oferendas que os humanos lhes dedicam para agradá-los e assim merecer sua proteção e seus favores. Seu símbolo é um porrete chamado *ogô*. Os seguidores da religião dos orixás acreditam que as pessoas consideradas descendentes espirituais de Exu são inteligentes, sensuais, rápidas, espertas, não raro destemperadas e trapaceiras. Exu gosta de receber em oferenda comidas bem apimentadas; gosta de carne de bode e de galo; adora farofa, azeite-de-dendê e aguardente. Nos candomblés, a saudação a Exu é *Laroiê*. Suas cores são o vermelho e o preto. Seu dia da semana é a segunda-feira e 1 é o seu número.



OGUM — Deus da guerra, do ferro, da metalurgia e da tecnologia. É o orixá que detém o poder de abrir caminhos, facilitando as viagens e os progressos na vida. Os descendentes espirituais de Ogum são tidos como teimosos e apaixonados, mostrando certa frieza racional. São muito trabalhadores, especialmente moldados para o trabalho manual e as atividades técnicas. Dão bons guerreiros, policiais, soldados, mecânicos, técnicos. Seu dia é a segunda-feira e 7 é o seu número. Azul-real é a sua cor. *Ogunhê* é a saudação a Ogum; seu símbolo é a faca, o *obé*. E gosta de comer cabrito, galo, inhame assado e uma boa feijoadá.



OXÓSSI — Deus da caça, orixá da fartura. Esse orixá vive no mato; seus filhos são curiosos e solitários, elegantes e graciosos. São também pacientes, amigáveis, e muitas vezes ingênuos. Os filhos de Oxóssi têm aparência jovial e dão a impressão de estar sempre à procura de alguma coisa. Não se sentem obrigados a comparecer a um encontro marcado. Oxóssi gosta de comer animais de caça, cabrito e pratos preparados com milho e coco, e não suporta mel de abelha. Saúda-se Oxóssi com o grito *Oquê arô*, seu número é o 6 e seu dia da semana a quinta-feira. O *ofá*, o arco com a flecha, é o seu símbolo. Sua cor é ou azul-turquesa ou verde-claro.



IROCO — Deus das velhas árvores. No Brasil é identificado com a gameleira branca. Seu culto, aqui, está restrito a poucos templos de candomblé e são raros os seus filhos espirituais. Estes são considerados pessoas fortes, decididas e teimosas, mas um tanto aluadas. É saudado com a expressão *Iroco essó*, e come cabrito, galo, inhame, quiabo frito e pipoca. Patrono da ecologia, Iroco é celebrado às terças-feiras e seu número é o 6. Branco, verde e cinza são suas cores.



IBEJIS — Deuses gêmeos da infância. Não se conhecem filhos espirituais dos Ibejis, mas eles são muito venerados no Brasil. Considerados protetores das crianças, são representados por bonecos e brinquedos; comem caruru, prato preparado com quiabos cortados e fritos no azeite-de-dendê; gostam de aves e adoram bolos, balas e tudo quanto é tipo de guloseima. Sua saudação é *Ebé Ibeji oró*. Na sua festa anual, comida, doces e brinquedos são oferecidos a todas as crianças. Seu número é o 2 e seu dia, o domingo. Os Ibejis são relacionados a todas as cores alegres.



NANÃ — Deusa da terra, da lama do fundo dos lagos, dos pântanos. Guardiã da sabedoria, é a mais velha divindade do panteão afro-brasileiro. Considerada mãe dos orixás Omulu e Oxumarê. Gosta de carne de cabra e de capivara acompanhada por mingau de farinha de mandioca. Os filhos espirituais de Nanã herdaram dela uma personalidade introspectiva, às vezes rabugenta, mas sábia. São pessoas protetoras, que gostam muito de ensinar. Seu símbolo é um cetro feito de fibras vegetais com o formato da letra jota, o *ibiri*, e ela é saudada com a palavra *Saluba*. Veste-se com as cores branco, azul e roxo. Louvada aos sábados, é associada ao número 11.



OMULU OU OBALUAÊ — Deus da varíola, das pestes e de outras doenças contagiosas. É relacionado com todo tipo de mal físico e conhece suas curas. Seus filhos espirituais têm um aspecto deprimido. Parecem pouco amistosos, mas é porque são tímidos e envergonhados. Quando envelhecem, alguns se tornam sábios, outros parecem alheios à vida, preferindo ficar sozinhos. Omulu gosta de cabrito, porco e galo e jamais dispensa pipoca. O símbolo de Omulu é uma espécie de vassoura, chamada *xaxará*, com a qual ele varre a peste para longe de nós. Sua saudação é *Atotô*. Omulu é louvado às segundas-feiras, seu número é o 11 e suas cores são o branco, o vermelho e o preto.



OXUMARÊ — Deus do arco-íris, também representado como deus-serpente. Quando dança, move-se como uma cobra, e é com uma cobra de latão que o representam. Dizem muitos que Oxumarê é andrógino, que tem os dois sexos. Seus filhos são ágeis, bonitos, imprevisíveis. Há quem diga que são traiçoeiros como as cobras. Oxumarê gosta de receber oferendas de cabrito e cabra, além de uma comida à base de batata-doce. *Arrumboboi* é a sua saudação; 11 o seu número; amarelo, verde e preto as suas cores; terça-feira o seu dia.



EUÁ — Deusa das fontes. É dona de segredos que guarda dentro de uma cabaça, o *adô*, que é o seu símbolo. Também é representada por uma cobra metálica. Saudada com *Rirró*, come cabra, feijão-preto com ovos cozidos e banana-da-terra frita no azeite-de-dendê. Os descendentes espirituais de Euá, que são raros, são ótimos pais e mães, mas são pessoas misteriosas e desconfiadas, às vezes consideradas perigosas, que se queixam, com razão, de serem pouco compreendidas. Sábado é dia de Euá e seu número é o 3. Vermelho, terracota e rosa são suas cores.



OSSAIM — Deus das folhas. É o conhecedor do poder mágico e curativo das ervas, raízes e caules. É sempre invocado na preparação de remédios e banhos medicinais. Seus filhos são sábios, de gênio difícil, com tendência a ter dificuldades com as pernas. Ossaim é simbolizado por um pássaro de ferro; gosta de caprinos e de aves de ambos os sexos, aprecia milho cozido e frutas. Não dispensa o tabaco. *Euê assá* é a sua saudação, seu número é o 6, quinta-feira é o seu dia e suas cores são o branco e o verde.



XANGÔ — Deus do trovão e da justiça. Quando mortal foi um rei poderoso. Entre suas mulheres contam-se Obá, Iansã e Oxum. Seus filhos espirituais dão-se muito bem em atividades e assuntos que envolvam política, justiça, negócios e burocracia. São bons dirigentes e líderes. Gostam muito do poder, são teimosos, resolutos, glutões e gananciosos. O símbolo de Xangô é um machado de duas lâminas chamado *oxé*, que representa a justiça. Seus pratos prediletos são preparados com carneiro, galo e quiabo, e seu brado é *Caô Cabiessi*. 12 é o número de Xangô e quarta-feira é o seu dia. Suas cores são o vermelho, ou marrom, e o branco.



OBÁ — Deusa de rio, foi uma das esposas de Xangô. Protetora do lar, transforma-se em guerreira quando necessário, tendo como símbolos a espada e o escudo. Suas filhas espirituais são ótimas cozinheiras e donas-de-casa, mas dizem que não têm muita sorte no casamento. São pessoas meticulosas, mas às vezes desastradas. Obá recebe oferendas de galinhas e cabras e gosta muito de omelete com quiabo. Obá é louvada na quinta-feira, usa as cores vermelho e amarelo-dourado, e tem como número o 4. Sua saudação no candomblé é *Obaixi*.



IANSÃ OU OIÁ — Deusa dos raios, dos ventos e das tempestades. É a esposa de Xangô que o acompanha na guerra. Guia a alma dos mortos ao outro mundo e protege os humanos da fúria dos raios. Os filhos de Iansã são brilhantes, independentes, espalhafatosos e corajosos. Iansã é simbolizada por uma espada e pelo espanta-mosca feito de rabo de cavalo, o *eriquerê*, com o qual afasta os espíritos dos mortos. Gosta de comer cabra e galinha. Seu prato predileto é o acarajé, bolinho feito de feijão-fradinho frito em azeite-de-dendê. É saudada nos candomblés com *Eparrei*, usa marrom, vermelho e branco, tem como número o 7 e a quarta-feira é o seu dia.



OXUM — Deusa da água doce, do ouro, da fertilidade e do amor. Senhora da vaidade, foi a esposa favorita de Xangô. Os filhos e as filhas de Oxum são pessoas atraentes, sedutoras, manhosas e insinuantas. São orgulhosas de sua beleza. Podem ser muito vaidosas, atrevidas e arrogantes. Não gostam da pobreza nem da solidão. O símbolo de Oxum é um espelho em forma de leque, o *abebé*; sua saudação, *Ora ieiê ô*; sua comida votiva inclui cabra, galinha e um prato feito com feijão-fradinho, camarão seco, ovo cozido e mel. Seu número é o 5, seu dia o sábado e suas cores o amarelo e o dourado.



LOGUM EDÉ — Deus da caça e da pesca, é filho de Erinlé, no Brasil considerado um tipo de Oxóssi, e Oxum, dos quais herdou as qualidades, as preferências e o temperamento, que transmite a seus descendentes espirituais. Dizem que ora habita as matas, como o pai, ora habita as águas doces, como a mãe. Daí o caráter ambíguo de seus filhos espirituais. Seus símbolos são o arco e a flecha de Oxóssi e o leque-espelho de Oxum. Recebe em oferenda animais sempre formando casais. Gosta de milho cozido com coco, peixes e frutas. É saudado com *Lóssi arô*. Azul-turquesa e amarelo são suas cores, 6 é o seu número e quinta-feira o seu dia.



IEMANJÁ — Deusa dos grandes rios, do mar e da maternidade. Venerada como mãe dos orixás, dos seres humanos e dos peixes. Representada por uma sereia, sua estátua pode ser vista em muitas cidades ao longo da costa brasileira. Os filhos e as filhas espirituais de Iemanjá são bons pais e boas mães, sempre superprotetores. Seu maior defeito é falar demais; são incapazes de guardar segredo. Seu símbolo é um espelho e peixes de prata. Saudação: *Odoiá*. Iemanjá come ovelha, pata e peixe, além de arroz e canjica. Usa branco e azul-claro, seu dia é o sábado e seu número o 9.



IFÁ OU ORUNMILÁ — Deus da adivinhação, do oráculo, do jogo de búzios. É por meio do jogo de búzios dedicado a ele que os pais e mães-de-santo determinam de que orixá descende cada devoto do candomblé. O jogo de Ifá também é usado para se perguntar sobre o destino das pessoas, seus caminhos, seus problemas. Ele não se manifesta em transe. Saudado com o grito *Ireoia*, gosta de galo branco e de uma comida preparada com farinha de arroz, banana e ovo. Suas cores são o amarelo e o verde, seu dia é a segunda-feira e seu número o 16.



ODUDUA — Deus da Criação responsável pelo surgimento da Terra, o mundo em que vivemos. Odudua é simbolizado por uma cabaça que representa o mundo. No Brasil não tem filhos espirituais e seu culto é pouco freqüente, sendo às vezes confundido com Oxalá. Não se manifesta no transe. Saudado com *Epa epa Odudua*, recebe em oferenda animais de cor branca e gosta de suspiro. Seu dia é a sexta-feira, seu número é o 10 e a sua cor o branco.



OXAGUIÃ — Deus da Criação que responde pelo surgimento da cultura material. Foi ele quem inventou o pilão, o primeiro instrumento que o homem teria usado no preparo de alimentos. É um guerreiro, considerado por muitos um Oxalá jovem. Seus símbolos são a mão-de-pilão e a espada, ambas de prata. Seus filhos são intrépidos, destemidos, criativos e propensos à vida solitária. Também chamado Ajagunã, é saudado com *Xeuê Babá*. Come caracóis, purê de inhame com um pouco de mel, arroz e canjica, tudo sem sal e sem azeite-de-dendê. O número de Oxaguiã é o 8 e seu dia da semana a sexta-feira. Usa branco com algum detalhe em azul.



OXALÁ — Deus da Criação, o orixá que criou o homem. É profundamente reverenciado por todos os adeptos da religião dos orixás, assim como pelos próprios orixás. Chamado “o Grande Orixá”, é representado nas cerimônias de candomblé como velho, cansado e vagaroso, quase incapaz de dançar, mal suportando a luz do sol, sempre protegido por panos brancos que o cobrem completamente. Os filhos de Oxalá gostam do poder, do trabalho criativo, são mandões e determinados. Oxalá, o Velho, também é chamado de Oxalufã e Obatalá. É representado pelo cajado, o *opaxorô*, no qual se apóia para dançar. Aprecia caracol, inhame, melão e comidas brancas, jamais preparadas com azeite-de-dendê ou sal. Seu grito é *Epa Babá*. O branco é sua cor, a sexta-feira é o seu dia e seu número é o 10.