

**Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ**

PROGRAMA AVANÇADO DE CULTURA CONTEMPORÂNEA – PACC

**Pós-Doutorado em Estudos Culturais**

RELATÓRIO DE ATIVIDADES REALIZADAS 2011-2012:  
PRODUÇÃO LITERÁRIA AFRO-BRASILEIRA E SUA DIFUSÃO POR  
MEIO DIGITAL

por

Maria Carolina de Godoy

Supervisão

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Heloisa Buarque de Hollanda

Linha de pesquisa: Novas Tecnologias

Rio de Janeiro, julho de 2012

## Introdução

1 Síntese do projeto de pesquisa

2 Participação dos encontros do PACC

3 Leituras e contatos realizados

4 Artigos resultantes da pesquisa

4.1 A relação entre homens e orixás no filme *Besouro*

4.2 Do sincretismo ao heroísmo: a presença dos orixás nos filmes *Cafundó* e *Besouro*

4.3 Princesas de tranças miúdas: as tradições africanas na literatura infantojuvenil contemporânea e sua divulgação

4.4 Vozes cruzadas no conto contemporâneo: recontando histórias em *Insubmissas lágrimas de mulheres* de Conceição Evaristo

4.5 Reflexões sobre a presença do intertexto nas peças *Sortilégio: mistério negro* e *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo* de Abdias do Nascimento

Referências

## Introdução

Neste relatório serão apresentados os resultados da pesquisa intitulada “Produção literária afro-brasileira e sua difusão por meio digital” que propôs o estudo de autoras e autores negros, inserindo-se no contexto dos estudos culturais. Ao lado da abordagem da produção literária, os artigos aqui apresentados procuraram discutir a divulgação das obras por meio digital, seja com o intuito de mostrar como o uso da internet torna-se importante para o acesso aos textos, por exemplo, no espaço da educação a fim de se conhecerem autores e obras, como também refletir de que maneira os autores utilizam essa ferramenta para difundir sua arte e manter contato com seu público.

O estágio de pós-doc permitiu contatos com autores e autoras, participação em debates suscitados nos encontros do PACC, ao longo dos doze meses, realizados no Colégio Brasileiro de Altos Estudos da UFRJ onde as ideias puderam ser reconstruídas à medida que as indagações de outros colegas pesquisadores motivavam a revisão de alguns pontos das reflexões apresentadas. Momentos privilegiados de discussões, construções e desconstruções que ocorreram em torno de apresentações de trabalhos parciais, finais ou temas de palestras entre pesquisadores, escritores e visitantes desse espaço aberto e transformador. Essas trocas foram fundamentais no período do pós-doc para o amadurecimento das leituras, dos artigos publicados e das apresentações em eventos.

O relatório está dividido de acordo com as etapas da pesquisa, a saber, contatos e leituras ampliadas, breve descrição dos eventos em que foram apresentados os trabalhos e, em seguida, a íntegra do artigo e/ou resumo publicado em anais, revistas ou encaminhado para publicação. Ao final, breves considerações que pretendem ser aprofundadas ao longo da trajetória de pesquisa que continuará a ser desenvolvida.

## 1 Síntese do projeto de pesquisa

A pesquisa da literatura afro-brasileira insere-se no contexto dos estudos culturais e propõe o debate acerca da revisão de critérios para o estudo das obras que se situam fora do eixo do estabelecido cânone literário. A própria revisão desse cânone está pressuposta ao abrirmos novas perspectivas e olhares para as produções literárias provenientes de grupos capazes de integrar todas as artes, além da literária, em torno de posicionamentos que pretendem promover não só mudanças sociais profundas, mas também transformações nas concepções tradicionais da arte e, conseqüentemente, nas teorias que abordam essas representações. Ao se considerar, além disso, os novos meios de produção e divulgação da arte, observa-se a necessidade cada dia mais evidente de discussões em torno de temas, algumas vezes excluídos do campo artístico, como mercado, consumo cultural e inclusão social na produção literária contemporânea.

## 2 Participação dos encontros do PACC

No período de estágio do pós-doc (2011-2012), pude participar das discussões em grupo e assistir às palestras abaixo discriminadas de acordo com a divulgação no site do programa.

### **Segundo semestre de 2011:**

#### **04 Agosto de 2011**

Palestra “As Transformações do Patrimônio: da retórica da perda às reconstruções permanentes”

Palestrante - José Reginaldo Santos Gonçalves

Professor Associado de antropologia do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ onde dirige o Núcleo de Antropologia dos Objetos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e Sociologia. Ph.D. pela Universidade de Virginia (Estados Unidos), é pesquisador do CNPq. Atualmente desenvolve projetos de pesquisa sobre os discursos do patrimônio cultural e seus efeitos sobre o espaço e a memória da cidade.

Publicou artigos e livros sobre o tema, entre os quais: A Retórica da Perda (UFRJ / IPHAN, 1996); Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio (Departamento de Museus e Centro Culturais, 2007)

#### 06 Outubro de 2011

14h – Mini-apresentação das pesquisas novas:

Cultura e Desenvolvimento

Objetos da Adversidade: um olhar etnográfico sobre a recontextualização material urbana

Por **Marcus Dohmann** (EBA/UFRJ)

Supervisão Rosza Zoladz

Imaginários Urbanos

O Espaço, a Esfera, o Plano e seus Agentes: a praia carioca no século XXI

Por **Patrícia Silveira de Farias** (ESS/UFRJ)

Supervisão Heloisa Buarque de Hollanda e Ilana Strozenberg

Novas Tecnologias

Produção literária afro-brasileira e sua difusão por meio digital

Por **Maria Carolina de Godoy** (PACC/UFRJ)

Supervisão Heloisa Buarque de Hollanda

15h30 – Palestra com **Conceição Evaristo**

“NOS LABIRINTOS DO SILÊNCIO DE ANASTÁCIA: UM GRITO DE MUITAS VOZES” - **a identidade mítica de Escrava Anastácia como símbolo de resistência de um povo**

**Sinopse:** Embora a imagem de Escrava Anastácia mostre uma das marcas da opressão do sistema escravocrata sobre os corpos escravos, – a máscara de flandres sobre a sua boca – outros sentidos ao longo do tempo foram construídos em torno de seu suplício. A história de Anastácia propagada e sustentada particularmente pela memória afro-brasileira é retirada do lugar da dor para se configurar em explicitações de uma fé católica diferenciada, assim como se transforma em signos e produções culturais contemporâneas, tradutoras de discursos ideológicos, que afirmam a posição e o lugar de resistência da mulher negra na sociedade brasileira.

**Primeiro semestre de 2012:**

**I Encontro Pós-Doc/PACC de 2012**

por **PACC em abr 10, 2012 • 22:56** | *publicado em* [Agenda Pós-doutorado](#) / [Pós-Doc](#)

Nesta quinta-feira, dia 12 de abril, o Pós-Doutorado do PACC inicia suas atividades de 2012. Neste primeiro encontro, o Pós-Doc vai dar as boas-vindas aos novos pós-doutorandos e dar sequência aos debates sobre os trabalhos em andamento.

Confira a programação:

**14h Roda de apresentações****O PACC, as linhas de pesquisa do Pós-Doutorado e seus pesquisadores.****15h30 Apresentação de nova pesquisa**

**“Uma Cartografia da (Pós)Colonialidade: O Caso Afrobrasileiro em Perspectiva”,  
por Heloisa Toller Gomes. Supervisão: Heloisa Buarque de Hollanda e Ilana  
Strozenberg**

**15h45 Intervalo para coffee-break****16h Palestra (resultado final de pesquisa)**

**“Culturas da Periferia, Culturas Digitais e Cidadania: Por uma (re)articulação dos  
Estudos Culturais com a Crítica da Economia Política.”, por Marco André  
Feldman Schneider. Supervisão: Heloisa Toller Gomes**

Sinopse: A presente pesquisa consiste em uma revisão crítica do diálogo entre os Estudos Culturais e o marxismo. Seu objetivo é elaborar um quadro conceitual que nos permita contribuir para a compreensão de alguns fenômenos contemporâneos relacionados à relação entre culturas da periferia, culturas digitais e cidadania. Nessa perspectiva, foi realizada ainda uma pesquisa qualitativa exploratória, de caráter experimental, sobre os usos feitos da internet por jovens universitários de periferia do Rio de Janeiro.

O encontro será no Salão Eletrobrás, no Colégio Brasileiro de Altos Estudos da UFRJ à Av. Rui Barbosa, 762, Flamengo.

**10 de maio de 2012****14h Abertura**

**Assuntos gerais e definição da programação dos próximos encontros (14 JUN, 16  
AGO, 13 SET, 18 OUT, 22 NOV e 06 DEZ).**

**14h15 “Uma Cartografia da (Pós) Colonialidade: O Caso Afrobrasileiro em Perspectiva”, por Heloisa Toller Gomes. Supervisão: Heloisa Buarque de Hollanda e Ilana Strozenberg**

Resumo: a pesquisa procura mapear manifestações culturais afrobrasileiras, examinando a sua repercussão no meio social. Para tanto, a pesquisa enfoca as diretrizes, continuidades, rupturas e nuances do processo do colonialismo europeu nas Américas em geral, no Brasil em particular. Como suporte crítico para esta investigação, recorro à recente crítica pós-colonial, buscando desenvolver uma reflexão especialmente atenta às peculiaridades da colonialidade lusobrasileira, com seus traços e resquícios ainda hoje visíveis. Enfatizando a contemporaneidade e a produção cultural em nosso país, a pesquisa abre-se também, e necessariamente, para o passado, com um viés multidisciplinar e comparatista na abordagem de fenômenos discursivos. Inserindo-se na linha *Cultura e Desenvolvimento*, a pesquisa busca empreender uma crítica sociocultural que enfatize o grau de alcance de discursos alternativos em relação aos cânones hegemônicos, e discute a sua operacionalização

**15h “Produção literária afro-brasileira e sua difusão por meio digital”, por Maria Carolina de Godoy. Supervisão: Heloisa Buarque de Hollanda**

Resumo: A pesquisa da literatura afro-brasileira insere-se no contexto dos estudos culturais e propõe o debate acerca da revisão de critérios para o estudo das obras que se situam fora do eixo do estabelecido cânone literário. A própria revisão desse cânone está pressuposta ao abrirmos novas perspectivas e olhares para as produções literárias provenientes de grupos capazes de integrar todas as artes, além da literária, em torno de posicionamentos que pretendem promover não só mudanças sociais profundas, mas também transformações nas concepções tradicionais da arte e, conseqüentemente, nas teorias que abordam essas representações. Ao considerarmos, além disso, os novos meios de produção e divulgação da arte, observamos a necessidade cada dia mais evidente de discussões em torno de temas, algumas vezes excluídos do campo artístico, como mercado, consumo cultural e inclusão social na produção literária contemporânea. A pesquisa pretende, portanto, refletir sobre a literatura afro-brasileira ao lado da importância do meio digital para difusão desses escritores.



**15h45 Intervalo para coffee-break****16h “Literatura Eletrônica e Literatura Expandida e Narrativa Digital e Literatura Ergódica e Literatura Born Digital e Digital Storytelling e...”, por Fernanda Gentil de Mello e Silva. Supervisão: Cristiane Costa**

Resumo: pesquisa sobre as tendências e perspectivas abertas na relação entre criação literária e as tecnologias digitais. Narrativas Digitais apresenta e discute as novas linguagens que vêm emergindo, a partir de uma estética renovada que aproveita os recursos e contextos dos meios digitais, incluindo exemplos de narrativas realizadas por brasileiros, e que modificam os usos, a recepção e os caminhos do campo literário e editorial.

O encontro será no salão Eletrobrás do Colégio Brasileiro de Altos Estudos da UFRJ, à Av. Rui Barbosa, 762, Flamengo.

### 3 Leituras e contatos realizados

Iniciando as reflexões no que se refere particularmente à literatura afro-brasileira, as denominações literatura “negra” ou “afro” logo de início suscitam debates, pois causam divergências entre teóricos e pesquisadores uma vez que distinguem um grupo no conjunto da literatura brasileira. Para Maria Nazareth Soares Fonseca em seu artigo “Literatura negra, literatura afro-brasileira: como responder à polêmica?” inserido no livro *Literatura afro-brasileira* (2006) organizado por Florentina Souza e Maria Nazaré Lima, editado pela Fundação Cultural Palmares e disponível no site do Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA, apesar de muitos teóricos e escritores do Brasil e dos Estados Unidos, entre outros, considerarem os termos mencionados excludentes porque não levam em conta a cultura de um modo geral,

[...] outros teóricos reconhecem que a particularização é necessária, pois quando se adota o uso de termos abrangentes, os complexos conflitos de uma dada cultura ficam aparentemente nivelados e acabam sendo minimizados. Nessa lógica, o uso da expressão “literatura brasileira” para designar todas as formas literárias produzidas no Brasil não conseguiria responder à questão: por que grande parte dos escritores negros ou afro-descendentes não é conhecida dos leitores e os seus textos não fazem parte da rotina escolar? (FONSECA, 2006, p.12)

Nessa mesma perspectiva Eduardo de Assis Duarte, em seu artigo “Literatura afro-brasileira: um conceito em construção”, disponível no site *literafro* da UFMG, propõe alguns critérios para a adoção da denominação literatura afro-brasileira: temática, autoria, linguagem e público leitor. Segundo ele, deve haver interação desses elementos no texto, todos relacionados ao negro, e não serem tratados de forma isolada. Assim ele inicia seus argumentos em defesa desse conceito:

No alvorecer do século XXI, a literatura afro-brasileira passa por um momento extremamente rico em realizações e descobertas, que propiciam a ampliação de seu corpus, tanto na prosa quanto na poesia, paralelamente ao debate em prol de sua consolidação acadêmica enquanto campo específico de produção literária – distinto, porém em permanente diálogo com a literatura brasileira tout court. Enquanto muitos na academia ainda indagam se a literatura afro-brasileira realmente existe – e assinalemos aqui até mesmo a perversidade de uma pergunta que às vezes não deseja ouvir

resposta –, a cada dia a pesquisa nos aponta para o vigor dessa escrita: ela tanto é contemporânea, quanto se estende a Domingos Caldas Barbosa, em pleno século XVIII; tanto é realizada nos grandes centros, com dezenas de poetas e ficcionistas, quanto se espalha pelas literaturas regionais, a nos revelar, por exemplo, uma Maria Firmina dos Reis escrevendo, em São Luiz do Maranhão, o primeiro romance afro-descendente da língua portuguesa – Úrsula – no mesmo ano de 1859 em que Luiz Gama publica suas Trovas burlescas... Enfim, essa literatura não só existe como se faz presente nos tempos e espaços históricos de nossa constituição enquanto povo; não só existe como é múltipla e diversa. (DUARTE, 2011, p.1)

Ao ser indagada, em apresentação do relatório parcial de pesquisa junto aos pesquisadores do PACC/UFRJ quanto ao fato de alguns autores negros não concordarem com a denominação escritor afro/negro, pois a conquista desse espaço literário, segundo eles, deve ocorrer sem a utilização dessa denominação para alcançar reconhecimento (nota-se como a denominação é polêmica, já que esses autores falam do lugar do escritor negro e veem com ressalvas aqueles que usam sua condição de "minorias" para se destacar) respondi que meu olhar de pesquisadora procurava abrir caminhos na academia para, no mínimo, debater a produção desse grupo e questionar a predominância de determinados critérios para avaliação do cânone estabelecido.

Em vista de se tratar de produção literária - meu objeto de estudo - e, esta por sua vez, depender de uma cultura da escrita; considerando, ainda, que a população negra chegou às escolas há pouco mais de um século, é preciso considerar a construção estética dessas obras, que trazem subjacente os ritos, mitos e a cultura afro, em processo de formação. Sobre a chegada tardia da população negra às escolas após a abolição, comenta Petrônio Domingues (2008) em artigo intitulado “Um ‘tempo de luz’: frente negra brasileira (1931-1937) e a questão da educação”

Não há consenso acerca das razões que levaram os negros a criar suas próprias escolas. Uma das hipóteses é que a disputa por um "lugar ao sol" entre os vários grupos étnicos que viviam em São Paulo se operava num clima de tensão. Assim, quando criavam suas próprias escolas, os negros expressariam seu esforço em se organizar, a fim de defender-se naquela disputa (Demartini, 1989, p. 52-53). Outra explicação é que essas escolas foram uma resposta da população negra à discriminação racial que vicejava na rede de ensino. Havia escolas que dificultavam e outras que simplesmente vetavam a matrícula de negros (Domingues, 2004, p. 350). Em 1929, o jornal *Progresso* noticiava que o Colégio Sion recusou a matrícula da filha adotiva do "ilustre" ator Procópio Ferreira. Quando sua esposa, a mãe da criança, argumentara que tinha condições financeiras para pagar a mensalidade, a superiora do estabelecimento de ensino teria respondido:

"Não é nesse ponto, apenas, que se tornam rigorosos os nossos estatutos. Também não recebemos pessoas de cor, embora oriundas de família de sociedade" (*Progresso*, 24 mar. 1929, p. 2). Esse episódio demonstra como algumas escolas inscreviam nos estatutos a proibição da matrícula de "pessoas de cor", independentemente de sua classe social. Na mesma edição, o *Progresso* denunciava o caso em que o dr. José Bento de Assis não pôde matricular sua filha numa escola dirigida por freiras, o College Sacre Coeur, pelo "simples" fato de ela ser negra (*idem*, p. 5).

Abrir espaço nas academias para o reconhecimento num poema escrito por negros/negras os sons dos atabaques de um canto a Oxum ou a Exu (preferencialmente sem acreditar que ele é o diabo ou o mal como as religiões cristãs insistem em dizer e expulsar dos corpos dos fiéis em ritos transmitidos abertamente inclusive na mídia), conhecendo obviamente essa cultura do mesmo modo que reiteradamente se fala da beleza dos tambores de I-Juca Pirama, mesmo sendo escrito por um branco, é o papel, ao menos inicial, do pesquisador vinculado às instituições de ensino públicas que estejam dispostos a debater a cultura afro e sua presença na arte brasileira.

O ponto de partida dessa leitura geral e preliminar a fim de construir esse ponto de vista iniciou-se com pesquisas pelo site *literafro* coordenado pelo prof<sup>o</sup> Eduardo de Assis Duarte. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/>, os dados sobre os autores estão distribuídos em links por ordem alfabética e cada um deles, por sua vez, direcionam para especificidades da vida pessoal e pública dos escritores e escritoras, uma vez que elas se misturam tanto à temática de suas obras quanto à atividade intensa acadêmica e política para o estabelecimento do espaço da voz negra na sociedade brasileira. Há direcionamento para textos críticos, referências bibliográficas para pesquisa, entrevistas entre outros dados de cerca de cento e vinte autores cadastrados. Os gêneros estão distribuídos entre prosa (romance, conto, crônica, ensaios) e poesia na produção literária difundida pelo *site*, sendo que é possível identificar a escolha de mais de um gênero para a escrita dos autores e das autoras. Esses autores, em sua maioria, iniciaram as publicações nos *Cadernos Negros*.

Segundo sua explanação em minicurso apresentado na UFRN em maio deste ano no "II Colóquio Internacional de Culturas Africanas: Griots", a seleção feita para a criação do site considera os autores que concordam com o conceito de literatura afro-brasileira e permitem divulgação de seu trabalho por meio digital. Os *Cadernos Negros* (1973-) promovem a divulgação e circulação de trabalhos dos escritores negros, segundo Maria Nazareth Soares Fonseca (2006, p.17). Em artigo publicado no livro *Literatura afro-brasileira*, org. Forentina Souza, Maria Nazaré Lima (2006) e

disponível em <http://www.ceao.ufba.br/livrosevideos/pdf/literatura%20afrobrasileira.pdf>,  
ela diz que:

Os autores dos Cadernos Negros buscaram dar visibilidade à sua produção e ampliaram a reflexão sobre a condição de trabalho dos escritores negros, sobre a circulação de seus textos, a marginalidade dessa produção e a linguagem com que se expressam. Numa criação literária mais preocupada com a função social do texto, interessa-lhes, sobretudo, a vida dos excluídos por razões de natureza étnico-racial. A relação entre cor e exclusão passa a ser recorrente na produção literária denominada pela crítica como negra ou afro-brasileira.

O trabalho prévio de sistematização de autores e obras realizado no site *literafro* culminou com a publicação da coleção *Literatura e afrodescendência*, organizada pelo professor Eduardo de Assis Duarte e Maria Nazareth Soares Fonseca, participante do volume 4, cujo lançamento em 2011 levou críticos a considerarem uma obra de suma importância dentre as lançadas no mesmo ano, sobretudo por significar o marco de reconhecimento de uma literatura que contempla não só a expressão da *literariedade*, termo tão caro aos critérios canônicos, mas também à definição de um local predominantemente ocupado por homens brancos.

## 4 Artigos resultantes da pesquisa

### 4.1 A relação entre homens e orixás no filme *Besouro*

Trabalho apresentado em “*Griots II Colóquio Internacional de Culturas Africanas*” de 25 a 27 de maio de 2011 e enviado para a *Revista Verbo de Minas* edição 20 em 31-05-2012 para parecer e possível publicação.

#### A relação entre homens e orixás no filme *Besouro*

Maria Carolina de Godoy  
Renato Corrales Nogueira

Este trabalho parte de estudos antropológicos, mais especificamente, da noção de obrigatoriedade discutida por Marcel Mauss (2003), dos estudos sobre mitos sob a perspectiva de Lévi-Strauss (2003) e Mircea Eliade (2007) e de pesquisas a respeito dos orixás de Roger Bastide (2001) e Reginaldo Prandi (2001) para a análise da representação das relações entre homens e orixás que permeiam o enredo do filme *Besouro* (2009). Essa aproximação entre deuses e homens acentua, de um lado, o caráter heroico do protagonista nos moldes de narrativas tradicionais e, de outro, a forte presença da mitologia africana em nossa cultura no que se refere às obrigações existentes entre os ancestrais e seus filhos.

Palavras-chave: obrigatoriedade, caráter heróico e orixás

This paper presents anthropological studies, more specifically, the notion of obligation discussed by Marcel Mauss (2003), from studies about myths, the perspective of Levi-Strauss (2003) and Mircea Eliade (2007) and research on deities of Roger Bastide (2001) and Reginaldo Prandi (2001) to the analysis of the representation of relationships between men and deities that permeate the plot of the film *Beetle* (2009). This approach between gods and men emphasizes, on the one hand, the heroic character of the protagonist in the mold of traditional narratives and on the other, the strong presence of African mythology in our culture with regard to the obligations between the ancestors and their children.

## **Introdução**

O filme *Besouro* (2009) que traz a narrativa da trajetória histórica e mítica de Manoel Henrique Pereira, o capoeirista Besouro de Mangangá, nascido no Recôncavo Baiano, permite variados enfoques no que se refere à afirmação da cultura negra no Brasil e à luta contra a violência pós-escravidão, sob a qual ainda viviam os negros alforriados trabalhadores das fazendas canavieiras.

A perspectiva adotada neste trabalho é a análise das relações entre homens e orixás, partindo de estudos antropológicos, mais especificamente, da noção de obrigatoriedade discutida por Marcel Mauss (2003), dos estudos sobre mitos na visão de Lévi-Strauss (2003) e Mircea Eliade (2007) e de pesquisas a respeito dos orixás de Roger Bastide (2001) e Reginaldo Prandi (2001).

Essa aproximação entre deuses e homens acentua, de um lado, o caráter heroico do protagonista nos moldes de narrativas tradicionais, concedendo-lhe certa aura mítica que o torna fonte de inspiração para a luta do povo negro; de outro lado, confirma a forte presença da mitologia africana em nossa cultura no que se refere às obrigações existentes entre os ancestrais e seus filhos na estrutura do Candomblé.

### **1. A questão da obrigatoriedade na visão de Marcel Mauss**

O livro *Ensaio sobre a dádiva*, segundo Lévi-Strauss, é a obra-prima de Marcel Mauss (2003). Devido à complexidade dos fenômenos sociais abordados pelo autor, não é uma tarefa das mais fáceis escolher um ângulo específico para desenvolver a análise, mas um elemento merece destaque especial: a questão da obrigatoriedade na retribuição daquilo que se recebeu.

O autor analisa o fenômeno da dádiva como um fato social total, envolvendo a esfera econômica, política, social e religiosa, estendendo-se à questão da moral, do prestígio e do poder, nas trocas estabelecidas entre tribos das Ilhas Trobriand e os índios da América do Norte.

As trocas não se realizam apenas no âmbito de bens materiais, como também são realizadas no campo de valores subjetivos, sob a ameaça, caso não se realizem, de quebra da harmonia.

Para demonstrar esse elemento da obrigatoriedade, Mauss (2003) irá percorrer vários caminhos, tomando como exemplos sociedades diversificadas: a Índia, a China, a Oceania, os celtas e os índios do noroeste americano, buscando, através da comparação uma linearidade entre os elementos que venha justificar e legitimar a sua posição em relação ao tema. Mauss (2003) analisa as sociedades primitivas, onde o fato social total se dá de forma mais explícita já que tudo aparenta estar funcionalmente integrado. Busca as formas elementares da troca e pensa em seu significado na medida em que elas constituem o cerne da sociedade. A troca envolve além do aspecto humano, em alguns casos, aspectos religiosos quando se fazem trocas com o plano sagrado: deuses – sacrifício. Essas relações de trocas são definidas pelos termos *potlatch* e *kula*.

O *potlatch* acontecia em festas que ocorriam durante o inverno, ocasião em que as tribos desenvolviam atividades com o grupo social nas suas mais variadas esferas, além da comercial, evidentemente, configurando uma disputa de poder, demonstração de riqueza, força entre outros elementos. Esse tipo de prestação pode ser considerado um tipo agonístico, pois se chegava ao extremo da destruição de alimentos, de bens e de riquezas variadas como expressão de poder.

O *kula* não é um simples comércio primitivo, mas está enraizado em mitos, sustentado pelas leis da tradição e cercado por rituais mágicos com transações públicas em locais fixos. É um relacionamento intertribal feito em grande escala. O mecanismo econômico impõe confiança mútua e honra comercial. A troca, assim como no *potlatch*, não é realizada para suprir necessidades materiais, seu objetivo é o de permuta de artigos que não tem utilidade prática.

Um dos argumentos utilizados por Mauss (2003) para explicar a obrigatoriedade do dar, receber e retribuir, é fornecido através do *hau*, uma força ou energia que seria a “alma” das coisas e objetos que é intercambiada nas relações de troca. Há a idéia de um espírito que anima todos os objetos que são envolvidos nas relações de trocas, razão pela qual essa troca não consiste em valores, lucros ou quaisquer outros elementos presentes nas trocas capitalistas, mas sim num elemento mágico, espiritual, energético que obriga a movimentação das coisas através de dádivas constantes entre os indivíduos, possibilitando assim a manutenção das relações.

É importante destacar o fato de que os elementos presentes nessas relações, dar e receber, também não são voluntários ou facultativos, mesmo possuindo o aspecto de voluntários. Da mesma maneira que seria um grave erro não compartilhar, melhor dizendo, recusar-se a dar, também seria uma falha imperdoável a recusa do recebimento.



Tal procedimento poderia acarretar um conflito e uma quebra da harmonia no sistema e nas relações entre os indivíduos/grupos: “Recusar a Dar, negligenciar convidar, assim como recusar receber, equivale a declarar guerra; é recusar a aliança e a comunhão”. (MAUSS, 2003, p.201-202).

Diante do exposto até aqui, só nos resta efetuar a transposição desse posicionamento da obrigatoriedade nas relações de troca para a esfera presente nas relações de trocas entre os homens e os Orixás dentro do Candomblé.

As religiões africanas no Brasil, como é o exemplo do Candomblé, possuem como uma de suas características essenciais as oferendas, chamadas de “obrigações” que consistem nos presentes dos homens aos deuses.

A relação entre os homens e os deuses também é abordada por Mauss (2003) no *Ensaio Sobre a Dádiva*.

No seguinte trecho, notamos seu posicionamento em relação às relações de troca entre os homens e os deuses, em que observaremos nitidamente o seu caráter de obrigatoriedade:

Um dos primeiros grupos de seres com os quais os homens tiveram de estabelecer contrato, e que por definição estavam aí para contratar com eles, eram os espíritos dos mortos e os Deuses. Com efeito, são os verdadeiros proprietários das coisas e dos bens do mundo. Com eles é que era mais necessário intercambiar e mais perigoso não intercambiar.”(MAUSS, 2003, p.206)

## **2. A obrigatoriedade na formação do herói Besouro**

Ao entrar em contato com a divindade Exu, na cena da feira do filme aqui analisado, Besouro toma conhecimento da obrigação que tem para com ele, uma vez que se trata de uma herança de seu mestre. Ele se depara com sua jornada de líder, apesar de tentar rejeitá-la, no primeiro momento, consumido pela culpa da morte de mestre Alípio. Exu é a ajuda divina e, ao receber esse auxílio, Besouro aceita sua responsabilidade de guia daquele povo. A força de Exu é ressaltada em suas narrativas, como as compiladas na obra do sociólogo Reginaldo Prandi (2001), no livro *Mitologia dos Orixás*. Observam-se, nessas narrativas mitológicas, as graves consequências da quebra de acordos com Exu. Vejamos uma narrativa que relata essa cobrança do Orixá quando suas oferendas não são feitas:

## EXU PROVOCA A RUÍNA DA VENDEDORA DO MERCADO

Abionã vendia roupas no mercado. Era uma mulher próspera e respeitada. Todos cumprimentavam Abionã solenemente, quando ela ia ao mercado fazer seu comércio. Mas havia muito Abionã se esquecera de Exu. Nada de ebós, de suas comidas prediletas, nada de aguardente, pimenta e dendê. Ela não se lembrava que Exu lhe dera tudo. Exu dera tudo o que tinha.

Um dia, estava no mercado vendendo quando avisaram que sua casa estava em chamas. Ela abandonou sua banca no mercado e correu em desespero para casa. Nada mais o que fazer. Era tudo cinzas. Abionã, desconsolada, voltou à feira, mas nada de seu lá encontrou. Nada mais o que fazer. Tudo roubado. Ela gritou e chorou e todos se riram de Abionã. Abionã não era mais rica nem era a mulher respeitada do mercado. Todos faziam pouco caso dela. Exu estava vingado. (PRANDI, 2001, p.58)

Essas narrativas inserem-se na tradição da mitologia africana, no campo do sagrado e do ritualístico. Esse aspecto importante do mito é ressaltado pelo antropólogo Lévi-Strauss (2003) que ressalta sua origem nos relatos inseridos na tradição coletiva e não de autoria individual; perde traços de consumo e/ou propriedade e mantém a característica sobrenatural, pois provoca a sensação de não vir de lugar ou tempo algum. Assim, ele atravessa a percepção consciente individual para a inconsciente coletiva.

Outro estudioso de mitos que destacamos é o historiador e romancista romeno Mircea Eliade (2007) em cuja obra *Mito e realidade* resgata o sentido do mito, assim como Lévi-Strauss, sem desvinculá-lo das relações que mantém com o rito, com a tradição e com o sentido da existência. Ele vê a importância desse conhecimento não só para entender um grupo social específico, mas para compreender as estruturas míticas na sociedade contemporânea.

É no ritual que se atualizam os mitos; a repetição ritualística cumpre a função, dentre outras, de presentificar o conhecimento ancestral, desvelando o segredo dos primórdios existenciais já que se procura fazer como fizeram os deuses e heróis do passado. Nesse sentido, as narrativas míticas podem ser consideradas exemplares, que ensinam o que precisamos saber para que alcancemos a plenitude nessa existência, o equilíbrio com o cosmos e a natureza.

Ritual pelo qual irá passar o protagonista antes do enfrentamento de sua missão. A cena anterior ao encontro entre Besouro e Exu mostra um rapaz que chuta uma oferenda na rua e recebe a visita de Exu em sua barraca. Apenas ele e uma mulher, possivelmente uma mãe-de-santo em outra barraca da feira, são capazes de vê-lo antes de Besouro. No filme, essa cena demonstra o início da trajetória do herói, encontrando-

se o plano mítico e o histórico: de um lado, Besouro vê-se impelido a enfrentar Coronel Venâncio, poderoso fazendeiro da região, e libertar os trabalhadores dos castigos e da condição escrava que ainda permanece, mesmo após abolição; de outro, a presença dos Orixás reafirma, ao lado da capoeira, a força da cultura africana, capaz de não só enaltecer a bravura de líderes negros como também de estabelecer o espaço desses valores.

Besouro, após o encontro com Exu, mergulha nas águas de Oxum, encontrando-se também com Iansã, posteriormente associada à sua amada Dinorah para, finalmente, passar pelo ritual em que aceita Ogum como seu Orixá protetor. O encontro com Exu anuncia sua obrigação e sua relação de ancestralidade com o mundo dos orixás e Besouro se mostra apto a receber o axé.

Ao falarmos em ancestralidade nos transportamos para o território da hereditariedade onde os descendentes recebem uma transmissão do axé, como veremos mais adiante, assim como toda uma série de conhecimentos, práticas ritualistas, entre outros, sendo boa parte deles transmitidos através das narrativas mitológicas.

A assimilação dessa herança pode ser considerada como um dos elementos responsáveis pela continuidade do sistema, que só será possível a partir do momento em que as regras, rituais e todos os demais elementos compreendidos nessa herança forem colocados em prática.

Émile Durkheim (1955) mostra-nos que a educação, também considerada pelo autor como um processo de socialização, consiste na transmissão de conhecimentos da geração mais velha para a geração mais nova. Esse processo torna possível a manutenção da coesão social, uma vez que possibilita a transmissão de todos os valores de uma sociedade, entre eles tudo o que se refere às tradições, costumes e à cultura de um modo geral, incluindo-se nessa categoria os valores e tradições culturais.

No candomblé, os mais diversos rituais iniciáticos têm por finalidade justamente essa transmissão de todo um complexo cultural, englobando das mais simples atitudes e rituais até as mais complexas, sendo o nível de exigência proporcional ao tempo da iniciação. Essa transmissão se dá de maneira lenta, seguindo uma rígida hierarquia, baseada no tempo de iniciação.

Para que ocorra o acesso ao conhecimento e a transmissão das tradições e segredos do candomblé, os integrantes deverão passar por complexo e árduo processo de rituais iniciáticos.

Numa determinada época da consolidação do candomblé, foi necessária a criação de rito de passagem específico que tornasse público o reconhecimento da condição de senioridade, rito hoje conhecido pelo nome de *decá*, a partir do qual a *iaô* assume a posição de *ebômi*, de mais velho. [...] O *decá* é o coroamento de uma seqüência de obrigações que inclui, depois da feitura, a obrigação de um ano, a de três anos e finalmente a de sete anos, tudo definido numa escala de tempo ocidental. Evidentemente, atrasos eventuais em qualquer etapa arrastam para adiante o período total. (PRANDI, 2001, p.55)

Para o antropólogo Júlio Braga (1992), essa consciência da ancestralidade afro-brasileira presente no candomblé foi um fator de extrema relevância para a consolidação da identidade negra no Brasil, conseqüentemente para a consolidação e o enraizamento das religiões de matriz africana em nosso país, como o candomblé e a umbanda.

A estruturação de nítida consciência ancestral afro-brasileira elabora-se em oposição a diferentes mecanismos de resistência processados por outros componentes étnicos face à presença dessa ancestralidade, geradora e mantenedora de valores culturais específicos e particularizantes da cultura negra no cenário nacional. (BRAGA, 1992, p.95)

Sem nos determos especificamente nessa força da religiosidade afro no espaço brasileiro, mas nos voltando para a presença dessa obrigação ritualística na representação cinematográfica e na sua importância para a consolidação do caráter heroico do protagonista, percebemos que mestre Alípio deixou a Besouro não apenas o conhecimento da capoeira como também a responsabilidade de substituí-lo na luta para proteger o povo da comunidade e levá-los a conquistar seu espaço e seus direitos pós-abolição, cuja força simbólica reside no domínio da capoeira e na ajuda do mundo mítico. Coube ao jovem lutador e guerreiro aceitar/receber a dádiva.

A partir da aceitação de sua condição de líder ele passa pelos rituais e, após demonstrações de suas habilidades contra os capatazes do fazendeiro, torna-se a inspiração de outros lutadores. Nesse sentido completa sua trajetória heroica, como ocorre nas narrativas tradicionais, realizando provas e transformando-se em narrativas que fazem parte da tradição brasileira.

## **Referências**

BASTIDE, Roger. *As Religiões Africanas no Brasil: Contribuição a Uma Sociologia das Interpenetrações de civilizações*. São Paulo: Pioneira Editora, 1971.

\_\_\_\_\_. *O candomblé da Bahia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

BESOURO. Direção de João Daniel Tikhomiroff. Produção de Vicente Amorim, Fernando Souza Dias e João Daniel Tikhomiroff. Brasil: BUENA VISTA/MIXER, 2009. Dur. 95 min, color.

BRAGA, Júlio. *Ancestralidade Afro-Brasileira: o culto de babá egum*. Salvador: CEAO/Ianamá, 1992.

DURKHEIM, Émile. *Educação e Sociologia*. Trad. Lourenço Filho. São Paulo: Melhoramentos, 1955.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Portugal: Ed. 7, 2000.

\_\_\_\_\_. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Portugal: Ed. 70, 2000.

LEVI-STRAUSS, Claude. Introdução à Obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MAUSS, Marcel. Ensaio Sobre a dádiva. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MAUSS, Marcel e HUBERT, Henry. Ensaio Sobre a Natureza e a Função do Sacrifício. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio de Sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Segredos Guardados: Orixás na Alma Brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

4.2 Do sincretismo ao heroísmo: a presença dos orixás nos filmes *Cafundó* e *Besouro*

Apresentação de trabalho no XX Seminário do CELLIP – UEL de 25 a 27 de outubro de 2011.

*Cafundó* (2005) e *Besouro* (2009), filmes baseados nas biografias do líder religioso de Sorocaba João de Camargo e do capoeirista Manoel Henrique Pereira, conhecido no Recôncavo Baiano como Besouro de Mangangá ou Besouro Cordão de Ouro, respectivamente, expõem a condição do negro, após a abolição, quanto às formas de resistência à precária sobrevivência e às ações violentas a que estavam submetidos esses trabalhadores, no final do século XIX e início do século XX. Essa resistência é retratada tanto pelo viés do perfil heróico de Besouro, símbolo de afirmação da cultura dos afrodescendentes pela capoeira, como da religiosidade que recobre João de Camargo, imagem de alívio das dores. Ambos protagonistas realizam o caminho de afirmação de sua liderança no campo social e religioso, amparados pela presença mítica dos Orixás; em *Besouro*, a trajetória de líder se dá após a iniciação nos caminhos de Ogum, orixá guerreiro e, em *Cafundó*, pelos caminhos de Omulu/Obaluaê, orixá que protege contra as doenças, ao lado de santos do catolicismo. O trabalho analisa essa relação entre personagens e deuses no enredo sob a perspectiva dos heróis clássicos no campo literário e da obrigatoriedade no campo antropológico e propõe formas de levá-los para a sala de aula.

A escolha dos filmes para o estudo apresentado neste trabalho tem por objetivo dois aspectos principais: mostrar a aproximação entre ambos quanto ao tratamento dispensado à religiosidade afro-brasileira no cinema nacional, mais especificamente, destacar a presença mítica dos Orixás e a análise das relações estabelecidas entre essas divindades e os protagonistas que permite a abordagem do conceito de herói em sala de aula.

Sobre a representação do negro e da violência no cinema brasileiro, Adélcio de Souza Cruz, ao analisar *Cidade de Deus*, destaca:

A memória da violência tão freqüente no cinema hollywoodiano parece despontar no cinema nacional, sem, no entanto, deixar de mostrar sua ligação com a literatura brasileira contemporânea e a literatura de testemunho. É curiosa e não acidental, contudo, a prática de representar a violência sempre distante: no passado ditatorial, na periferia e nos corpos das vítimas bem demarcadas por uma pseudo-cordialidade. (p.4)

A violência retratada nos filmes aqui estudados tem registro no período pós-escravidão; o líder religioso João de Camargo nasceu em 1858 e faleceu, aos 84 anos,

em 1942; Besouro, por sua vez, nasceu em 1895 e faleceu em 1924. Os filmes retratam a situação dos negros no início do século XX e a posição de resistência desses dois homens que representam duas vertentes da situação dos ex-escravos: de um lado, a tentativa de encontrar na fé e no resgate de sua religiosidade, mesmo fundida à religião cristã católica, o sentimento de pertença a um grupo, buscando conforto para as atribulações e cura para suas doenças. Importante destacar que essa busca se estendia a outros grupos sociais, como bem retrata o filme, seja por não haver à disposição tratamentos acessíveis aos pobres, seja porque a presença de João de Camargo tornou-se o último recurso de cura para aqueles que esgotaram todos disponíveis. De outro lado, a afirmação da luta contra os proprietários de terra que, mesmo após abolição, continuavam mantendo o trabalho em regime de escravidão e a prática de castigos aos negros. Surge a figura de Besouro, o capoeirista Manoel Henrique Pereira, cuja habilidade ficou registrada na memória coletiva através dos cantos de rodas de capoeira para não só opor-se aos senhores de terra, quanto para afirmar sua cultura pela prática da capoeira, lutando por sua aceitação e seu reconhecimento. (Proibição 1890 – Sai do Código Penal Brasileiro 1940 – Hoje Patrimônio Cultural Imaterial).

Ao falar da revolta dos afrodescendentes, Moema Parente Augel mostra que essa atitude advém dos tempos da escravidão:

É hoje inconteste que a grande massa dos afrodescendentes não aceitou passivamente o jugo da escravidão e o indigno tratamento prestado ao escravo. O cativo raramente se sujeitou sem protesto ao domínio do colonizador. A historiografia oficial por muito tempo negou a resistência escrava, fazendo passar a ideia do africano dócil e submisso, defendendo a brandura do sistema escravagista luso-brasileiro. O escravo procurava subtrair-se ao jugo imposto através dos recursos os mais diversos: pelo suicídio, pelo aborto, por fugas individuais e coletivas, mas também através de assassinatos, levantes, revoltas. (p.3)

A presença dos Orixás nos dois filmes coloca em cena não apenas o resgate da cultura afro-brasileira, mas essa aproximação entre deuses e homens acentua, de um lado, o caráter heroico dos protagonistas nos moldes de narrativas tradicionais, concedendo-lhes imortalidade nas vozes que os tornam fonte de inspiração para luta do povo negro, ora dando-lhe coragem e forças sobrenaturais para se opor aos fazendeiros (Besouro), ora conferindo-lhe o dom da cura (João de Camargo). Os dois líderes associam-se às divindades que lhes dão características para atuação: o arquétipo da sabedoria e da cura, representado por Omulu/Obaluaê e o arquétipo do guerreiro,

representado por Ogum. Antes do aparecimento dessas duas divindades, outra se apresenta como forma de marcar o que se chama de ritual de passagem; trata-se de Exu, orixá mensageiro que estabelece ligações entre homens e deuses, além de movimentar as forças necessárias para que as ações se realizem. Na trajetória de Besouro e de João de Camargo o encontro com essas divindades indicam que há um vínculo a ser mantido, pré-estabelecido com elas e uma missão a ser cumprida.

No campo antropológico esse contrato entre homens e deuses pode ser analisado sob o prisma da *obligatoriedade*. No livro *Ensaio sobre a dádiva*, Marcel Mauss (2003) analisa a questão da obrigatoriedade na retribuição daquilo que se recebeu. Devido à complexidade dos fenômenos abordados pelo autor, não é uma tarefa das mais fáceis escolher um ângulo para desenvolver a análise de seu trabalho que, segundo Lévi-Strauss, é sua obra prima.

Mauss analisa o fenômeno da dádiva como um fato social total, envolvendo a esfera econômica, política, social e religiosa, estendendo-se à questão da moral, do prestígio e do poder, nas trocas estabelecidas entre tribos das Ilhas Trobriand e os índios da América do Norte. As trocas não se realizam apenas no âmbito de bens materiais, como também é realizada no campo de valores subjetivos, sob a ameaça, caso não se realizem, de quebra da harmonia.

Para demonstrar esse elemento da obrigatoriedade, Mauss irá percorrer vários caminhos, tomando como exemplos sociedades diversificadas: a Índia, a China, a Oceania, os celtas e os índios do noroeste americano, buscando, através da comparação uma linearidade entre os elementos, que venha justificar e legitimar a sua posição em relação ao tema.

Mauss, analisa as sociedades primitivas, onde o fato social total se dá de forma mais explícita já que tudo aparenta estar funcionalmente integrado. Busca as formas elementares da troca e pensa em seu significado na medida em que elas constituem o cerne da sociedade. A troca envolve além do aspecto humano, aspectos religiosos, embora não seja em todo caso. Mas quando há, pode-se fazer trocas estabelecidas com o plano sagrado: deuses – sacrifício.

O *potlatch* acontecia em festas que ocorriam durante o inverno, ocasião em que as tribos desenvolviam atividades que envolviam o todo social nas suas mais variadas esferas, além da comercial, evidentemente, configurando uma disputa de poder, demonstração de riqueza, força entre outros elementos. Esse tipo de prestação pode ser



considerada um tipo agonístico, pois se chegava ao extremo da destruição de alimentos, de bens e de riquezas variadas como expressão de poder.

O kula não é um simples comércio primitivo, mas está enraizado em mitos, sustentado pelas leis da tradição e cercado por rituais mágicos com transações públicas em locais fixos. É um relacionamento intertribal feito em grande escala. O mecanismo econômico impõe confiança mútua e honra comercial. A troca, assim como no *potlatch*, não é realizada para suprir necessidades materiais, seu objetivo é o de permuta de artigos que não tem utilidade prática.

Um dos argumentos utilizados por Mauss para explicar a obrigatoriedade do dar, receber e retribuir, é fornecido através do *hau*, uma força ou energia que seria a “alma” das coisas e objetos que é intercambiada nas relações de troca. Há a idéia de um espírito que anima todos os objetos que são envolvidos nas relações de trocas, razão pela qual essa troca não consiste em valores, lucros ou quaisquer outros elementos presentes nas trocas capitalistas, mas sim num elemento mágico, espiritual, energético que obriga a movimentação das coisas através de dádivas constantes entre os indivíduos, possibilitando assim a manutenção das relações.

É importante destacar o fato de que os elementos presentes nessas relações, dar e receber, também não são voluntários ou facultativos, mesmo possuindo o aspecto de voluntários. Da mesma maneira que seria um grave erro não compartilhar, melhor dizendo, recusar-se a dar, também seria uma falha imperdoável a recusa do recebimento. Tal procedimento poderia acarretar um conflito e uma quebra da harmonia no sistema e nas relações entre os indivíduos/grupos: “Recusar a Dar, negligenciar convidar, assim como recusar receber, equivale a declarar guerra; é recusar a aliança e a comunhão”. (MAUSS, 2003, p.201-202).

Diante do exposto até aqui, só nos resta efetuar a transposição desse posicionamento da obrigatoriedade nas relações de troca para a esfera presente nas relações de trocas entre os homens e os Orixás dentro do Candomblé.

As religiões africanas no Brasil, como é o exemplo do Candomblé, possuem como uma de suas características essenciais as oferendas, chamadas de “obrigações” que consistem nos presentes dos homens aos deuses.

A relação entre os homens e os deuses também é abordada por Mauss (2003) no *Ensaio Sobre a Dádiva*.

No seguinte trecho, notamos seu posicionamento em relação às relações de troca entre os homens e os deuses, em que observaremos nitidamente o seu caráter de obrigatoriedade:

Um dos primeiros grupos de seres com os quais os homens tiveram de estabelecer contrato, e que por definição estavam aí para contratar com eles, eram os espíritos dos mortos e os Deuses. Com efeito, são os verdadeiros proprietários das coisas e dos bens do mundo. Com eles é que era mais necessário intercambiar e mais perigoso não intercambiar.”(MAUSS, 2003, p.206)

Ao entrar em contato com a divindade Exu, na cena da feira, Besouro toma conhecimento da obrigação que tem para com ele, uma vez que se trata de uma herança de seu mestre. Ele se depara com sua jornada de líder, apesar de tentar rejeitá-la, no primeiro momento, consumido pela culpa da morte de mestre Alípio. Exu é a ajuda divina e, ao receber esse auxílio, Besouro aceita sua responsabilidade de guia daquele povo. A força de Exu é ressaltada em suas narrativas, como as compiladas na obra do sociólogo Reginaldo Prandi (2001), no livro *Mitologia dos Orixás*. Observam-se, nesses narrativas mitológicas, as graves consequências da quebra de acordos com Exu. Vejamos uma narrativa que relata essa cobrança do Orixá quando suas oferendas não são feitas:

#### EXU PROVOCA A RUÍNA DA VENDEDORA DO MERCADO

Abionã vendia roupas no mercado. Era uma mulher próspera e respeitada. Todos cumprimentavam Abionã solenemente, quando ela ia ao mercado fazer seu comércio. Mas havia muito Abionã se esquecera de Exu. Nada de ebós, de suas comidas prediletas, nada de aguardente, pimenta e dendê. Ela não se lembrava que Exu lhe dera tudo. Exu dera tudo o que tinha.

Um dia, estava no mercado vendendo quando avisaram que sua casa estava em chamas. Ela abandonou sua banca no mercado e correu em desespero para casa. Nada mais o que fazer. Era tudo cinzas. Abionã, desconsolada, voltou à feira, mas nada de seu lá encontrou. Nada mais o que fazer. Tudo roubado. Ela gritou e chorou e todos se riram de Abionã. Abionã não era mais rica nem era a mulher respeitada do mercado. Todos faziam pouco caso dela. Exu estava vingado. (PRANDI, 2001 p.58)

Essas narrativas inserem-se na tradição da mitologia africana, no campo do sagrado e do ritualístico. Esse aspecto importante do mito é ressaltado pelo antropólogo Lévi-Strauss que ressalta sua origem nos relatos inseridos na tradição coletiva e não de autoria individual; perde traços de consumo e/ou propriedade e mantém a característica

sobrenatural, pois provoca a sensação de não vir de lugar ou tempo algum. Assim, ele atravessa a percepção consciente individual para a inconsciente coletiva.

Outro estudioso de mitos que destacamos é o historiador e romancista romeno Mircea Eliade (1907-1956), em cuja obra *Mito e realidade*, publicado em 1964, resgata o sentido do mito, assim como Lévi-Strauss, sem desvinculá-lo das relações que mantém com o rito, com a tradição e com o sentido da existência. Ele vê a importância desse conhecimento não só para entender um grupo social específico, mas para compreender as estruturas míticas na sociedade contemporânea.

É no ritual que se atualizam os mitos; a repetição ritualística cumpre a função, dentre outras, de presentificar o conhecimento ancestral, desvelando o segredo dos primórdios existenciais já que se procura fazer como fizeram os deuses e heróis do passado. Nesse sentido, as narrativas míticas podem ser consideradas exemplares, que ensinam o que precisamos saber para que alcancemos a plenitude nessa existência, o equilíbrio com o cosmos e a natureza.

Ritual pelo qual irá passar o protagonista antes do enfrentamento de sua missão. A cena anterior ao encontro entre Besouro e Exu, mostra um rapaz que chuta uma oferenda na rua e recebe a visita de Exu em sua barraca. Apenas ele a mulher, possivelmente uma mãe-de-santo em outra barraca da feira, são capazes de vê-lo antes de Besouro. No filme, essa cena demonstra o início da trajetória do herói, encontrando-se o plano mítico e o histórico: de um lado, *Besouro* vê-se impelido a enfrentar Coronel Venâncio, poderoso fazendeiro da região, e libertar os trabalhadores dos castigos e da condição escrava que ainda permanece, mesmo após abolição; de outro, a presença dos Orixás reafirma, ao lado da capoeira, a força da cultura africana, capaz de não só enaltecer a bravura de líderes negros como também de estabelecer o espaço desses valores.

Besouro, após o encontro com Exu, mergulha nas águas de Oxum, encontrando-se também com Iansã, posteriormente associada à sua amanda Dinorah para, finalmente, passar pelo ritual em que aceita Ogum como seu Orixá protetor. O encontro com Exu anuncia sua obrigação e sua relação de ancestralidade com o mundo dos orixás e Besouro se mostra apto a receber o axé.

#### OGUM LIVRA UM POBRE DE SEUS EXPLORADORES

Um pobre homem peregrinava por toda parte,  
trabalhando ora numa, ora noutra plantação.  
Mas os donos da terra sempre o despediam  
e se apoderavam de tudo o que ele construía.  
Um dia esse homem foi a um babalaô,

que o mandou fazer um *ebó* na mata.  
 Ele juntou o material e foi fazer o despacho,  
 Mas acabou fazendo tal barulho  
 que Ogum, o dono da mata, foi ver o que ocorria.  
 O homem, então, deu-se conta da presença de Ogum  
 e caiu a seus pés,  
 implorando seu perdão por invadir a mata.  
 Ofereceu-lhe todas as coisas boas que ali estavam.  
 Ogum aceitou e satisfez-se como o *ebó*.  
 Depois, conversou com o peregrino,  
 que lhe contou por que estava naquele lugar proibido.  
 Falou-lhe de todos os seus infortúnios.  
 Ogum mandou que ele desfiasse folhas de dendezeiro, *mariô*,  
 e as colocasse nas portas das casas de seus amigos,  
 marcando assim cada casa a ser respeitada,  
 pois naquela noite Ogum destruiria  
 a cidade de onde vinha o peregrino.  
 Seria tudo destruído até o chão.  
 E assim se fez.  
 Ogum destruiu tudo,  
 Menos as casas protegidas pelo *mariô*. (PRANDI, 2001, p.101)

Ao falarmos em ancestralidade nos transportamos para o território da hereditariedade onde os descendentes recebem uma transmissão do axé, como veremos mais a diante, assim como toda uma série de conhecimentos, práticas ritualistas, entre outros, sendo boa parte deles transmitidos através das narrativas mitológicas, conforme observamos no capítulo anterior.

A assimilação dessa herança pode ser considerada como um dos elementos responsáveis pela continuidade do sistema, que só será possível a partir do momento em que as regras, rituais e todos os demais elementos compreendidos nessa herança, são colocados em prática.

Émile Durkheim, em sua obra, *Sociologia da Educação*, mostra-nos que a educação, também considerada pelo autor como um processo de socialização, consiste na transmissão de conhecimentos da geração mais velha para a geração mais nova. Esse processo torna possível a manutenção da coesão social, uma vez que possibilita a transmissão de todos os valores de uma sociedade, entre eles tudo que se refere às tradições, costumes e à cultura de um modo geral, incluindo-se nessa categoria os valores e tradições culturais.

No candomblé, os mais diversos rituais iniciáticos têm por finalidade justamente essa transmissão de todo um complexo cultural, englobando das mais simples atitudes e rituais até as mais complexas, sendo o nível de exigência proporcional ao tempo da

iniciação. Essa transmissão se dá de maneira lenta, seguindo uma rígida hierarquia, baseada no tempo de iniciação.

Para que ocorra o acesso ao conhecimento e a transmissão das tradições e segredos do candomblé, os integrantes deverão passar por complexo e árduo processo de rituais iniciáticos.

Numa determinada época da consolidação do candomblé, foi necessária a criação de rito de passagem específico que tornasse público o reconhecimento da condição de senioridade, rito hoje conhecido pelo nome de *decá*, a partir do qual a *iaô* assume a posição de *ebômi*, de mais velho. [...] O *decá* é o coroamento de uma seqüência de obrigações que inclui, depois da feitura, a obrigação de um ano, a de três anos e finalmente a de sete anos, tudo definido numa escala de tempo ocidental. Evidentemente, atrasos eventuais em qualquer etapa arrastam para adiante o período total. (PRANDI, 2001b, p.55)

Para o antropólogo Júlio Braga, essa consciência da ancestralidade afro-brasileira presente no candomblé foi um fator de extrema relevância para a consolidação da identidade negra no Brasil, conseqüentemente para a consolidação e o enraizamento das religiões de matriz africana em nosso país, como o candomblé e a umbanda.

A estruturação de nítida consciência ancestral afro-brasileira elabora-se em oposição a diferentes mecanismos de resistência processados por outros componentes étnicos face à presença dessa ancestralidade, geradora e mantenedora de valores culturais específicos e particularizantes da cultura negra no cenário nacional. (BRAGA, 1992, p.95)

Sem nos determos especificamente nessa força da religiosidade afro no espaço brasileiro, mas nos voltando para a presença dessa obrigação ritualística na representação cinematográfica e na sua importância para a consolidação do caráter heroico do protagonista, percebemos que mestre Alípio deixou a Besouro não apenas o conhecimento da capoeira como também a responsabilidade de substituí-lo na luta para proteger o povo da comunidade e levá-los a conquistar seu espaço e seus direitos pós-abolição, cuja força simbólica reside no domínio da capoeira e na ajuda do mundo mítico. Coube ao jovem lutador e guerreiro aceitar/receber a dádiva.

A partir da aceitação de sua condição de líder ele passa pelos rituais e, após demonstrações de suas habilidades contra os capatazes do fazendeiro, torna-se a inspiração de outros lutadores. Nesse sentido completa sua trajetória heroica, como ocorre nas narrativas tradicionais, realizando provas e transformando-se em narrativas que fazem parte da tradição brasileira.

Nhô João de Camargo assume seu papel de responsável pela capela e sua missão de curar os enfermos. Ele foi preso dezessete vezes pela prática de “curandeirismo”. Em 1921, estabeleceu juridicamente a Associação Espírita Bomfim da Água Vermelha. Faleceu em 1942, aos 84 anos. Na cena do filme *Cafundó* em que o personagem de Nhô João de Camargo se encontra em desespero nas pedras, ele tem a visão... falar do sincretismo e do encontro com o espaço de Omulu...

Omulu cura todos da peste e é chamado Obaluaê  
 Quando Omulu era um menino de uns doze anos,  
 saiu de casa e foi para o mundo para fazer a vida.  
 De cidade em cidade, de vila em vila,  
 ele ia oferecendo seus serviços,  
 procurando emprego,  
 Mas Omulu não conseguia nada.  
 Ninguém lhe dava o que fazer, ninguém dava nada,  
 E ele teve que pedir esmola,  
 mas ao menino ninguém dava nada,  
 nem do que comer, nem do que beber.  
 Tinha um cachorro que o acompanha e só.  
 Omulu e seu cachorro retiraram-se no mato  
 e foram viver com as cobras.  
 Omulu comia o que a mata dava:  
 Frutas, folhas, raízes.  
 Mas os espinhos da floresta feriam o menino.  
 As picada de mosquito cobriam-lhe o corpo.  
 Omulu ficou coberto de chagas.  
 Só cachorro confortava Omulu,  
 lambendo-lhe as feridas.  
 Um dia, quando dormia, Omulu escutou uma voz:  
 “Estás pronto. Levanta e vai cuidar do povo”.  
 Omulu viu que todas as feridas estavam cicatrizadas.  
 Não tinha dores nem febre.  
 Obaluaê juntou as cabacinhas, os *atós*,  
 onde guardava água e remédios  
 que aprendera a usar com a floresta,  
 agradeceu a Olorum e partiu.

Naquele tempo uma peste infestava a Terra.  
 Por todo lado estava morrendo gente.  
 Todas as aldeias enterravam os seus mortos.  
 Os pais de Omulu foram ao babalaô  
 e ele disse que Omulu estava vivo  
 e que ele traria a cura para a peste.  
 Todo lugar aonde chegava, a fama precedia Omulu.  
 Todos esperavam-no com festa, pois ele curava.

Os que antes lhe negaram até mesmo água de beber  
 agora imploravam por sua cura.  
 Ele curava todos, afastava a peste.  
 Então dizia que se protegessem,  
 levando na mão uma folha de dracena, o *peregum*,  
 e pintando a cabeça com *efum*, *ossun* e *uági*,  
 os pós branco, vermelho e azul usados nos rituais e encantamentos.  
 Curava os doentes e com o *xaxará* varria a peste para fora da casa,  
 para que a praga não pegasse outras pessoas da família.  
 Limpava casas e aldeias com a mágica vassoura de fibras de coqueiro,  
 seu instrumento de cura, seu símbolo, seu cetro, o *xaxará*. (PRANDI, 2001, p.206)

A resistência dos negros, portanto, é retratada tanto pelo viés do perfil heróico de Besouro, símbolo de afirmação da cultura dos afrodescendentes pela capoeira, como da religiosidade que recobre João de Camargo, imagem de alívio das dores. O trabalho procurou analisar essa relação entre personagens e deuses no enredo sob a perspectiva dos heróis clássicos no campo literário e da obrigatoriedade no campo antropológico, propondo formas de levá-los para a sala de aula.

Como ocorre na trajetória dos heróis clássicos, os dois estão destinados à luta, à batalha e mantêm ligações com a força divina para enfrentarem as adversidades terrenas.

Para o antropólogo Júlio Braga, essa consciência da ancestralidade afro-brasileira presente no candomblé foi um fator de extrema relevância para a consolidação da identidade negra no Brasil, conseqüentemente para a consolidação e o enraizamento das religiões de matriz africana em nosso país, como o candomblé e a umbanda.

A estruturação de nítida consciência ancestral afro-brasileira elabora-se em oposição a diferentes mecanismos de resistência processados por outros componentes étnicos face à presença dessa ancestralidade, geradora e mantenedora de valores culturais específicos e particularizantes da cultura negra no cenário nacional. (BRAGA, 1992, p.95)

## Referências

BASTIDE, Roger. *As Religiões Africanas no Brasil: Contribuição a Uma Sociologia das Interpenetrações de civilizações*. São Paulo: Pioneira Editora, 1971.

\_\_\_\_\_. *O candomblé da Bahia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

BESOURO. Direção de João Daniel Tikhomiroff. Produção de Vicente Amorim, Fernando Souza Dias e João Daniel Tikhomiroff. Brasil: BUENA VISTA/MIXER, 2009. Dur. 95 min, color.

BRAGA, Júlio. *Ancestralidade Afro-Brasileira: o culto de babá egum*. Salvador: CEAO/Ianamá, 1992.

DURKHEIM, Émile. *Educação e Sociologia*. Trad. Lourenço Filho. São Paulo: Melhoramentos, 1955.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Portugal: Ed. 7, 2000.

\_\_\_\_\_. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Portugal: Ed. 70, 2000.

LEVI-STRAUSS, Claude. Introdução à Obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MAUSS, Marcel. Ensaio Sobre a dádiva. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MAUSS, Marcel e HUBERT, Henry. Ensaio Sobre a Natureza e a Função do Sacrifício. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio de Sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Segredos Guardados: Orixás na Alma Brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.



#### 4.3 Princesas de tranças miúdas: as tradições africanas na literatura infantojuvenil contemporânea e sua divulgação

Comunicação apresentada no 18º COLE Congresso de leitura do Brasil “O mundo grita.

Escuta? De 16 a 20 de julho de 2012 – Unicamp – Campinas/SP

Publicação na Revista *Leitura: Teoria & Prática*/julho/2012

Resumo: Este trabalho reflete sobre a divulgação de obras da literatura infantojuvenil que retomam os temas relacionados à cultura afro-brasileira e à africana, partindo-se do estudo de obras de autores afro-brasileiros: Heloisa Pires Lima, Rogério Andrade Barbosa, Júlio Emílio Braz e Joel Rufino dos Santos. Contribuem para este trabalho as reflexões de críticos como Eduardo de Assis Duarte sobre a literatura afro-brasileira, Beatriz Resende e Néstor García Canclini quanto às novas tecnologias ao lado de outros estudos sobre as narrativas destacadas.

Palavras-chave: leitura, literatura afro-brasileira, novas tecnologias

Resumen: Este artículo reflexiona sobre la difusión de las obras de la literatura infantojuvenil que incorporan los temas relacionados con la cultura afro-brasileña y la africana, a partir del estudio de las obras por los afro-Brasil: Heloisa Pires de Lima, Rogério Andrade Barbosa, Júlio Emílio Braz y Joel Rufino dos Santos. Contribuir a esta obra como las reflexiones críticas de Eduardo de Assis Duarte sobre la literatura afro-brasileña de Beatriz Resende y Néstor García Canclini sobre las nuevas tecnologías, junto con otros estudios sobre las narraciones de relieve.

Palabras clave: lectura, la literatura afro-brasileña, las nuevas tecnologías

### **1 Literatura e os novos leitores da geração 3D**

A notícia divulgada em 19-01-2012, pelo site UOL, informou o lançamento da nova versão do aplicativo iBooks 2 desenvolvido pela Apple com o propósito de transformar a leitura no iPad mais interativa com a inclusão de vídeos, animações 3D e utilização de zoom para ampliar detalhes de imagens. Há a possibilidade de ler na posição horizontal, predominando imagens ou na vertical, dando destaque ao texto. As inovações no campo da leitura digital, mais uma vez, surpreendem quanto à capacidade de criar opções de linguagens simultâneas num mesmo espaço para representar os significados engendrados *pelo* e *no* texto ficcional, quebrando os limites espaciais da palavra escrita. Texto escrito, imagem e movimento se unem em múltiplas perspectivas no ato de leitura que procura captar, em ângulos variados, essas formas de representação de sentidos.

Ao se deslocarem os olhares desse novo suporte de gênero para o tradicional livro de papel, no distanciamento entre ambos, é possível inserir reflexões não apenas quanto ao modo como os leitores se relacionam com cada um deles ou tentar estabelecer seus perfis, mas também cabem observações sobre as interferências dos novos suportes na composição do texto ficcional. Beatriz Resende (2012), ao discutir o uso da internet como meio de divulgação da literatura em seu artigo “A literatura brasileira num mundo de fluxos” destaca os recursos da internet no papel de modificadores da linguagem literária:

Essas novas formas de circulação vêm impondo à produção literária e artística novos formatos, tributários, várias vezes da linguagem própria da internet. Assim como os quadrinhos (HQ), os espaços virtuais deixam marcas na própria estética literária até mesmo quando os escritos migram da internet para o papel.

Ao se pensar em leitores em formação diante dessas modificações contínuas nas formas de apresentação do texto e na maneira de lê-los, mais especificamente, na literatura infantojuvenil, em que a ilustração sempre teve espaço de maior importância, as novas tecnologias parecem se tornar mais atraentes e capazes de interferir com maior rapidez nas escolhas de leitura das gerações que crescem em meio a jogos eletrônicos e imagens de alta definição ou 3D. Em 1986, Sonia Salomão Khéde, ao analisar as personagens na literatura infantojuvenil e assinalar a influência das ilustrações na composição dessas narrativas, comentou que

numa época extremamente audiovisual, a ilustração predominante é resultado da soma de diversos códigos: o desenho, a fala dos personagens, a articulação das imagens na página ou na tira e até mesmo o discurso gráfico-narrativo, que se dá através dos cortes. Essa multiplicidade é um atrativo a mais para provocar a atenção da criança para o livro. (p.83)

No espaço da literatura infantojuvenil as ilustrações ganham relevância e com a introdução de seus conteúdos em novas interfaces há a possibilidade de despertar o interesse dos jovens leitores. Esse interesse, uma vez aguçado, possibilita a abertura para a compreensão dos conteúdos, ampliando a percepção dos significados, ou seja, a divulgação de uma obra e o modo como é feita pode interferir na apreciação do leitor. Mesmo em face de tantas atrações para a leitura, ainda existem dificuldades para

publicação no mercado editorial de alguns temas que demonstram ser raridade no espaço da literatura infantojuvenil, como os de temática afro-brasileira.

Interessa, neste trabalho, refletir sobre essa temática e sua rara presença entre publicações impressas infantojuvenis, partindo-se da apresentação de três obras de autores afro-brasileiros: *Histórias da Preta* (1998) de Heloisa Pires Lima, *Histórias africanas para contar e recontar* (2001) de Rogério Andrade Barbosa, *Sikulume e outros contos africanos* (2008) adaptação de Júlio Emílio Braz e *Zumbi* (1985) de Joel Rufino dos Santos; interessa, ainda, refletir sobre as possibilidades de divulgação dessas obras entre os jovens leitores e pensar, juntamente com Néstor García Canclini (2008, p.30) se os novos espaços para divulgação de obras e seus suportes avançados servem para diminuir ou ampliar a distância do tratamento dado a esses temas em nossa literatura, partindo-se do questionamento feito por ele em *Leitores, espectadores e internautas*: “[...] os novos meios geram desafios para os quais a maioria dos cidadãos não foi treinada: como usar o software livre ou proteger a privacidade no mundo digital, o que fazer para que as brechas no acesso não agravem as desigualdades históricas entre nações ou etnias, campo e cidade, níveis econômicos e educacionais?”

## 2 Literatura infantojuvenil e tradições brasileiras

Encontrar a representação, desde a infância, das tradições afro-brasileiras na ficção infantil, seja na construção narrativa que retoma enredos de tradição africana, seja na participação de personagens protagonistas ou narradores negros torna-se um desafio em meio à predominância de obras que silenciam essas vozes ao longo da história da literatura infantojuvenil. Em texto crítico sobre Heloísa Pires de Lima, autora de *Histórias da Preta* (1998) e *Espelho dourado* (2003), entre outras obras de temática africana, Marina Luiza Horta (2011, p.7) aponta a pouquíssima produção de temas relacionados às questões étnicas:

Nota-se que a produção infantil afro-brasileira ainda é muito tímida e com pouca visibilidade no mercado editorial se comparada à literatura infantil brasileira tradicional. Segundo pesquisa realizada por Eliane Debus, que mapeia a produção da literatura infantil com a temática étnico-racial, a editora Companhia das Letrinhas, por exemplo, no ano de 2005, em seu catálogo de 332 títulos, apenas 13 traziam a presença do personagem negro.

Outros dados da pesquisadora Regina Dalcastagné (2011, p.312) confirmam a escassez de publicações que privilegiam a cultura africana e as personagens negras na literatura brasileira. Ao refletir sobre os resultados de sua pesquisa feita entre 1990 e 2004 (primeiro período analisado) e entre 1965 e 1979 (segundo período) sobre as personagens negras no romance brasileiro<sup>1</sup>, a autora assinala que:

Foram publicados 80 diferentes escritores no primeiro período e 165 no segundo – em sua grande maioria, homens, sendo que as mulheres não alcançaram um quarto do total. Mas a homogeneidade racial é ainda mais gritante: no segundo período, são brancos 93,9% dos autores e autoras estudados (3,6% não tiveram a cor identificada e os “não brancos”, como categoria coletiva, ficaram em meros 2,4%). Para o primeiro período, foram 93% de brancos e 7% sem cor identificada.

As obras escolhidas para estudo, neste trabalho, fazem parte desse pequeno grupo que obteve espaço para retratar não apenas a personagem negra em enredos que contam lendas, costumes e representam a cultura africana em histórias criadas ou adaptadas, mas também para colocar em debate problemas relacionados ao preconceito e à discriminação étnica. Júlio Emílio Braz, autor mineiro de nascimento e carioca por afinidade, como ele mesmo se considera, retoma o imaginário africano em contos que narram suas lendas, revisita os contos de fadas de narrativas tradicionais, recontando essas histórias, escreve obras que tratam diretamente do tema do preconceito como, por exemplo, em *Aparências e outras cenas do cotidiano* (2008), *Felicidade não tem cor* (1994), *Na selva do asfalto* (1994) ou obras que recuperam a história da escravidão sob o ponto de vista do escravizado e de seus líderes: *Breve crônica de liberdade* (1994), *Luís Gama, de escravo a libertador* (1991), *Uma pequena lição de liberdade* (2009). Preocupa-se, também, em falar sobre abandono e violência na infância: *Crianças na escuridão* (2003), *Infância roubada* (2000), *Pivete* (1991), *Cenas urbanas* (2000), entre outras obras que compõem seu acervo de mais de 100 títulos. De acordo com Elisângela Aparecida Lopes (2011, p.320):

---

<sup>1</sup>Foram analisados 258 romances brasileiros publicados entre 1990 e 2004 por três editoras, a saber, Companhia das Letras, Record e Rocco; a segunda base de dados, utilizada como contraponto, segundo a autora, foi composta de 130 romances brasileiros publicados entre 1965 e 1979 pela Civilização Brasileira e pela José Olympio, ambas de maior importância na época.

A temática racial, bem como os problemas sociais, está presente nas narrativas de Júlio Emílio Braz, que afirma ter assumido sua identidade negra aos 20 e poucos anos, no tempo de estudante. Quando criança, achava-se moreno, crioulo, pardo, certeza que foi abalada quando, ao encontrar o papel pardo com o qual foi orientado pela professora a encapar seus cadernos, descobriu que aquela não era a sua cor. Partiu então em direção à busca de sua identidade e hoje, muitos anos depois, proporciona aos jovens leitores brasileiros a reflexão a respeito dos dilemas étnicos que envolvem os afrodescendentes, no contexto da sociedade brasileira.

A adaptação de Júlio Emílio Braz de contos africanos<sup>2</sup>, com ilustrações de Luciana Justiniani, traz histórias sobre as tradições desse povo que relatam, de forma mítica, a organização dos elementos da natureza como em “Por que o sol e a lua foram morar no céu” ou “A origem da morte”. A narrativa “A mãe canibal e seus filhos” apresenta o tema do canibalismo que, apesar de pouco difundido em enredos infantojuvenis, ao ser inserido nesse contexto de tradições arcaicas, aproxima-se de personagens-monstros presentes em contos de tradição ocidental. Esse tema reaparece no conto central “Sikulume” em que a personagem de mesmo nome é retratada como o único filho que restou ao pai, após ver os outros sete serem transformados em pássaros. Quando o pai, chefe de uma aldeia, soube da possibilidade de recuperar seus filhos, enviou o único restante e considerado mais fraco do que os irmãos para ajudar no resgate. Em uma das pausas para descanso da comitiva, ao voltarem com os pássaros (filhos do chefe) para a aldeia, canibais encontram os guerreiros em uma caverna e acabam salvos por Sikulume que ouve a conversa entre os famintos enquanto discutiam qual guerreiro devorariam primeiro, deixando por último o protagonista por ter pés pequenos:

Aquele que tinha pés pequenos atendia pelo nome de Sikulume e era o filho que o chefe tanto desprezava. [...]  
 - Acordem! Acordem! – gritou ele, fazendo com que as estranhas vozes se calassem e despertando seus companheiros. Mais do que depressa, contou-lhes o que acabara de ouvir. (2009, p.23-24)

---

<sup>2</sup> Os relatos são provenientes da tribo Kaffir, situada na África do Sul (exceção de “Por que o sol e a lua foram morar no céu” originário da Nigéria), segundo informações nas páginas finais da obra *Sikulume* (2009).

Salvo e distante do lugar perigoso, Sikulume lembra-se de ter deixado um dos pássaros na caverna e volta para salvar o irmão metamorfoseado, realizando, assim, seu percurso de herói com ajuda de objetos mágicos e auxílio de outras personagens para vencer os canibais. Novamente, a presença do canibalismo é recontextualizada no mundo dos contos de fadas e, ao lado de monstros como Inabulele – outro desafio encontrado pelo protagonista em sua trajetória – os canibais tornam-se opositores do herói em seu caminho de aprendizagem e conquistas. Ressalta-se a estilização das ilustrações em preto e branco que, com traços sutis, mostram imagens como as dos canibais sem, no entanto, causarem impacto ou estranhamento ao leitor. Ao tecer considerações a respeito da obra *Sikulume e outros contos africanos* (2009), Riverson A. Silva (2012, p.2) em artigo divulgado pelo site *literafro* da UFMG ressalta que:

[...] os elementos lançados por Braz em suas narrativas atuam como um firme fundamento na construção de um leitor negro, não exclusivo de histórias afro-brasileiras, mas que aprenda desde a infância a relacionar o conteúdo de um livro ao seu dia-a-dia. Igualmente, interfere na formação educacional das crianças ao trazer à tona modelos étnicos, contrários aos quais transitam na literatura universal, que reconstróem a representação do povo descendente de africanos no imaginário literário.

A escritora Heloisa Pires Lima, autora de *Histórias da Preta* (1998) ocupa, ao lado dos escritores afro-brasileiros, esse raro lugar das publicações infantojuvenis com obras de sua autoria ou em coautoria como *Lendas da África moderna* (2010) escrita com Rosa Maria Tavares Andrade.

Entende-se, neste trabalho, literatura afro-brasileira no sentido proposto por Eduardo de Assis Duarte (2011, p.400) ao dizer que se trata de:

Uma literatura empenhada, sim, mas num projeto suplementar (no sentido derridiano) ao da literatura brasileira canônica: o de edificar uma escritura que seja não apenas a expressão dos afrodescendentes enquanto agentes de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal, porque fundado na *diferença*, que questiona e abala a trajetória progressiva e linear de nossa história literária.

Nas narrativas de *Histórias da Preta* (1998) uma narradora-personagem, em alguns momentos, distancia-se do relato mantendo o tom didático e observador de quem se preocupa em tornar o fato narrado claro ao leitor “E olhe só mais essa: usava-se *ethnos* com um sentido quase contrário à palavra *polis*, que queria dizer cidade. Para o

olhar grego, *polis* era o mundo organizado. Os de fora, os outros, eram os bagunçados.” (1998, p.17). Em outros, deixa marcas de sua subjetividade no relato ao destacar as sensações que teve, por exemplo, quando tomou contato com a cultura africana:

Aprendi sobre os contadores numa tarde em que o tempo mudou de repente. Eu estava sentada numa cadeira de balanço, quase dormindo, quando uma batida me assustou. Era a janela grande que batia tão forte, e eu levantei depressa, no susto, quase sem fôlego, para evitar que o vidro quebrasse. Como a cortina, eu quase voava naquela ventania, que também jogava folhinhas de plantas para dentro da sala, da casa, de mim... (1998, p.23)

São narrativas que transitam entre experiências vividas pela narradora-personagem ao descobrir suas tradições e as lendas africanas (re)contadas. Ao mesmo tempo, o tom didático sobre aspectos históricos da escravidão e do racismo aparece em vários episódios, como os intitulados “Historietas da Preta”. Em “Histórias do Candomblé” destaca-se a religiosidade de matriz africana com a narração de histórias sobre os orixás e explicações sobre o rito a eles dedicado pelos iorubas.

Ao analisar esse aspecto do livro no que se refere ao tom didático e instrucional, Andréia Lisboa de Sousa (2001, p.209) diz que

[...] essa preocupação de apresentar um relato fiel da realidade histórica é imprescindível para um resgate da nossa história, porém, ao fazê-lo, perde-se um pouco o teor literário da obra [...]. Será que essa é uma característica dessa nova tendência de escritores (negros ou não) ou até mesmo uma necessidade da literatura infanto-juvenil com recorte étnico-racial, visando a uma busca e/ou ao resgate da nossa identidade? (2001, p.209)

Como em outros contos aqui destacados, os textos<sup>3</sup> de Rogério Andrade Barbosa com ilustrações de Graça Lima, preocupam-se em mostrar a relação estreita entre homens e natureza, como as narrativas do livro *Histórias africanas para contar e recontar* (2001) sobre o costume de animais. A ambientação africana permite o contato com a cultura e a história das regiões que servem de cenário para os acontecimentos, por

---

3 Inspirados, segundo o autor nas páginas finais de *Histórias africanas para contar e recontar* (2001), em seu contato com a África ao longo de dois anos onde conheceu a tradição dos contos etiológicos que explicam a origem das coisas e o comportamento de animais.

meio de descrições que promovem o retrato de seus costumes, como em “Por que o camaleão muda de cor”:

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. (2001, p.19)

Outro escritor a ser destacado é Joel Rufino dos Santos, intelectual afro-brasileiro, que se dedicou também à produção de obras que tratam, entre outros temas, de questões históricas reconstruindo personagens sob novas perspectivas, como Zumbi dos Palmares:

Na consagrada biografia de Zumbi dos Palmares dedicada ao público infantojuvenil, comprova sua maestria de pesquisador e educador, mas também de narrador. Numa linguagem que encanta pela leveza, consegue traduzir num didatismo sem presunção uma considerável carga de informações, via de regra ausentes nos manuais. O resultado é uma narrativa fluente e envolvente, que agrada a todas as idades, para aqui lembrarmos a definição de Cecília Meireles quanto à boa literatura infantil e juvenil. (ASSIS, 2011, p.95)

Apesar de as personagens do romance brasileiro contemporâneo serem predominantemente brancas, como afirma Regina Dalcastagnè (2011, p.313), já que “somam quase quatro quintos das personagens (consideradas as personagens ‘importantes’, isto é, com algum peso no desenrolar da trama)”, a divulgação no espaço da literatura infantojuvenil das poucas narrativas que trazem não apenas personagens negras, mas também relatos da cultura africana sob a voz de narradores pertencentes a essas tradições pode significar a consolidação, cada vez maior, dessas e de outras obras no espaço da literatura brasileira.

### 3 A divulgação começa na sala de aula

O acesso às informações sobre os escritores mencionados neste trabalho pode ser obtido via *web* e é possível, até mesmo, manter contatos com os autores via *site*, *blogs* ou *facebook*. Essa abertura oferecida pelo mundo digital nada significa se não houver a difusão das informações, em sala de aula, sobre esse material, após ser realizada a inclusão digital dos leitores que desconhecem esse meio. A apresentação inicial de obras infantojuvenis, sobretudo as narrativas distantes daquelas consideradas consagradas,



como as que retratam a cultura africana e afro-brasileira, ainda precisa ser feita via sala de aula pela forma do livro impresso ou digital.

O reconhecimento desses autores estabelecido no espaço educacional pode se tornar fundamental para que essas obras sejam cada vez mais difundidas pelos meios impressos e digitais, promovendo debates a respeito da diversidade racial e trazendo novos perfis de personagens, heróis e heroínas que refletem de maneira mais ampla a diversidade cultural escolar:

Certas lendas e contos tradicionais omitem a trajetória de luta do povo negro e servem mais para constranger a criança negra perante as outras do que para promover a aceitação e o respeito à diversidade. O contato com material pedagógico displicente com a diversidade racial colabora para estruturar em todos os/as alunos/as uma falsa idéia de superioridade racial branca e da inferioridade negra. (CAVALLEIRO, 2001, p.153-154)

Seja pelo livro impresso, seja pelo ciberespaço o interesse do leitor em desvendar novas culturas é o primeiro impulso para a busca de histórias, utilizando todos os meios de circulação a sua disposição. O estímulo a esse olhar mais amplo pode começar pelo contato com príncipes e princesas de mundos (até agora) pouco (re)conhecidos. Esse talvez seja um dos caminhos para evitar que se agravem as desigualdades não apenas no mundo digital (como indagamos com Canclini no início das reflexões), mas também no real.

### **Referências:**

BARBOSA, Rogério Andrade. *Histórias africanas para contar e recontar*. Ilustrações de Graça Lima. São Paulo, Brasil, 2001.

BRAZ, Júlio Emílio (Adap.) *Sikulume e outros contos africanos*. Ilustrações de Luciana Justiniani. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

CANCLINI, Néstor García. *Leitores, espectadores e internautas*. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CAVALLEIRO, Eliane. Educação anti-racista: compromisso indispensável para um mundo melhor. In \_\_\_\_ (Org.). *Racismo e anti-racismo na educação: repensando nossa escola*. São Paulo: Selo Negro, 2001. p.141-160

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem negra na literatura brasileira contemporânea. In: DUARTE, Eduardo de Assis.(Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2011. v.4, p.309-338

DUARTE, Eduardo de Assis. Joel Rufino dos Santos. In: \_\_\_\_\_.(Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2011. v.2, p.91-110

\_\_\_\_\_. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: \_\_\_\_\_.(Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2011. v.4, p.375-403

HORTA, Maria Luiza. Colorindo a história: a literatura infantil afro-brasileira de Heloisa Pires Lima. Disponível em: <  
<http://www.lettras.ufmg.br/literafr/data1/autores/71/heloisacritica01.pdf> Acesso em: 10 fev. 2012

KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1986.

LIMA, Heloisa Pires. *Histórias da Preta*. Ilustrações Laurabeatriz. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1998.

LOPES, Elisângela Aparecida. Júlio Emílio Braz. In: DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2011. v.3, p.319-332

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos*: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

\_\_\_\_\_. A literatura brasileira num mundo de fluxos. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/publicacao/publicacoes/ano-vi/01-ano-vi/>>. Acesso em: 11 jan. 2012

SANTOS, Joel Rufino dos. *Zumbi*. 7. Ed. São Paulo: Moderna, 1985.

SILVA, Riverson A. *Sikulume*: contos infantis como resgate identitário e agente de formação de leitores afro-brasileiros na obra de Júlio Emílio Braz. Disponível em:

<http://www.lettas.ufmg.br/literafro/data1/autores/87/julioemiliocritica02.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2012

SOUSA, Andréia Lisboa. Personagens negros na literatura infanto-juvenil: rompendo estereótipos. In: CAVALLEIRO, Eliane (Org.). *Racismo e anti-racismo na educação: repensando nossa escola*. São Paulo: Selo Negro, 2001. p.195-213

\_\_\_\_\_. Rogério Andrade Barbosa. In: DUARTE, Eduardo de Assis.(Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. v.2, p.305-316

\_\_\_\_\_. Heloisa Pires Lima. In: DUARTE, Eduardo de Assis.(Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. v.3, p.201-212

4.4 Vozes cruzadas no conto contemporâneo: recontando histórias em *Insubmissas lágrimas de mulheres* de Conceição Evaristo

Apresentação de trabalho no III ENELIT – Encontro de Estudos Literários e Literatura Brasileira Contemporânea do Norte do Paraná – dias 29 e 30 de maio de 2012, UENP – Campus de Cornélio Procopio.

**VOZES CRUZADAS NO CONTO CONTEMPORÂNEO: RECONTANDO HISTÓRIAS EM *INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES* DE CONCEIÇÃO EVARISTO**

Maria Carolina de Godoy  
(UEL/UFRJ)

O livro recente de Conceição Evaristo (2011) *Insubmissas lágrimas de mulheres* permite o contato com narrativas sobre as experiências femininas e peculiaridades do narrar do conto contemporâneo. Essa forma literária parece propiciar a fluidez desses relatos breves que recebem como títulos os nomes das protagonistas das histórias. Ao relatar dores e alegrias simultâneas, as protagonistas rememoram descobertas da feminilidade e da maternidade, atos violentos, reencontros com suas origens na infância ou na arte, ações permeadas por conflitos gerados em condições adversas da pobreza, do preconceito e do ser mulher. A partir do livro de Conceição Evaristo em que predominam as vozes femininas a proposta deste trabalho é refletir sobre a construção da experiência do narrar e do ouvir em contos contemporâneos

Palavras-chave: narrativa contemporânea, conto, vozes femininas

**VOCES CRUZADAS EN EL CUENTO CONTEMPORÁNEO: RECONTANDO  
HISTORIAS EN *INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES* DE CONCEIÇÃO  
EVARISTO**

El reciente libro de Conceição Evaristo (2011) *Insubmissas lágrimas de mulheres* permite el contacto con narrativas que tratan sobre las experiencias femeninas y con las particularidades de lo narrativo en el cuento contemporáneo. Esa forma literaria parece propiciar la fluidez de esos breves relatos que, en la obra de Evaristo, llevan como títulos los nombres de las protagonistas de las historias. Al relatar dolores y alegrías simultáneas, las protagonistas recuerdan hallazgos de la feminidad y de la maternidad; actos violentos; reencuentros con sus orígenes en la niñez o en el arte; acciones permeadas por conflictos generados en duras condiciones de pobreza, de prejuicio y del hecho de ser mujer. A partir del libro de Conceição Evaristo que predominan las voces femeninas, la propuesta de este estudio es, por lo tanto, reflexionar sobre la construcción de la experiencia frente al acto de narrar y de oír en los cuentos contemporáneos.

Palabras clave: narrativa contemporánea, cuento, voces femeninas

### **Introdução**

Escritora, professora, ensaísta, pesquisadora, Conceição Evaristo despontou no cenário da Literatura Brasileira com o romance *Ponciá Vicêncio* (2003) cujo enredo se constitui das experiências vividas pela personagem, que dá nome à obra, apresentadas em tempos sobrepostos: passado e presente se misturam nas fissuras da memória e “com habilidade ímpar, o romance entrelaça de forma descontínua vidas passadas e presentes, memória individual e coletiva.” (CAMPOS e DUARTE, 2011, p.209). Em *Becos da memória* (2006) a autora elege o ponto de vista feminino para o relato como ocorre no livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011).

A leitura do livro permite o contato não apenas com narrativas das experiências femininas, mas também com as peculiaridades do narrar do conto contemporâneo. Uma voz presente em todas as narrativas alinhava os relatos e constrói a imagem do tecer enredos como quem costura experiências, ao posicionar-se como ouvinte e tornar-se responsável por reunir os treze contos, exercendo a liberdade ficcional da contadora dos relatos coletados.

Ao relatar dores e alegrias simultâneas, as protagonistas rememoram descobertas da feminilidade e da maternidade, atos violentos contra seus corpos, reencontro com suas origens na infância ou na arte, ações permeadas por conflitos gerados em condições adversas da pobreza, do preconceito e do ser mulher. Ao lado desses temas, a tentativa de preservação da memória é perceptível em uma narradora preocupada em ouvir e colher experiências a fim de registrá-las no texto escrito.

A forma literária escolhida – o conto – pode ser compreendida em sua dimensão contemporânea da narrativa breve na concepção de Ricardo Piglia (2004), como também na aceção de tensão instaurada pelo ato de narrar uma experiência singular em espaço e tempo condensados, conforme aponta Julio Cortázar (1974) em “Alguns aspectos do conto”. A proposta deste trabalho é refletir sobre a construção da experiência do narrar e do ouvir em contos contemporâneos a partir do livro de Conceição Evaristo.

### **Considerações sobre a forma conto**

Julio Cortázar, em seu texto “Alguns aspectos do conto”, inserido no livro *Valise de cronópio* (1974), percorre a trajetória de construção dessa forma narrativa. Naturalmente, sua preocupação não é somente dizer o que é conto, mas levantar os elementos invariáveis dessa forma que, segundo ele, é tão explorada na América Latina e pouco discutida entre seus escritores. Ele reconhece no conto uma forma de difícil definição, um irmão próximo da poesia em outra dimensão temporal. (CORTÁZAR, 1974, p. 149). A idéia de síntese da vida aparece na reflexão de Cortázar, quando apresenta sua visão a respeito desse tipo de texto. Segundo o autor, deve-se ter uma idéia viva do que é conto, pois ele “se move no plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal” (CORTÁZAR, 1974, p.150) cujo desfecho é o próprio conto.

As considerações de Cortázar tornam-se ainda mais instigantes ao se estabelecer o paralelo entre romance/cinema e conto/fotografia. É possível essa aproximação no que tange à abertura do filme em oposição à limitação da fotografia. O ponto de contato está nas fronteiras de ambos e cabe ao fotógrafo, assim como ao contista, tirar proveito estético dessa limitação espacial.

Numa fotografia ou num conto de grande qualidade (...) o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam

capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade.

Segundo ele, ainda, tempo e espaço condensados promovem a abertura. O tema não é primordial no conto, mas sim o tratamento a ele dispensado, a forma como é desenvolvido. (CORTÁZAR, 1974, p.152). Afirma que um bom tema é capaz de atrair um sistema de relações conexas e, além disso, “há uma aliança misteriosa e complexa entre certo escritor e certo tema num momento dado, assim como a mesma aliança poderá logo estar entre certos contos e certos leitores.” (CORTÁZAR, 1974, p.155)

[...] o único modo de se poder conseguir esse seqüestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe dêem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial.

Entende-se, neste trabalho, que no conto moderno e no contemporâneo a tensão a que se refere Cortázar pode ser encontrada pela síntese não só de elementos da narrativa como o espaço e o tempo, mas também no entrecruzamento de histórias narradas e reproduzidas em poucas páginas.

Essas considerações partem da observação das narrativas contemporâneas como os contos de Conceição Evaristo e de estudos teóricos como os expostos no livro *Formas Breves* (2004) de Ricardo Piglia. Nos capítulos “Teses sobre o conto” e “Novas teses sobre o conto” o autor comenta que no intervalo entre os acontecimentos que se sucedem ao longo da narrativa e as impressões da personagem sobre os fatos encontra-se a possibilidade interpretativa de duas histórias. Esse modo de articulação de dois enunciados narrativos a partir de um fato desencadeador caracteriza uma das vertentes do conto moderno:

A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto. [...] o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só. (PIGLIA, 2004, p.89-90)

Há, em cada um dos contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, a presença da mesma narradora que se dispõe a ouvir os relatos de mulheres. No plano da história ela é personagem e ouvinte dos relatos e no plano do discurso narrativo torna-se a voz que articula as experiências compartilhadas. Posiciona-se no papel de

condutora, como um fio de Ariadne, que possibilita o entrecruzamento de todas as vozes nos labirintos dessas lembranças revividas pelo narrar. As impressões da narradora, a perspectiva de análise do passado realizada pela protagonista ao assumir o relato e a história nuclear desencadeadora da curiosidade da ouvinte estão presentes, por exemplo, no conto “Maria do Rosário Imaculada dos Santos”:

O sorriso dela foi tão encantador e respondeu ao meu boa tarde, de uma maneira tão efusiva, que, para quem busca histórias, aquela atitude afixava o desejo dela de conversar comigo. E quando, embora brincando, revelou o seu descontentamento com o próprio nome, me lembrei da mulher que havia criado um nome para si própria. Tive vontade de contar a história de Natalina Soledad [outro conto do livro], mas, naquele momento, o meu prazer era o da escuta. Insistindo sempre que de imaculada nada tinha, Maria do Rosário, ainda fazendo troça, pediu licença à outra, a santa, e começou a narração de um pouco de sua vida. (EVARISTO, 2011, p.39)

Desde o início dos relatos, é possível a identificação dessa relação entre duas narrativas: a primeira, instaurada no presente da narração e caracterizada pelo encontro entre a ouvinte e a protagonista da história; a segunda, o relato dessa protagonista que assume a narração de sua experiência. Na página de abertura do livro de contos, encontra-se a exposição do processo de elaboração artística da autora que fornece pistas quanto ao modo de organização das narrativas:

Gosto de ouvir, mas não sei se sou a hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E, no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. [...] Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência.

A estreita relação entre o saber ouvir e a memorização de experiências do outro, tão bem caracterizada por Benjamin como marca dos narradores orais, é resgatada nesses contos em que a narradora cede constantemente a palavra às personagens. Desse modo, adquire relevância o contar, a voz de quem viveu a experiência:

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente



ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro. (BENJAMIN, 1994, p.204).

Desde sua infância, a autora diz ouvir histórias e a esse fato atribui seu gosto pela narrativa. Em entrevista a Eduardo de Assis Duarte (2011), ela conta sobre seu contato com a literatura:

Eduardo de Assis Duarte: Como foram os seus primeiros contatos com a literatura?  
 Conceição Evaristo – Primeiro, foi com a literatura oral vivida no seio da família, nasci cercada de palavras. Cresci escutando histórias narradas por minha mãe, tias e tios. Histórias da escravidão, de princesas, de assombrações e outras. Os causos sobravam pelos cantos de minha casa. (p.103-104)

Sim, navego pelas águas do conto e da poesia e, apesar de ter um público leitor que aprecia meus versos e de ser mais conhecida como poetisa, gosto muito da prosa. Prefiro os meus contos aos meus poemas. Gosto de contar e de ouvir casos. (p.108)

### **Entrecruzamento de vozes e experiências**

Os treze contos do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres*, em sua breve extensão, possibilita o entrecruzamento de vozes e resgata o narrador-ouvinte que, além de ceder a voz à experiência de personagens, esclarece de que maneira teceu os discursos das narradoras como mostra o conto intitulado Aramides Florença: “Quando cheguei à casa de Aramides Florença, a minha igual, estava assentada em uma pequena cadeira de balanço e trazia, no colo, um bebê que tinha a aparência de quase um ano.” (EVARISTO, 2011, p.11)

Há intervenções da narradora que expõe suas impressões de observadora dos acontecimentos que narra, identificando-se com a mulher descrita:

Eu percebi intrigada que, tanto pelos sons, como pela expressão de rosto e movimentação de corpo do menininho, o melodioso balbucio infantil se assemelhava a uma alegre canção. Teria a criança, tão novinha - pensei mais tarde, quando ouvi a história de Aramides Florença – rejubilado também com a partida do pai? Só a mãe, só a mulher sozinha, lhe bastava?” (EVARISTO, 2011, p.12)

A protagonista conta ter planejado primeiro ter um filho e, depois, a escolha do pai, o que mostra o exercício da liberdade feminina no final do século XX: “Ter um filho havia sido uma escolha que ela fizera desde mocinha, mas que vinha adiando sempre. Vivia à espera de um encontro, em que o homem certo lhe chegaria, para ser o seu

companheiro e pai de seu filho.” (EVARISTO, 2011, p.13). Procurou realizar seus sonhos em condições econômicas satisfatórias.

A narradora, apesar do distanciamento temporal dos fatos, torna-se empática à experiência da gestação da personagem e procura transferir ao discurso a emoção da espera do primeiro filho: “E, durante os nove meses, vivenciaram as excitações dos parentes e amigos em seus prognósticos. [...] Enquanto isso, a criança, exímia nadadora, bulia incessantemente na bolha d’água materna.” (EVARISTO, 2011, p.13-14). O ato de violência sexual do marido contra Aramides, entretanto, é narrado pela própria protagonista:

Estava eu amamentando o meu filho – me disse Aramides, enfatizando o sentido da frase, ao pronunciar pausadamente cada palavra – quando o pai de Emildes chegou. [...]. Numa sucessão de gestos violentos, ele me jogou sobre nossa cama, rasgando minhas roupas e tocando violentamente com a boca um dos meus seios que já estava descoberto, no ato de amamentação de meu filho. E, dessa forma, o pai de Emildes me violentou. [...] E, inexplicavelmente, esse era o homem. Aquele que eu havia escolhido para ser meu e com quem eu havia compartilhado sonhos, desejos, segredos, prazeres... (EVARISTO, 2011, p.17-18)

Nesse momento, os tempos da narração e da história se entrecruzam sutilmente e a cena trazida do passado, pela voz daquela que viveu o acontecimento nuclear da narrativa, confere ao relato não apenas maior impressão de veracidade, como também é o modo pelo qual a narradora de primeira instância assinala a importância de ceder o espaço àquela voz que precisa realmente ser ouvida.

Outra narrativa que fala da violência masculina é a de Shirley Paixão: “Foi assim – me contou Shirley Paixão – quando vi caído o corpo ensanguentado daquele que tinha sido meu homem, nenhuma compaixão tive.” (EVARISTO, 2011, p.25). Predomina a narração da protagonista a partir da qual se conhece sua história e a de cinco filhas: três do marido concebidas em outra relação e duas de sua relação com outro homem. A violência sexual contra a menina Seni, filha apenas do marido, e o ato de proteção de Shirley que deixa o companheiro quase morto ao defender a garota são os acontecimentos nucleares dessa história: “Naquela noite, o animal estava tão furioso – afirma Shirley chorando – que Seni, para a sua salvação, fez do medo, do pavor, coragem. E se irrompeu em prantos e gritos.” (EVARISTO, 2011, p.29)

Mudar o rumo de uma história de vida que parecia definida configura-se como eixo temático comum entre os relatos do livro. As mulheres dos contos de Conceição Evaristo negam o modelo do século XIX que se formulou a partir do século XVIII, descrito por Norma Telles (2004, p.403):

O discurso sobre a “natureza feminina”, que se formulou a partir do século XVIII e se impôs à sociedade burguesa em ascensão, definiu a mulher, quando maternal e delicada, como *força do bem*, mas, quando “usurpadora” de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como *potência do mal*. Esse discurso que naturalizou o feminino, colocou-o além ou aquém da cultura. Por esse mesmo caminho, a criação foi definida como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e sua nutrição.

As personagens passam a ser (re)criadoras de sua trajetória, ao negarem imposições características dessa construção histórica patriarcal em que seu espaço foi definido pelo outro. Nesses e nos demais contos, elas deslocam-se, transitam, mudam de lugar para se encontrarem com a realização de seus anseios. A negação de uma história aparentemente determinada e a afirmação de outra transparece na aproximação das narrativas e, simbolicamente, ao ceder voz às personagens, a narradora permite que elas sejam, pelo breve espaço de um conto, participantes da criação artística:

Tanto na vida quanto na arte, a mulher no século passado aprendia a ser tola, a se adequar a um retrato do qual não era a autora. As representações literárias não são neutras, são encarnações “textuais” da cultura que as gera. [...] Para poder tornar-se criadora, a mulher teria de matar o anjo do lar, a doce criatura que segura o espelho de aumento, e teria de enfrentar a sombra, o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia ou da desobediência. O processo de matar o anjo ou o monstro refere-se à percepção das prescrições culturais e das imagens literárias que de tão ubíquas acabam também aparecendo no texto das escritoras. (TELLES, 2004, p.408)

Conceição Evaristo em seus contos não apenas coloca em evidência temas caros à condição feminina, como também preserva em sua forma resquícios da tradição africana. Ouvir e contar são posturas narrativas que retomam os *griots*, guardiões das histórias orais de um povo que as transmitem ao longo do tempo. Sutilmente, menções às características físicas dessas mulheres mostram serem negras; todavia, sobressaem os temas comuns à nova vivência da mulher no final do século XX e início do XXI em que predominam as escolhas dessas protagonistas em posição ativa na história construída, como a de Adelha Santana Limoeiro:

Adelha Santana Limoeiro, negra, poderia sim, lembrar a santa branca, a Santana, pois a avó de Jesus aparece sincretizada com Nanã, mito nagô. Misturando a fé, fiz o amálgama possível. Pisei nos dois terrenos, já que Nanã é também velha. Adelha Santana Limoeiro é Nanã, aquela que conhece o limo, a lama, o lodo onde estão os mortos. Santana, Nanã, Limo (eiro). E depois desse reconhecimento, já é possível recontar a história que Santana me contou. (EVARISTO, 2011, p.33)

O marido, que procurava constantemente outras mulheres, sentiu-se mal em uma dessas aventuras e precisou ser socorrido pela esposa. Adelha, em virtude do

agravamento da saúde do marido, resolve ficar morando na mesma casa onde ele passara mal até sua morte. A escolha lúcida feita pela protagonista não significa sucumbir à pressão social sobre a mulher madura para aceitar quaisquer situações em vista de sua idade avançada, uma vez que ela faz o inusitado ao se mudar para o lugar em que ele foi encontrado:

Eu quero viver a grandeza da minha velhice e estou conseguindo sem mentiras, sem falsos remédios. Não quero me iludir com a cruel promessa da devolução de um tempo que já passou. E assim fiquei com ele algumas semanas, na casa, do outro lado do córrego. Ele, as jovens mulheres e eu. Nos primeiros dias, envergonhado, ele não quis voltar para casa. Depois, o médico da cidade, que atendia ao meu chamado toda vez que ele desfalecia, achou melhor ficarmos por ali mesmo. [...] Seu último gesto foi tentar levar as mãos no entremeio de suas pernas. Assim a história dele terminou – não a minha -, enfatizou Santana, no final desse relato. (EVARISTO, 2011, p.37)

Para que haja essa troca quase ritualística entre a ouvinte e a narradora ocorre, inicialmente, a identificação e a empatia entre ambas, como mostra o conto intitulado “Isaltina Campo Belo”:

Campo Belo, como gostava de ser chamada, dentre outros detalhes, tinha uma idade indefinida, a meu ver. Se os cabelos curtos, à moda black-power, estavam profundamente marcados por chumaços brancos, denunciando que a sua juventude já tinha ficado há um bom tempo para trás, seu rosto negro, sem qualquer vestígio de rugas, brincava de ser o de uma mulher, que no máximo teria os quarenta anos. (EVARISTO, 2011, p.49)

Ou na narrativa de Mary Benedita:

Não imaginei, entretanto, que ela [Mary Benedita], mal sabendo que uma ouvinte de histórias de suas semelhantes havia chegado à cidade, tivesse vindo tão rapidamente à minha procura, para atender o meu afã de escuta. Tímida, porém determinada, foi logo dizendo que precisava me contar algo de sua vida. Viera para me oferecer o seu corpo/história. (EVARISTO, 2011, p.59)

No conto contemporâneo o simulacro do contar histórias nos moldes da tradição oral é uma das principais características assinaladas por Piglia (2004, p.101):

Não é o narrador oral quem persiste no conto, mas a sombra daquele que o escuta. [...] A presença de quem escuta o relato é uma espécie de estranho arcaísmo, mas o conto como forma sobrevive porque levou em consideração essa figura que vem do passado. [...] Há um resquício da tradição oral nesse jogo com um interlocutor implícito; a situação de enunciação persiste cifrada e é o final que revela sua existência.

A relevância adquirida pela posição da ouvinte nas narrativas dos contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011) demonstra respeito à voz e à experiência

alheias. Ao mesmo tempo, representa peculiaridades da construção narrativa do conto contemporâneo e traz a singularidade do encontro de duas histórias: a da ouvinte desejosa em conhecer o relato e da vivência da protagonista ansiosa por compartilhar sua trajetória. Ambas condensadas na *escrevivência* de Conceição Evaristo.

#### Referências

- BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.
- BERND, Zilé. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, s/d.
- CAMPOS, M. C. C. C. e DUARTE, E. A. Conceição Evaristo. In: DUARTE, E. A. (org.) *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p.207-226.
- CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: \_\_\_\_\_. *Valise de cronópio*. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.147-163.
- DUARTE, E. A. e FONSECA, M. N. (org.) *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p.103-116.
- EVARISTO, C. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011
- PIGLIA, R. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TELLES, N. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, M. D. (org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004. p.401-442.

4.5 Reflexões sobre a presença do intertexto nas peças *Sortilégio: mistério negro* e *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo* de Abdias do Nascimento

Publicação do artigo completo na Revista Z PACC.

## O INTERTEXTO NAS PEÇAS DE ABDIAS NASCIMENTO

### **Introdução**

Este trabalho pretende mostrar de que forma Abdias Nascimento, ao utilizar recursos estruturais análogos aos de autores considerados marcos de transformação da dramaturgia no século XX como Bertolt Brecht, associa um projeto estético consciente ao propósito político e social mais amplo do TEN (Teatro Experimental do Negro), indicado pela presença do intertexto que pode ser considerado marca da modernização do teatro nacional do século XX. Tomam-se por base as peças *Sortilégio: mistério negro* (1951) e *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo* (1979) que, conforme indicam seus subtítulos, estruturam-se nos moldes do gênero medieval conhecido como mistério, destacando-se a inserção da figura histórica de Zumbi dos Palmares na peça revisada que se funde ao herói.

A reflexão estende-se à produção literária de afrodescendentes no Brasil, de um lado, e do papel do teatro na divulgação dos interesses e das questões relativas ao percurso histórico de conquistas sociais e políticas desse grupo pelo viés artístico. A recuperação histórica do TEN (Teatro Experimental do Negro), fundado por Abdias Nascimento – e que contou com a contribuição de diversos dramaturgos, dentre eles Nelson Rodrigues com a peça *Anjo Negro*, – faz-se necessária para compreensão do modo como ocorreram as primeiras tentativas de inserção de debates sobre a condição do negro brasileiro no espaço do espetáculo ao lado dos aspectos estruturais destacados.

Contribuem para as reflexões aqui realizadas o trabalho de Elisa Narkin Nascimento (2003) *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil* e de Éle Semog e Abdias Nascimento (2006) *Abdias Nascimento: o griot e as muralha, além das leituras a respeito da intertextualidade*.

### **1 Leituras intertextuais e a modernidade em *Sortilégio***

O Plano de Trabalho aqui proposto visa à contribuição para as reflexões a respeito do intertexto e do metateatro na modernização dramática do século XX, tomando por base as peças *Sortilégio: mistério negro* (1951) e *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo* (1979) que pretende recriar a tradição teatral africana nas Américas, de acordo com Elisa Larkin Nascimento (2003, p.328). Pode-se aproximar a dramaturgia de Abdias Nascimento ao teatro de Brecht no que se refere às proposições políticas do teatro que procura manter o espectador alerta todo o tempo a fim de reconhecer no palco sua realidade em peças que retratam o ponto de vista dos oprimidos. Quanto à estrutura, a aproximação ocorre no uso do recurso intertextual na apropriação da forma medieval do mistério.

Além da aproximação com Brecht é possível estabelecer diálogos formais com outros dramaturgos, em particular Nelson Rodrigues, no que diz respeito à presença do passado em cena, recurso vastamente explorado pelo dramaturgo brasileiro, quanto à revelação da subjetividade do protagonista por meio de uma espécie de “fluxo de consciência” – tal como vemos em *Vestido de noiva* e *Valsa no. 6* e no que tange à presença de elementos formais da tragédia como o herói, o sacrifício pela morte e a presença do trágico.

Do mesmo modo, é possível perceber nas peças em estudo a mesma relação forma/conteúdo apontada por Peter Szondi no seu *Teoria do drama moderno*, que pode assim ser resumida: diante da necessidade de tratamento de um tema social – a desigualdade racial – o dramaturgo se vê diante do desafio de encontrar uma solução formal. A solução encontrada por Nascimento assemelha-se à encontrada por dramaturgos estrangeiros como Arthur Miller (passado em cena) e Eugene O’Neill (revelação da subjetividade), sempre filtrada pelo elemento épico, presença propulsora da renovação formal do drama. Acrescenta-se que a peça de estréia encenada pelo TEN foi o *Imperador Jones* de Eugene O’Neill corroborando a influência desse autor na produção de Abdias, como ele mesmo acrescenta:

Agora, falando no *Imperador Jones*, queria dizer que, antes da peça, nesse mesmo espetáculo, nós fizemos um recital. Um recitativo coral – e é importante assinalar que, pela primeira vez, tentamos fazer uma amostra da poesia africana na diáspora -, que foi com textos do Langston Hughes, dos Estados Unidos, Reginio Pedroso, de Cuba, e o Aladir Custódio, que é um poeta daqui, que fazia uma poesia sobre uma negrinha do morro, uma menina do morro. Isso é desde o começo da fundação do Teatro Negro, que foi um espetáculo anterior ao *Imperador Jones*. Nesse espetáculo, por exemplo, quem fez a protagonista da peça de O’Neill foi a Arinda Serafim. Depois passou a ser a Ruth de Souza, nos outros espetáculos, mas nesse da estréia foi a Arinda Serafim, e a Ruth era um dos elementos do corifeu desse recitativo coral. (SEMOG; NASCIMENTO, 2006, p.135)

De um lado, há a proposta social e política do TEN de inserção do negro como protagonista das peças e representando sua própria história, além de contribuir ativamente para a conquista de direitos de trabalhadores e trabalhadoras; de outro, a modernidade estética das peças que traziam a influência de autores estrangeiros e de estruturas que coincidiam com o propósito temático e formal das encenações, como a recuperação do teatro do mistério.

O Teatro Experimental do Negro se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos de colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana européia, imbuída de conceitos pseudocientíficos sobre a inferioridade da raça negra. O TEN propunha-se trabalhar pela valorização social do negro no Brasil através da educação, da cultura e da arte. (SEMOG; NASCIMENTO, 2006, p.127)

A escolha de um gênero medieval de tradição religiosa que conta a vida de santos, santas e da paixão de Cristo (mártires) permite a representação da tomada de consciência do herói da peça que recupera a integridade com seu povo. Ao mesmo



tempo, ele se entrega ao sacrifício por sua própria libertação e a de outros da condição da marginalizados e oprimidos pela violência destacada em vários momentos da peça no espaço onírico e de simulação do fluxo de consciência.

Os mistérios tiveram origem no teatro litúrgico (religioso) ou semilitúrgico, em moda na França dos séculos XII e XV. Eram representados no interior das igrejas, por clérigos e coroinhas (acólitos) e tinha como temas o Antigo e o Novo Testamento. Com o tempo o crescente aumento do número de figurantes, a complexidade das encenações e conteúdos profanos, forçou sua transferência para a praça, sobre um tablado, pois o local já não era sagrado. A partir daí a sua profanização se tornou inevitável. E para se converter num teatro ambulante, montado em carroça ou sobre um estrado (palanque), não demorou muito. E de seu desenvolvimento surgiu o teatro popular de Juan del Encina e Gil Vicente. (Sérgio, 2009)

Elisa Larkin Nascimento, em seu livro *O sortilégio da cor*, fala da escolha da forma mistério e de sua importância para o resgate da ancestralidade do herói Emanuel, recuperando sua identidade e ao lado da presença das mulheres nas duas peças. Essa escolha da forma medieval e a inserção da figura de Zumbi dos Palmares na transformação de Emanuel são traços intertextuais da modernidade do drama de Abdias.

O teatro africano integra, assim, a vida social humana ao todo cósmico, numa trama que envolve os deuses, os seres humanos e a natureza. O cósmico e o humano, o mundo social e o universo natural, não se separam. O espaço desse universo, um todo integrado, pertence às divindades, aos ancestrais, ao seres humanos e às forças da natureza. (p.328)

A respeito da influência do teatro africano para a retomada do teatro negro no TEN, Abdias Nascimento (1979, p.20) assim escreve no Prólogo da edição de 1961, transcrito na peça *Sortilégio II*:

Desde suas primeiras manifestações coletivas, o africano esteve essencialmente vinculado ao teatro. As danças culturais da África Negra encontram-se na origem dos ritos, e já sabemos que do culto aos Deuses e aos Antepassados passou-se à reprodução das ações humanas e dos animais, à estilização existencial. Para Frobenius “... o rito provém de um jogo. Manifesta-se como um instinto no homem: a vontade de representar. E representar seu papel seria a origem de toda a Civilização. O homem é ator; o jogo é a representação da Tragédia que ele vive.”

A primeira e a segunda versão da peça trazem imbricadas às falas e aos cantos do coro de mulheres, resgate da tragédia grega, os chamados pontos ou cantos em homenagem aos orixás que vão pouco a pouco se fundindo ao herói Emanuel. Na

primeira versão há a transcrição das partituras, suprimidas na segunda peça além das mudanças das letras das canções. Mantém-se, entretanto, a música, a dança, o rito enquanto os vestígios do passado confundem-se com o presente do protagonista. Esse contato com o rito, central nas duas peças, é ressaltado por Abdias nas considerações sobre as raízes do drama negro no Prólogo de 1961:

As grandes festas religiosas – forma da vitalidade negra – com sua liturgia consubstanciada à dança, canto e pantomima, são as primeiras e autênticas cenas teatrais africanas. Farta é a documentação, no passado e no presente, revelando as bem desenvolvidas formas de teatro africano, negadas pelos incapazes de compreender o drama que não apresente o cânon tradicional do Ocidente. (NASCIMENTO, 1979, p.20)

Ao trazer a forma *mistério* de tradição medieval para a elaboração da peça, Abdias Nascimento utiliza o recurso da intertextualidade que pode ser considerada, ao lado da paródia, um dos traços da modernidade:

Descartamos a possibilidade de existência de uma intertextualidade apenas da forma, como por vezes, se costuma postular, já que defendemos a posição de que toda forma necessariamente emoldura, *enforma* determinado conteúdo, de determinada maneira. A intertextualidade estilística ocorre, por exemplo, quando o produtor do texto, com objetivos variados, repete, imita, parodia certos estilos ou variedades linguísticas: são comuns os textos que reproduzem a linguagem bíblica, um jargão profissional, um dialeto, o estilo de um determinado gênero, autor ou segmento da sociedade. (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p.19)

No enredo da peça encontramos referências intertextuais à narrativa da tradição literária como a retomada da peça *Otelo*. O ciúme de Emanuel, incitado pela antiga namorada Ifigênia, leva-o a matar sua esposa Margarida. Em meio aos delírios, no entrecruzamento das imagens de passado e presente, enquanto observa os despachos feitos para Exu e Ogum e foge da polícia, a personagem vê seu reflexo em Otelo:

Que tenho eu a ver com Otelo, santo Deus? Ele matou... assassinou por ciúme... ou por caridade, não sei. Eu, não. Tenho as mãos limpas. As mãos e a alma. E não sou negro de alma branca, não. Branca por que? [sic] Quem já viu a cor das almas? Exu também é negro como sou eu. No entanto... é poderoso! (*pausa breve, depois debochando*) Poderoso! Poderoso, lá pras negras dele. Comigo, não. Não sou disso. Acreditar que esta droga é sagrada... capaz de realizar prodígios... Fazer milagres! Pois sim. Só mesmo na cabeça vazia de macumbeiro. (*desafia*) Exu, você não é uma tapeação? Então prove: me esconda da polícia... me faça desaparecer... Não quer fechar meu corpo? (NASCIMENTO, 1979, p.102)

Presença marcante nas duas peças, Exu – orixá conhecido por estabelecer a comunicação entre deuses e seres humanos e temido por sua força – acompanha as visões de Emanuel que vai, pouco a pouco, fundindo-se ao orixá. Na segunda peça, fica evidente a presença de Ogum – orixá representante do ferro, da guerra e da luta – que

terá seu culto, ao final do *Sortilégio II*, posto em destaque no momento da transfiguração do protagonista. A retomada dos mitos do povo iorubá e da lenda de Zumbi no texto reescrito de 1979 caracterizam a presença da intertextualidade no plano simbólico da peça:

A re-escrita do mito não é pois simplesmente repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana. (SAMOYAULT, 2008, p.47)

O reencontro de Emanuel com sua ancestralidade e suas origens, que promove a reintegração do herói trágico com o cosmos, permite-lhe recuperar, ao menos no espaço mítico e ritualístico, a história de sua trajetória e de seu povo simbolizada, ao final, pela lenda de Zumbi. A cena final da segunda peça traz a imagem de Zumbi, ícone dos quilombos e da liberdade dos negros e a Ogum, no espaço sagrado, orixá representante da luta e da guerra.

## **2 A cena final em *Sortilégio II*: o encontro ritualístico**

Da primeira para segunda peça *Sortilégio* ocorreram mudanças quanto à abordagem do sagrado. Logo na abertura, nas indicações de personagens, houve a inserção da Iyalorixá ou do Babalorixá, as lideranças religiosas feminina e masculina respectivamente responsáveis por casas de santos e os cuidados a eles direcionados. Na reescrita da peça, os devotos que realizam a cerimônia ritualística de entrega de oferendas aos Orixás fazem parte do coro e o espaço, antes preenchido por Exu, passou a ser dividido com Ogum. A respeito da reescrita da peça, Abdias Nascimento (1979, p.14) no prefácio à edição de 1979 diz:

*Sortilégio II (mistério negro de Zumbi redivivo)* obedece à mesma estrutura dramática e formal da peça anterior, da qual é apenas uma versão atualizada. Quase 30 anos se passaram desde que escrevi o primeiro *Sortilégio*, e considerei necessário reformular alguns detalhes que intensificam o engajamento do *mistério* com suas raízes africanas, assim como resgata da história, atualizando-o, o exemplo de Zumbi na luta por libertação, dignidade humana, e soberania dos povos negros-africanos.

O início da cerimônia na segunda peça é a consulta ao colar da adivinhação Ifá, o oráculo que explica a vontade dos Orixás e, após essa consulta a entrega para Exu é feita. Na primeira versão, a cena de abertura é o despacho a Exu. Essas mudanças não alteram significativamente o conteúdo da peça, mas demonstram a proximidade maior com o caráter sagrado e, conseqüentemente, com o gênero mistério. Elisa Nascimento comenta sobre essas alterações e, em seu livro, detém-se nos aspectos do feminino na segunda peça:

Uma nova versão da peça [*Sortilégio (mistério negro)*], *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo* (Nascimento, 1979) foi escrita após a estada do autor na Nigéria como professor visitante da Universidade de Ife, em 1977. Não nos cabe aqui uma análise das novas dimensões míticas e simbólicas introduzidas na peça, cuja estrutura dramática e formal, de acordo com o autor foi mantida. (NASCIMENTO, 2003, p.325)

A cena final de *Sortilégio II* em que Emanuel desprende-se das alucinações do passado e, ao aceitar a força ancestral, assume sua condição de negro, sintetiza a modernidade do teatro de Abdias quanto aos aspectos do intertexto seja pela forma, seja pelo conteúdo e simultaneamente atinge o ápice do tom crítico-social que o aproxima de Brecht.

#### EMANUEL

São eles. Vêm subindo. Me levaram as duas: a esposa e a mulher amada. Me roubaram tudo. Melhor. Muito melhor assim. (*gritos de triunfo, intercalados com riso alto até o momento em que entra no pegi*). Agora me libertei. Para sempre. Sou um negro liberto da bondade. Liberto do medo. Liberto da caridade e da compaixão de vocês. [...] (NASCIMENTO, 1979, p.122)

Neste instante, ocorre o clímax da transformação de Emanuel no plano da tomada de consciência crítica e sua transcendência ao aceitar a força ancestral de Ogum:

#### FILHA II

Oh, negro mistério... mistério negro do negro Emanuel... Negro mistério do povo negro de Emanuel!

#### IYALORIXÁ

Disse antes e repito: Emanuel compreendeu por si mesmo. Exu apenas ajudou. Mas foi no amadurecimento que ele se uniu e se tornou um só com Ogum. Os dois deram um nó aos fios desunidos... foi isto que aconteceu. Emanuel deixará de ser... (NASCIMENTO, 1979, p.125)

ALVES, Míriam; SILVA, Luiz Cuti; XAVIER, Arnaldo (Orgs.) *Criação crioula nu elefante branco*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1986.

AUGEL, Moema Parente. Palmares revisitado. In *A Cor das Letras*, 4. Feira de Santana: UEFS, 2000.

AUGEL, Moema Parente. A visão da herança colonial na literatura negra brasileira contemporânea. In *Actas do Terceiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*.

BARBERO, Jesús Martin. "Dislocaciones del tiempo y nuevas topografias de La memória". In: Hollanda, Heloísa Buarque de. e Resende, Beatriz (org.) *Artelatina*. Rio de Janeiro: Aeroplano/MAM, 2000.

BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, s/d.

BERND, Zilá. *A questão da negritude*. São Paulo: Brsiliense, 1984.

BERND, Zilá.. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto alegre: Mercado Aberto, 1987.

BERND, Zilá. Em torno da literatura negra brasileira. In *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v.49, n.(1/4), jan.-dez. 1988.

BERND, Zilá. MIGOZZI, Jacques. (Orgs.) *Fronteiras do literário. Literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

BERND, Zilá. Enraizamento e errância: as duas faces da questão identitária. In SCARPELLI, Marli fantini e DUARTE, Eduardo de Assis (Orgs.) *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2002.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2 ed. Porto alegre: Ed. UFRGS, 2003.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BROOKSHAW, David. *Raça & cor na Literatura Brasileira*. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CAMARGO, Oswaldo de (Org.). *O negro escrito: apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1987.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1995.

CANCLINI, Néstor García. *Imaginários urbanos*. Buenos Aires, EUDEBA, 1999.

CANDIDO, Antonio. "Poesia e ficção na autobiografia". *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos*. 1 vol., 3 ed. São Paulo: Martins, 1969.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos*. 2 volume. "Romantismo". 3 ed. Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1969.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5 ed. revista. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CONCEIÇÃO, Jônatas. BARBOSA, Lindinalva. (Orgs.) *Quilombo de palavras. A literatura dos afro-descendentes*. 2 ed. ampl. Salvador: CEAO, UFBA, 2000.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 2 ed. vol. II. Romantismo. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1969.

COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do Pensamento Crítico*. Vol. I. Rio de Janeiro: Ed. Americana, Prolivro, 1974.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Distribuidora de Livros Escolares Ltda., 1990.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. (Literatura) Campinas: Pontes, 1988.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 5 vols. 1995-1997.

DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. SP: Ed. Estação Liberdade, 2004.

DUARTE, Eduardo de Assis. Notas sobre a literatura brasileira afro-descendente. In SCARPELLI, Marli Fantini e DUARTE, Eduardo de Assis (Orgs.) *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2002.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. (Org.) *Brasil Afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Ordem do Graal, 1990.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

FRANÇA, Jean M. Carvalho. *Imagens do negro na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1998. (Coleção Tudo é História, n. 115)

GINSBURG, J. e BARBOSA, A. M. (Org.) *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOMES, Heloísa Toller. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988.

GOMES, Heloisa Toller. *As marcas da escravidão: o negro e o discurso oitocentista no Brasil e nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: EdUERJ-Ed. UFRJ, 1994.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 1997.

HALL, Stuart. *Da diáspora – identidades e mediações culturais* (org. Liv Sovik). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HOLLANDA, Heloísa Buarque e CAPELLATO, Maria Helena R. *Relações de gênero e diversidades culturais nas Américas*. SP: EDUSP, 1999.

JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro*. Ensaio sobre a globalização. Petrópolis: Vozes, 2001.

JOBIM, José Luís (Org.). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

NASCIMENTO, Gizêlda. A representação do negro na literatura brasileira. In NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.) *Sankofa: resgate da cultura afro-brasileira*. Vol. 2. Rio de Janeiro: SEAFRO-UERJ, 1994.

PROENÇA FILHO, Domício. O negro e a literatura brasileira. In *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v. 49, n. (1/4), jan. -dez. 1988.

PROENÇA FILHO, Domício. *Dionísio esfacelado*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

QUILOMBHOJE (Org.) *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira*. São Paulo: Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra, 1985.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. 1a. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

RESENDE, Beatriz (Org.) *A literatura latino-americana no século XXI*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. BH: UFMG, 2004.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SAYERS, Raymond S. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Trad. Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958.

SOARES, António Filipe. *Poesia angolana: antologia*. (Literatura) Porto Alegre: Instituto Cultural Português, 1979.

SOUZA, Florentina da Silva. *Contra correntes: afro-descendência em Cadernos negros e Jornal do MNU*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: Pós-Lit, UFMG, 2000.

SUSSEKIND, Flora. *O negro como arlequim: teatro e discriminação*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

VÁRIOS AUTORES. *Cadernos Negros*. Números 01 a 26. São Paulo: vários editores, 1978 a 2003.

YUDICE, George. *A conveniência da cultura*. BH: UFMG, 2004.