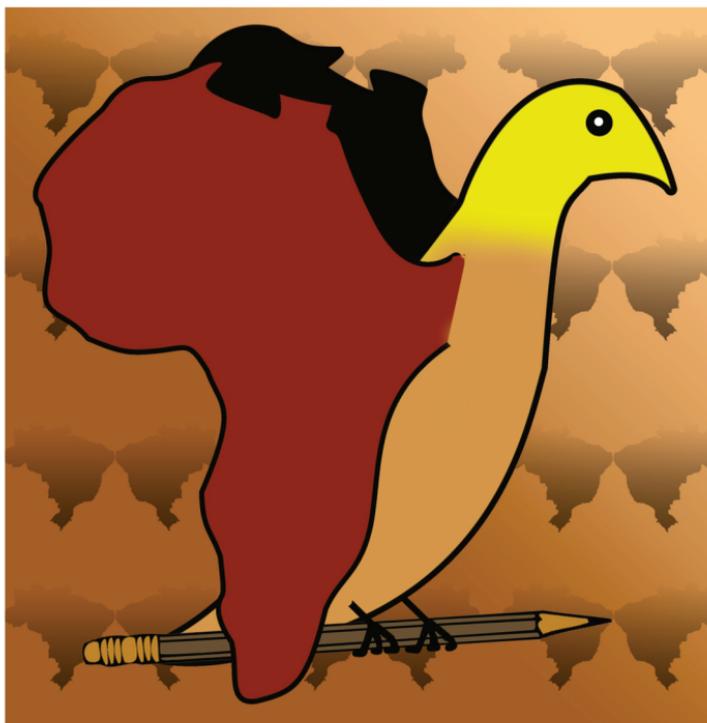


Maria Anória de Jesus Oliveira

Série  
Crítica  
Cultural

# ÁFRICAS E DIÁSPORAS NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL NO BRASIL E EM MOÇAMBIQUE



# ÁFRICAS E DIÁSPORAS NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL NO BRASIL E EM MOÇAMBIQUE

A série Crítica Cultural, do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica) da UNEB, apresenta a produção acadêmica de seu corpo docente e discente. Temas centrais no debate sobre a cultura contemporânea, tais como raça, gênero, sexualidade, literatura não canônica, processos de letramento, espaço e territorialidade, são tratados sob o viés de variados campos disciplinares, embora o campo das Letras e Linguística predomine nos trabalhos.



## **Universidade do Estado da Bahia - UNEB**

José Bites de Carvalho  
**Reitor**

Carla Liane N. dos Santos  
**Vice-Reitora**

Maria Nadja Nunes Bittencourt  
**Diretora da Editora**

### **Conselho Editorial**

Atson Carlos de Souza Fernandes  
Liege Maria Sitja Fornari  
Luiz Carlos dos Santos  
Maria Neuma Mascarenhas Paes  
Tânia Maria Hetkowski

### **Suplentes**

Edil Silva Costa  
Gilmar Ferreira Alves  
Leliana Santos de Sousa  
Mariângela Vieira Lopes  
Miguel Cerqueira dos Santos

Maria Anória de Jesus Oliveira

Série Crítica Cultural

Volume III

**ÁFRICAS E DIÁSPORAS  
NA LITERATURA  
INFANTO-JUVENIL  
NO BRASIL E EM  
MOÇAMBIQUE**

EDUNEB  
Salvador  
2014

© 2014 Autores

Direitos para esta edição cedidos à Editora da Universidade do Estado da Bahia.

Esta editora adota o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,  
em vigor no Brasil desde 2009.

Proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio de impressão, em  
forma idêntica, resumida ou modificada, em Língua Portuguesa ou qualquer  
outro idioma.

Depósito Legal na Biblioteca Nacional

Impresso no Brasil 2014.

### **Ficha Técnica**

#### **Coordenação Editorial**

Ricardo Baroud

#### **Coordenação de Design**

Sidney Silva

#### **Editoração**

George Luís Cruz Silva

#### **Imagem da Capa**

Nelson Fenando Inocêncio da Silva

---

## **Ficha Catalográfica - Sistema de Bibliotecas da UNEB**

---

Oliveira, Maria Anória de Jesus

Áfricas e diásporas na literatura infanto-juvenil no Brasil e em Moçambique .

-Salvador: EDUNEB, 2014.

158p. – (Crítica cultural, v.3)

ISBN 9788578872625

1. Cultura afro-brasileira - Literatura infanto-juvenil. 2. Brasil - Civilização -  
Influências Africanas - Literatura infanto-juvenil. 3. Negros na literatura. 4. Negros - Identidade  
racial.

---



Editora da Universidade do Estado da Bahia – EDUNEB

Rua Silveira Martins, 2555 – Cabula

41150-000 – Salvador – BA

editora@listas.uneb.br

www.uneb.br

[...]

E aprendi que se depende sempre  
De tanta muita diferente gente  
Toda pessoa sempre é as marcas  
Das lições diárias de outras tantas pessoas

[...]

E é tão bonito quando a gente entende  
Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá

[...]

É tão bonito quando a gente pisa firme  
Nessas linhas que estão  
Nas palmas de nossas mãos  
É tão bonito quando a gente vai à vida  
Nos caminhos onde bate  
Bem mais forte o coração.

(Gonzaguinha)

Muita “diferente gente” marcou minhas travessias e mais essa conquista. No entanto, pela impossibilidade de citar cada uma dessa gente aqui, além das instituições, resta-me recorrer à palavra poética de Gonzaguinha como um delicado gesto de agradecimento. À fonte do meu viver, D. Lili, a Rainha mãe, pelo mar-Amor que me move e mobiliza sempre, e ao meu pai, Antonio (in memorian), que partiu para o Orum, dedico este pequeno livro.

As palavras pulsam, pairam sob o oceano, seguem as rotas dos rios, expressam a força do mar nesse meu modo de dizer o indizível pelos “caminhos onde bate bem mais forte o coração”:

*Nù àse tori e fô.*

(A força de suas águas [Oxum] lava e limpa tudo). Axé!

# SUMÁRIO

## **PREFÁCIO**

NARRATIVAS AFRICANAS, ENTRE LEITURAS E RELEITURAS	9
--	---

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>15</b>
---------------------	-----------

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>19</b>
-------------------	-----------

<b>LITERATURA INFANTO-JUVENIL: ENFOCANDO CONCEPÇÕES</b>	<b>27</b>
---	-----------

VOZES D'ÁFRICAS: entrelaces teóricos e literários	30
--	----

OGUM, O REI DE MUITAS FACES	35
-----------------------------	----

FAMÍLIA E FORÇA NO UNIVERSO DOS ORIXÁS	42
---	----

<b>Iemanjá e seus filhos: personagens principais e espaços sociais</b>	<b>48</b>
--	-----------

CONFLITO, CARÊNCIA: a intervenção da força opositora	49
---	----

ENTRECRUZANDO CAMINHOS	60
------------------------	----

<b>O ESPELHO DOURADO E AS TERRAS ANCESTRAIS</b>	<b>65</b>
AÇÕES E SENSações: o lado de cá, o lado de lá	69
POVO ACHANTI, DESEJOS E CONFLITOS	71
CARÊNCIA, PERSISTÊNCIA E PERIGO	75
OLHOS CEGOS DE AMOR E AS FORÇAS ANCESTRAIS	77
CAMINHOS ENTRELAÇADOS	80
<b>MBILA E O COELHO</b>	<b>83</b>
MBILA, DESEJOS E IMAGINAÇÃO AFLORADA	90
COELHÊS E PORTUGUÊS	103
MBILA, FILHA, MBILA “MÃE” E DINKA, O COELHO	111
MUDANÇA DE CENA: e o conflito se intensifica	118
<b>PERSONAGENS: função e ação</b>	<b>127</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>139</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>155</b>

## PREFÁCIO

### NARRATIVAS AFRICANAS, ENTRE LEITURAS E RELEITURAS

O livro intitulado *Áfricas e diásporas na literatura infanto-juvenil no Brasil e em Moçambique*, de Maria Anória de Jesus Oliveira, corresponde a uma relevante contribuição à necessária efetivação da Lei 10.639/2003 no Brasil. Por meio da análise de três narrativas literárias africanas e/ou de matrizes africanas, apropriadas, reescritas e destinadas a crianças e pré-adolescentes, a autora desenvolve reflexões acerca das representações do universos étnicos africanos e seus efeitos no imaginário de jovens leitores(as), principalmente nas vivências pedagógicas em sala de aula. Destacam-se as trajetórias dos protagonistas Ogum, Nyame e *Mbila*. Das publicações brasileiras **Ogum, o rei de muitas faces e outras histórias**

**de orixá**, de Chaib e Rodrigues (2000) e **O Espelho dourado**, de Heloisa P. Lima (2003), assim como da moçambicana **Mbila e o coelho**, do escritor Rogério Manjate (2007), respectivamente. Esta última apresenta uma edição brasileira, intitulada **O coelho que fugiu da história** (MANJATE, 2009).

Se o imaginário brasileiro, de imeditato, leva o(a) leitor(a) ao exotismo da chamada África tradicional, cujo cenário centra-se na contação de histórias à volta da fogueira, o tratamento conferido pelos autores, em seus distintos processos de criação literária, como também por Maria Anória Oliveira, às especificidades das três narrativas transporta o(a) leitor(a) para diferentes universos étnicos africanos. Se, de um lado, essas formas de representações fragmentam a noção compactada de uma África-país, de outro lado colaboram para a reiteração da África-continente, composta por 54 países. É nesse sentido que as obras mencionadas revelam-se como fortes alternativas de, por meio das representações literárias, trabalhar as culturas africanas e afro-brasileiras na prática pedagógica.

Isso porque a primeira narrativa ficcionaliza o universo cultural Yorubá, o que permite o diálogo entre as vivências étnicas nigerianas e as tradições negras brasileiras

no campo da religiosidade. No texto, as relações entre os Orixás, protagonizados por meio de Ogum, naturalizam as presenças ancestrais no cotidiano sociocultural brasileiro, ainda que de forma questionável em algumas passagens, como bem observa Oliveira. De qualquer forma, as lacunas observadas não comprometem o mérito de Ogum, o rei de muitas faces e outras histórias de orixá disponibilizar a cosmogonia Yorubá e sua mitologia dos Orixás aos olhos dos(as) pequenos(as) leitores(as), ainda condicionados pela hegemonia paradigmática das representações ficcionais eurocêntricas. Nos termos de Maria Anória Oliveira, “falar de orixás implica, necessariamente, entender que sua origem remonta aos antepassados de origem africana, sendo a base primordial resultante das forças da natureza”.

A leitura crítica da segunda história destaca seu potencial ficcional para conduzir o leitor ao universo étnico de Gana. A afirmação da força da cosmogonia *Achanti* dá-se ao longo das articulações processadas pelas personagens, em especial a princesa Nyame. Esta, como metonímia dos processos vivenciados pelo povo *Achanti* desde a origem do Rio Níger, em **O Espelho dourado**, entrelaça-se às outras narrativas dos sujeitos da antiga era áurea de Gana.

A terceira obra analisada, por sua vez, remonta à tradição moçambicana das histórias do coelho, principalmente junto ao povo Sena, como registram as pesquisas de Rosário (1989) sobre as narrativas orais africanas. O coelho, e também o macaco na tradição de outros povos Bantu, revela sua astúcia e sabedoria para a condução das relações sociais, como é possível perceber na tensa trajetória da personagem Mbila em suas múltiplas expressões de subjetividades. Todavia, Maria Anória Oliveira ressalta que, na edição brasileira, dá-se “uma espécie de embranquecimento de Mbila”, certamente por força do intenso imaginário “brancocêntrico” nacional, que insiste em hierarquizar sujeitos e subalternizar os referentes negros no bojo das relações étnico-raciais no país, ao contrário das representações presentes no texto original, resultantes do imaginário local, em que se encontram naturalizadas as ontologias negras, em suas inúmeras formas de expressão estética.

Outrossim, a pesquisadora explicita a importância e efetividade da leitura literária dos textos africanos e/ou de matrizes africanas na sala de aula, pois, “rememorando-se as tradições e suas cosmovisões por meio dos espaços sociais e dos seres ficcionais”, é possível colaborar para

a afirmação identitária negra brasileira, ainda muito marcada pelo mito da democracia racial. Por estes e outros motivos, o(a) leitor(a) perceberá, ao longo da recepção de Áfricas e diásporas na literatura infanto-juvenil no Brasil e em Moçambique, que o pensamento e propósitos da autora somam-se às várias iniciativas nacionais, voltadas à formação de professores(as) para a re-educação das relações étnico-raciais no País.

Prof. Dra. Iris Maria da Costa Amâncio  
Universidade Federal Fluminense  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas  
Núcleo de Estudos de Literaturas Português e  
Africanas - NEPA

## APRESENTAÇÃO

Áfricas e diásporas na literatura infanto-juvenil no Brasil e em Moçambique é uma pequena parte da pesquisa de doutoramento bem mais ampla e aprofundada embora, aqui, tenhamos selecionado apenas três livros anteriormente analisados, por conta da configuração do presente livro em termos de extensão e formato. Ao percorrer as páginas que se seguem o(a) leitor(a) adentrará, por meio da ficção e do percurso analítico, em alguns espaços sociais africanos recriados na diáspora e, também, em um dos países da terra ancestral, daí o tema acima anunciado.

O livro está subdividido em três capítulos, antecedido da introdução e, por fim, da conclusão. No primeiro capítulo apresentamos reflexões teóricas para respaldar a análise subsequente, a qual iniciamos através do conto intitulado Iemanjá e seus filhos (do livro Ogum, o rei de muitas faces

e outras histórias de Orixás), cujas autoras são Chaib e Rodrigues (2000). Recorremos à perspectiva estrutural de análise, partindo da ação e função dos personagens, à luz de Propp (1984) e outras abordagens não estruturais, meramente, ao que denominamos de “entremeio analítico” (OLIVEIRA, 2010, p. 84- 95).

Prescindido a finalidade imanente do texto literário, tecemos os fios conceituais dentro de tais ditames teóricos e os ampliamos, recorrendo a estudos voltados para a mitologia dos orixás, com base em Reis (2000), principalmente. Ainda no primeiro capítulo podemos conhecer um pouco da dimensão existencial, os dilemas, desejos, as trapaças e tropeços do primogênito, Exu, na relação com os irmãos, sob o acalento materno de Iemanjá, uma mãe protetora, mas, ao mesmo tempo, determinada em seus anseios para proteger a prole ante aos receios do feiticeiro Ossain, o senhor da floresta, situado em um dos espaços sociais africanos. Ossain, no entanto, se distingue das antigas bruxas malévolas ocidentais, apesar de se empenhar em envolver as crianças em seu habitat, conforme a mãe adverte aos filhos: Exu, Ogum, Oxóssi e Xangô.

O espaço social africano é delineado, também, da narrativa *O espelho dourado*, de Heloísa Pires Lima (2003), conforme evidenciamos no segundo capítulo. É a terra ancestral que se insurge, enredando-se o reino de Gana e, nele, a princesa negra, Nyame e seu amado, o guerreiro achanti, assim como seu povo, ao enfrentar os kabakás, simbolizando a força opositora na narrativa. As ações, sensações, a carência, a resistência e a determinação são evidenciadas na análise mediante a voz do narrador e dos personagens principais, sobretudo.

No terceiro capítulo desvelamos um pouco do universo social africano, mesmo sem se delimitar tal ambiente geograficamente, o que o leitor pode identificar através dos traços socioculturais enredados na relação entre uma criança e um coelho. Por meio da análise literária vamos tecendo as faces de Mbila, também do Coelho, seu objeto de desejo e ela, dele, o objeto de temor. Uma criança, um amigo de estimação, as dualidades com o mundo adulto, distante da dimensão social e existencial da protagonista em sua arte de fabular e dar asas à imaginação, redimensionando as narrativas orais, nas quais existe o coelho trapaceiro, esperto, acostumado a se livrar das ciladas que incidem sobre ele. Os dilemas existenciais, os

desejos e as dualidades comunicacionais delineados na narrativa são abordados na terceira e última parte do livro.

Por fim, ampliamos as reflexões e as problematizamos, levando em conta a necessidade e a urgência de se ressignificar a história e cultura afro-brasileira e africana no panorama social brasileiro, haja vista a alteração da LDB 9.394/96 pela Lei Federal 10.639/03 há mais de uma década (2003/2014). Chamando atenção para esse fato, na etapa final do percurso analítico procuramos favorecer debates sobre a literatura destinada às crianças e aos jovens compreendendo que as veredas seguirão, portanto, entreabertas, cabendo a cada um de nós fazer as próprias travessias.

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

[...] é tarefa da crítica da literatura infantil: a avaliação – analisar a literatura contemporânea, o crítico tem responsabilidade com a arte de sua própria época; a seleção – mostrar o que ler ou reler e de que modo; a formação – estabelecer conexões, abrindo para estudos culturais amplos, envolvendo todo o processo de leitura. (TURCHI, 2004, p. 44, grifo nosso).

A epígrafe que abre nosso diálogo tem o propósito de destacar quão relevante é a atuação de quem tem a responsabilidade de selecionar as produções literárias

---

<sup>1</sup> O presente livro resulta de uma pesquisa mais ampla e aprofundada, sobre a literatura infanto-juvenil brasileira e africana (moçambicana), realizada sob o apoio da CAPES através da concessão da bolsa sanduíche para fins de estágio em Maputo durante o período da pesquisa bibliográfica em 2009.

destinadas às crianças e aos jovens no espaço escolar. Nesse aspecto, tal função se aproxima, de certa forma, do papel de críticos literários, devido à incumbência de, *a priori*, “avaliar” e “selecionar” as obras mais significativas para o público. Tais obras, sabemos, não ficam alheias às relações étnico-raciais e, delas, se insurgem seres ficcionais que podem dialogar com o universo conflituoso do leitor, levando-o a redimensionar o olhar acerca de si mesmo e sobre o espaço circundante. A literatura, desse modo, torna-se um campo fértil para a demanda atual, se levarmos em conta a sua plurissignificação e a necessidade de primarmos pela valorização das diferenças, sem as reduzir ao padrão meramente eurocêntrico. Isso, após a sanção da 10.639/03 que permanece, ainda, alheia, grosso modo, ao espaço escolar.

Após uma década de promulgação da Lei Federal 10.639/03, por meio da qual se alterou a LDB 9.394/96, ao tornar obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana em todas as áreas, na Educação Básica, sabemos, a mesma não foi implementada a contento. Por outro lado, a produção existente, embora dispersa no mercado editorial, não chegou à maioria das instituições de ensino. Resta-nos, portanto, seguir garimpando nas

editoras, nos *sites*, nos bancos de dados dos órgãos de fomento à pesquisa, nas universidades e selecionar as mais significativas, considerando o contexto social brasileiro, no que se refere aos ranços racistas que afetam a sociedade em geral e, em especial, o segmento negro. Apesar disso, contamos com poucos profissionais capacitados para atuar com os temas das relações étnico-raciais, como pode ser observado na maioria das instituições brasileiras da Educação Básica e do Ensino Superior, salvo raras exceções.

Os desafios para quem resiste às ciladas racistas no espaço escolar são árduos e contínuos. Mesmo assim, sabemos que vencemos uma batalha secular: a alteração da LDB 9.394/96, incluindo-se temáticas antes preteridas na Educação Básica. Precisamos, no entanto, atentarmos aos desdobramentos dessa história de resistência, com vistas a viabilizar uma educação menos susceptível ao eurocentrismo e às suas consequências.

Levando em conta a empreitada atual de primar pela valorização e ressignificação da história e cultura afro-brasileira e africana no campo da literatura, apresentaremos a análise de três narrativas, através das quais viajamos aos espaços sociais africanos e adentramos o universo dos seres

ficcionais. São elas: 1) *Ogum, o rei de muitas faces e outras histórias de orixás*, de Lídia Chaib e Elizabeth Rodrigues (2000); 2) *O Espelho dourado*, de Heloisa P. Lima (2003), publicadas no Brasil; e, 3) *Mbila e o coelho*, do escritor moçambicano Rogério Manjate (2007), cuja edição brasileira (Ática, 2009), do mesmo autor, é intitulada: *O coelho que fugiu da história*.

O primeiro livro, através do conto *Iemanjá e seus filhos*, remete à mitologia dos Orixás, um tema pouco abordado nas salas de aula. O consideramos de extrema relevância por se tratar de uma leitura que interessa aos educadores e educadoras em geral, independente da crença religiosa. Salientamos que a história e cultura africanas e afro-brasileiras, a despeito de algumas visões equivocadas e simplistas no tocante aos respectivos conteúdos, ajudam a romper os ranços racistas que atrofiam o respeito às diferenças existentes em nossa sociedade. Tais diferenças persistem nos espaços escolares e muitos conflitos se insurgem exatamente pela dificuldade de as reconhecermos e as valorizarmos. Caímos, assim, nas ciladas seculares do racismo à brasileira em suas nuances multifacetadas, nos subdividindo conforme a cor da tez, diferentemente do olhar lançado sobre o branco, que, por sua vez, é mantido

como o padrão ideal de beleza. A produção literária, é óbvio, não fica alheia aos padrões historicamente (re)construídos e veiculados pelos grupos hegemônicos, o que é evidenciado por Rosemberg (1985), Lima (2000), Sousa (2001), Oliveira (2003) e Venâncio (2009), por exemplo.

A mitologia dos Orixás tem sido um dos temas mais complexos de se abordar no contexto escolar por conta da intolerância religiosa, visto que se costuma depreciar as religiosidades de matrizes africanas partindo das crenças pessoais baseadas em argumentos preconceituosos e infundados, quando não racistas. Mas, sabemos, urge a necessidade de nos livrarmos de visões maniqueístas, reducionistas, primando pelo respeito às diferenças. E a literatura, por meio dos seres ficcionais e dos espaços sociais nos quais tais seres são situados pode ser uma porta entreaberta às alteridades.

Embora reconheça a supremacia cristã no âmbito social e no campo das produções literárias, devido à obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira na Educação Básica notamos, nos últimos tempos, que novos títulos passaram a constar do mercado editorial. Hoje, portanto, encontramos mais livros que apresentam a cosmogonia dos Orixás e/ou contos focando

tais seres crianças e/ou jovens. No entanto, ainda nos anos 1980, Ganymédes (1988) já se voltava para o tema no livro intitulado *Nas terras dos Orixás*, configurando-se uma das poucas exceções na época. Outras publicações próximas a esse período foram da autoria de Andrade (1988), uma produção independente que não abarcou as grandes editoras,<sup>2</sup> além do livro de Pessoa [2006?].

Na atualidade, há uma coleção de autoria do escritor Reginaldo Prandi (2003) bastante divulgada no momento, conforme consta de algumas relações bibliográficas, por ser considerada inovadora. Contudo, faz-se necessária uma atenção especial a tal coleção, a fim de observar se prevalece, de fato, a propalada inovação. A nosso ver, é preocupante a simbologia da morte delineada em uma das séries, em alusão à nação ketu, quando associada à sujeira, a asco, ao que é hediondo, horrendo (PRANDI, 2003). Ainda, em um dos contos da série Ifá, o adivinho, se apresenta uma ilustração na qual Ogum é ilustrado segurando uma espada

---

2 Em hipótese alguma afirmamos não haver outras produções contendo protagonistas negros dentro da mitologia dos Orixás e/ou imersos no continente africano. Tomamos como referência as obras publicadas nos anos 80 que foram objeto de estudo anteriormente (OLIVEIRA, 2003), pois nos referimos a um recorte de produções que tiveram diversas reedições do mercado livresco, continuando presentes nesse mercado na contemporaneidade.

ensanguentada após decapitar um personagem masculino. Logo, a cor vermelha, simbolizando o sangue, se estende sobre a página e envolve o pescoço decepado. Tal imagem, a nosso ver, mais reforça que desconstrói preconceitos em relação aos orixás, sem contar que se trata de uma cena bastante sugestiva à violência. Não podemos esquecer que vivemos em um país pouco afável às religiosidades de matrizes africanas, daí as perseguições e as subsequentes denúncias contra as intolerâncias religiosas que ocorrem todo ano, no mês de novembro, em Salvador, por exemplo.

Nos dias atuais, sabemos, nem todos os livros literários infanto-juvenis são inovadores contribuindo-se, assim, para ressignificar a história e/ou as culturas afro-brasileiras e africanas, conforme pode ser observado em um estudo precedente (OLIVEIRA, 2010). Aqui, no entanto, por preferir mais compartilhar o resultado e menos aprofundar aspectos teóricos das narrativa,<sup>3</sup> nos detivemos apenas a três, dentre o universo de 10 livros, ao

---

3 O que encontramos na tese, na qual contamos com dois capítulos teóricos seguidos das análises literárias de livros editados no Brasil e em Moçambique. Para maiores informações acessar a tese no seguinte *link*: <[http://btdt.biblioteca.ufpb.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1609](http://btdt.biblioteca.ufpb.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1609)>.

todo. Interessa-nos, contudo, evidenciar em que consiste a inovação de cada uma, individualmente muito embora, ao final, entrelacemos os fios que as aproximam. Antes de enveredarmos pela análise, para melhor elucidar o caminhar, faremos breve incursão sobre alguns conceitos cruciais para o percurso analítico.

A metodologia de trabalho consistiu na pesquisa bibliográfica realizada, primeiro no Brasil e, depois, em Maputo (Moçambique). Em se tratando do referencial teórico, nos norteamos nos estudos do campo da teoria, da crítica literária e áreas afins. Alguns estudiosos que destacamos são: Propp (1984), Bourneuf e Oullet (1976), Aristóteles (2006), Coelho (1993), Turchi (2004), Reis (2000), Cademartori (1986), Colomer (2003), Lima (2000), Oliveira (2010), Sousa (2001), entre outros.

## LITERATURA INFANTO-JUVENIL ENFOCANDO CONCEPÇÕES

No livro *A literatura infantil*, Coelho (1993, p. 24) a define como “[...] arte: fenômeno de criatividade que representa o Mundo, o Homem, a Vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática; o imaginário e o real; os ideais e seu possível/impossível realização”. Esta definição ampla nos remete à literatura enquanto arte da palavra e, por outro lado, à representação da “Vida” humana. Assim Coelho entrelaça o mundo “empírico”, real e o “imaginário” (irreal, fictício). Há aí uma interface textual (arte literária e vida humana). Coelho (1993) apresenta, ainda, uma espécie de arqueologia bibliográfica das produções destinadas às crianças e aos jovens no Brasil em seu amplo *Dicionário crítico de literatura infanto-juvenil*.

Ao estabelecer um elo entre a produção literária e o contexto sociocultural seguimos a direção do pensamento de Colomer (2003), quando ela assevera que “Nos livros infantis, mais do que na maioria dos textos sociais, se reflete a maneira como a sociedade deseja ser vista e pode-se observar que modelos culturais dirigem os adultos às novas gerações [...]”. Emerge, assim, a relação entre a literatura e as intenções utilitárias, pedagógicas, o que nos leva a perceber que não há neutralidade nas produções. É este o ponto de vista, também, de Cademartori (1986).

Turchi (2004, p. 41), tanto quanto as referidas estudiosas, evidencia que a linguagem literária não prescinde dos fatores sociais podendo, além disso, influenciar a visão que os leitores têm do universo circundante, daí a importância de ficarmos atentos ao processo de seleção das obras que lhes são destinadas. E, alerta: “quando uma demanda de mercado toma conta do panorama editorial, é preciso uma análise cuidadosa para distinguir a criação verdadeira do estereótipo”.

Ao referir-se à convivência das crianças com a diversidade na contemporaneidade, Turchi (2004, p. 40-41) chama atenção para o contato com “diferentes vozes narrativas que lhes falem mais de perto dessa diversidade”.

E, acrescenta “[...] a discussão do estético deve estar ligada a uma ética do imaginário que contemple as diferentes vozes, a variedade étnica e os múltiplos aspectos culturais em diálogo na obra, especialmente num país como o Brasil”, cuja constituição sociocultural é diversificada. Sendo assim, complementa,

A história da literatura infantil deve integrar texto e contexto sócio-histórico, demonstrando de que modo, de um lado, a formação cultural extra-literária molda o discurso literário e, de outro, como as práticas literárias são ações que fazem coisas acontecer, moldando a consciência psíquica e ética do jovem leitor [...] (TURCHI, 2004, p. 41).

Nessa mesma linha de pensamento Lima (2000, p. 103) salienta que, tal produção tende a tornar-se “[...] um instrumento de dominação do real através de códigos embutidos nos enredos racialistas”. Mas como entrelaçar os fios teóricos entre a área literária e as relações étnico-raciais? Eis o que evidenciaremos a seguir.

## VOZES D'ÁFRICAS: entrelaces teóricos e literários

Ao pensar a *ação*<sup>4</sup> dos seres ficcionais não visamos os princípios aristotélicos, no que se refere à tragédia propriamente dita, no entanto não podemos nos furtar de discutir uma noção dela originada, tendo em vista que se “os caracteres permitem qualificar o homem”, é “de sua ação que depende sua infelicidade ou felicidade” (ARISTÓTELES, 2006, p. 37).

Reportamo-nos a Aristóteles para destacar, mesmo nos dias atuais, a importância da *ação* e *função* dos personagens para nos envolver na trama, impulsionando-nos a acompanhar suas *peripécias* até o *desfecho* da narrativa, culminando com o fracasso ou o sucesso. As *ações*, se bem enredadas, ao apresentarem “um conjunto de fatos ligados”, já dizia Aristóteles (*op.cit.*, p. 37), valem mais que as lições de moral impressas no texto.

A *ação* dos personagens é também o cerne dos estudos de Propp (1984, p. 75), em seu livro intitulado *a Morfologia dos contos maravilhosos*. Para Propp, mais que as “intenções” e os “sentimentos” das personagens,

---

4 As palavras que seguem em itálico são para realçar que se trata de conceitos que nortearão a análise.

interessam as “ações em si, sua definição e avaliação do ponto de vista de seu significado para os heróis e para o desenvolvimento da ação”. Afinal, “No conto maravilhoso o que realmente importa é saber o que os personagens fazem por meio de um substantivo” (p. 20).

A partir do que “fazem as personagens” Propp (1984) relaciona sete principais *funções* nos contos maravilhosos e as define através de um substantivo. São elas: 1) protagonista ou herói; 2) antagonista; 2) doador ou provedor; 3) auxiliar; 4) princesa; 5) mandante; 6) herói; 7) falso herói.

*Funções*, conforme Propp (1984, p. 26), correspondem ao “procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação”. O estudioso atém-se às “funções” por meio de um substantivo para analisar e categorizar os papéis que são atribuídos aos seres ficcionais. Alguns exemplos das equivalências face aos mesmos são: antagonista (perseguição), proibição (transgressão), “herói deixa

a casa” (partida); “regresso do herói” (regresso), entre outros.<sup>5</sup>

Ampliamos as *funções* de Propp com base em Bourneuf e Ouellet (1976, p. 86), os quais “reduz [em] o número de forças ou *funções* susceptíveis de se combinarem numa situação dramática” e as denominam enquanto:

1. *Protagonista*, corresponde à *força temática*,<sup>6</sup> pois é o ser que “dá à ação, o seu primeiro impulso dinâmico”, e nasce “dum desejo, duma necessidade, ou ao contrário, dum temor” (p. 215);

---

5 Vale explicitar que não remeteremos aos personagens através dos substantivos, conforme o faz Propp (1984), por isso ampliamos as *funções* por ele estudadas através de Bourneuf e Ouellet (1976), até porque não estamos, aqui, partindo de *contos maravilhosos*, do mundo de fadas, bruxas, e demais seres. Nosso objeto de estudo traz à cena personagens contemporâneos e, diferentemente de Propp, nos interessam mais seus *atributos*, aqui aludidos como *caracteres*, em uma leitura análoga à do folclorista. Sendo assim, pensar sob o prisma de Propp implicaria um trabalho meramente estruturalista e esse, evidenciamos, não é nosso foco do texto literário. Se assim fosse, estaríamos norteados na análise imanente, intrínseca, e aqui a extrapolamos, por partimos das *relações internas e externas* do texto literário (KHÉDE, 1990).

6 Explicam Bourneuf e Ouellet (1976, p. 215), com base em Souriau.

2. *Antagonista*, ou a *força antagonista*, é o desencadeador do *conflito* vivenciado pelo protagonista. É, portanto, o “obstáculo”, o que “impede” ou dificulta a realização da *força temática* (p. 216);
3. *Objecto* (desejado ou temido). Este, para Souriau, corresponde à “*representação de valor*, representa o fim visado ou o objecto de temor” (p. 216);
4. *Destinador*. Equivale a uma “espécie de árbitro, dirigindo a ação e fazendo pender a balança dum lado para o outro no final da narrativa”, considerando-se que “Uma situação de conflito pode nascer, desenvolver-se e resolver-se graças à intervenção de um destinador” (p. 216);
5. *Destinatário*, ou seja, “O beneficiário da acção, o obtentor eventual do objecto cobiçado ou temido, não é necessariamente *protagonista*, porque se pode temer ou desejar para outrem tanto como para si mesmo” (p. 217);
6. *Adjuvante*, *o espelho*, na perspectiva de Souriau é uma espécie de ajudante, o impulsionador, que

funciona como *adjuvante*, para atingir os fins, desejados ou temidos (p. 215).<sup>7</sup>

7. Algumas dessas funções, a exemplo do *adjuvante* e *destinatário*, a nosso ver, careceriam de maiores explicações, exemplificações por parte dos estudiosos. No entanto, se levarmos em conta as contribuições de Propp notaremos que o *adjuvante* pode ser associado ao *auxiliar*, por equivaler a quem ajuda o *protagonista*, ou *força temática* durante a resolução do *conflito*.

O *dano* desencadeia o *conflito* instaurado, sucedido; logo, ambos estão interligados. Quer dizer, o *dano* é o problema que atinge o *protagonista* e/ou seus entes queridos, ocasionando impacto em sua trajetória, na medida em que resulta de uma *ação* pela *força opositora*.

O *conflito*, por sua vez, corresponde à sensação de mal estar, de tristeza e desalento, resulta de algum problema que atinge o protagonista, tendendo a suscitar em nós, leitores, a comiseração, sensibilização, identificação ou não. Tende, inclusive, a impulsionar o protagonista

---

<sup>7</sup> Todas as seis funções constam do livro de Bourneuf e Ouellet (1976).

a alcançar novas travessias, enfrentar desafios e, às vezes, obter os almejados êxitos quando do *desfecho*. Vejamos tais entrelaces através da análise do conto *Ogum, o rei de muitas faces* um livro, a nosso ver, inovador no mercado livresco, posto que não reforça preconceitos étnico-raciais. Aliás, muito pelo contrário, contribui para afirmar as identidades negras tornando-se, desse modo, em mais um importante texto para ampliar os demais acervos na área em foco.

## OGUM, O REI DE MUITAS FACES

*Ogum, o rei de muitas faces*, de Chaib e Rodrigues (2000), é um livro infanto-juvenil constituído de pequenas narrativas que trazem não só a história de Ogum como, também, de outros *Orixás* em suas aventuras e desventuras no espaço social africano. Alguns são destacados na função de protagonista, a exemplo do *rei de muitas faces*, Exu, Oxóssi, Iemanjá, Oxalá, Xangô, Iansã, Obá e Obaluaê, entre os demais papéis cruciais para o *desfecho* da trama. Dentre estes, destacamos Oduduá, Oxumarê, Ossain e Nanã, oriundos do panteão religioso cujas matrizes são africanas.

As narrativas expressam o cotidiano familiar, os reinados, súditos, respectivos reis, apresentando-se o poder, a proteção, as fúrias, as lutas; também as disputas e receios, a gênese do mundo desde o “início de tudo, no *Orum*, o espaço infinito”, quando só existia “Olorum, o Deus Supremo” (CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 8), até a sua povoação.

Em um primeiro momento se narra *A criação do mundo e dos homens* (CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 8-10), no *Orum* (o Universo), depois a separação entre este e o *Aiyê* (a Terra), e os seres que o constituíram, os Orixás, associadas aos quatro elementos da natureza: a água, a terra, o fogo e o ar.

Chaib e Rodrigues (2000) adentram as cosmogonias complexas das religiosidades de matrizes africanas, ao se referirem aos orixás, cuja incumbência foi “criar a terra” e os seres que nela habitam, conforme consta da narrativa: *Ogum, o rei de muitas faces*.

O sacerdote Pai Cido de Òsun Eyn, cujo nome oficial é Alcides Manoel dos Reis (2000, p. 57), esclarece que “existem duas categorias de poderes divinos evocados entre os iourubá: um é o ancestral propriamente dito”, o *Egúngún*; o “outro é o ancestral divinizado”, os Orixás.

O primeiro reside no mundo dos mortos, e conhece “os seus mistérios”, enquanto os Orixás

[...] foram em vida seres excepcionais, que detinham um poderoso axé e não morriam simplesmente, fazendo [...] uma passagem da condição mortal de seres humanos para a condição imortal de orixá, que se dá num momento de grande emoção, paixão, cólera ou desespero, na qual a sua parte material desaparece restando apenas o axé em estado de energia pura (REIS, 2000, p. 58).

O *axé* é a “força pura e vital do orixá, ou o próprio deus”, que detém o poder de retornar “à Terra” incorporado em um dos filhos escolhidos, “para saudar seus descendentes e receber as devidas homenagens” (REIS, 2000, p. 58) nos *xirês*, ou seja, nas festas realizadas nos Terreiros de Candomblé, a eles dedicadas. Daí o rito sagrado para recebê-los com todas as honrarias e respeito, antes, durante e após os *xirês*.

Muito embora estejamos nos referindo à mitologia dos orixás e não às religiosidades de matrizes africanas, especificamente, não podemos desconsiderá-las no presente estudo, pois um dos pilares primordiais de tais

religiosidades reside nos orixás, os quais são delineados enquanto personagens na narrativa.

Os orixás, seja antes ou depois de se divinizarem, aparecem nas narrativas com alguns dos seus *caracteres* mais destacados e apontam apenas para a fase antecessora ao ritual, a saber, as histórias de vida, relações familiares, sociais, as transformações por qual passaram ainda no berço da África, em tempos remotos. Logo, não há alusão aos rituais sagrados, realçando as principais simbologias deles como força vital, que se torna presente no mundo dos humanos, através dos *filhos e filhas de Santo*.

As narrativas delineiam alguns espaços sociais africanos por meio do mito da criação do mundo, da sua povoação, das transformações e das respectivas lideranças em papéis de protagonistas. É o Deus Supremo quem pratica a *ação* de constituir o universo, conforme relata o babalorixá Reis (2000, p. 33), pois

Antes que fosse criado o mundo, uma massa infinita de ar era tudo o que havia. Essa massa de ar era o próprio Deus Supremo Olorum que ao mover-se lentamente, ao respirar, deu origem à água. Da relação entre o ar e a água surgiu Orixalá (*Òrisànlá*), o maior entre todos os

orixás, o grande deus do branco (*orixá funfun*). O ar e a água continuaram a mover-se lentamente até que uma parte da matéria solidificou-se formando um montículo de terra lamacenta e avermelhada, ao qual Olodumaré soprou a vida: nasce Iangui (*Yangí – Obá Babá Exu*) o primogênito do universo, a primeira forma dotada de existência individual.

O mundo é, portanto, erigido por um Deus Supremo, Olorum, denominado também de Olodumaré, e corresponde ao “senhor do orum (*Òrun*) e do destino [...] o Grande Deus da Criação. No entanto, por não ser uma divindade centralizadora, nunca realiza, mas fornece a força vital, o axé, para que a criação aconteça” (REIS, 2000, p. 33), daí as atribuições de papéis aos divinizados seres por ele criados.

Em cada mito são destacadas as funções primordiais dos orixás, em um “mundo criado e recriado em vários aspectos” (REIS, 2000, p. 33), assim como os habitantes, tecendo-se seus dramas, desejos, lutas, conquistas, disputas, realizações através das entrelaçadas, mas também, independentes, histórias, sugerindo-se

leituras diversificadas que transcendem o tendencioso maniqueísmo.

Os personagens não simbolizam meramente o bem ou o mal; alguns são susceptíveis às falhas, falseiam, guerreiam, promovem o bem social, produzem alimentos, a exemplo dos peixes e da água; descobrem o fogo, o calor, caçam e lideram em seus reinados ou nas profundezas da natureza. Amam, lutam entre si se desafiados. Sentem ciúmes, provocam, zelam, seduzem e anseiam o amor. São seres que desvendam um pouco de nós, e tornam-se divindades, por fim. A agilidade, astúcia, força e coragem são as virtudes que os fazem vencedores ante as batalhas enfrentadas.

Chaib e Rodrigues (2000) evidenciam que a denominação de orixás para os deuses divinizados corresponde à nação *ketu*. No entanto, há denominações diferenciadas para as demais nações. Em se tratando do “culto” aos orixás, “não há um panteão definido em toda parte negra do continente” (REIS, 2000, p. 69). Do mesmo modo as práticas, concepções, filosofias e fundamentos religiosos são distintos, dependendo das respectivas nações, a exemplo dos *Voduns* (Fon) e *Inquices* (Banto).

Chaib e Rodrigues (2000, p. 76) citam ainda as nações “Angola, Congo, Jeje, Ijexá, Grunci, entre outras”. Já Reis (2000, p. 62), complementa que “os sudaneses eram em sua maioria de origem iorubá ou ewe-fon; no Brasil passaram a ser chamados de nagô e jeje e foram os que mais marcaram a presença na Bahia”.

Em outras palavras, falar de orixás implica, necessariamente, entender que os mesmos remontam aos antepassados de origem africana, sendo a base primordial resultante das forças da natureza. Nesse prisma, o sacerdote Reis (2000, p. 42) salienta que “Os orixás são as forças vivas da natureza, onde o homem deve ser incluído, e por meio dos elementos se manifestam, expressando seus domínios e seu vasto poder”.

Observando a história da criação do mundo vemos que foi da relação entre os elementos da natureza que surgiram os deuses: o ar (Olorum), se movendo originou a água (Oxalá, ou seja, relação entre ar água) e uma parte da matéria que se solidificou formou a terra (Èxu e Odudua). Portanto, os orixás e os elementos da natureza estão intrinsecamente ligados e só se pode entender as forças que criaram e mantêm o mundo (orixás) compreendendo a sua re-

lação com os quatro elementos da natureza (REIS, 2000, p. 42).

Cada orixá tem um papel crucial na configuração humana, compreendendo-se que, sem o ar (Olorum), a água, a terra e o fogo a vida não se transforma, perece. Daí se cultuar, rememorar os afazeres e homenageá-los, levando-se em conta os *caracteres* de cada um e as preferências, no que tange à alimentação, à ornamentação etc. Afinal, trata-se de uma espécie de “divindade, um ser atemporal e presente em qualquer momento e qualquer lugar”, salienta Reis (2000, p. 58). É um pouco desse complexo universo que Chaib e Rodrigues recriam no livro *Ogum, o rei de muitas faces e outras histórias de orixás*.

## FAMÍLIA E FORÇA NO UNIVERSO DOS ORIXÁS

A noção de família, complementa Reis (2000, p. 58), é fundamental para se compreender o universo dos orixás, a força que engendram e o vínculo que estabelecem “com as águas de rios e mar, com as terras da floresta, com as rochas, com o fogo do interior da terra, os trovões, as tempestades, a atmosfera, etc”.

Essa relação gerou a definição dos deuses africanos como as forças vivas da natureza que encontrou eco no Brasil permitindo a qualquer pessoa, independente de sua origem, identificar-se com o orixá, pois as divindades africanas também fornecem arquétipos (REIS, 2000, p. 58).

Dentre o mosaico fundante dos orixás, há olhares díspares em relação aos mitos em sua ampla cosmogonia. Nesse leque, às vezes divergente, há aproximações quanto aos *caracteres* das divindades. No entanto, salienta Reis (2000, p. 276): “o Candomblé só se explica pelo candomblé, não adiantando recorrer à Bíblia para explicar e muito menos condenar as práticas da religião dos orixás”.

De acordo com Chaib e Rodrigues (2000, p. 43), “Nos rituais do candomblé os orixás se manifestam no corpo dos filhos-de-santo, que dançam contando a história dos seus feitos”. Reconhecem, ainda que “Existem centenas de orixás”, os quais possuem “o *axé*”, que é a “energia que lhes dá poder, força, a energia do princípio e da transformação de tudo”. Partindo dessa premissa, entendemos que ao se falar dos *orixás*, narrando-se seus feitos em tempos remotos, pelo poder da palavra, acabamos adentrando um

pouco nessa densa cosmovisão atemporal e transcendental que eles suscitam simbólica e religiosamente.

As narrativas constantes do livro *Ogum, o rei de muitas faces e outras histórias dos orixás*, de Chaib e Rodrigues (2000),<sup>8</sup> trazem à tona alguns traços predominantes dos protagonistas anunciados logo na capa do livro, situados dentro do continente africano, seja na floresta, seja nas zonas urbanas. Se fizermos um breve passeio panorâmico logo nas primeiras linhas de cada conto, partindo da *situação inicial*, encontraremos os seguintes *caracteres* e aspectos espaciais:

- a) Segundo a tradição da nação Ketu, um grande reino da África, antes do início de tudo, no *Orum*, o espaço infinito, só existia Olorum, o Deus Supremo (*A criação do mundo e dos homens*, p. 8-10);
- b) No começo de tudo, o *Orum*, o Universo, não era como hoje, e o *Aiyê*, a Terra, também não era assim. Entre os dois não havia separação, nem existia o céu azul ou estrelado (*Como o Aiyê se separou do Orum*, p. 11-13);
- c) No reino da África moravam Opê e Okocha, dois vizinhos muito amigos [...] Cultivavam

---

<sup>8</sup> Todas as páginas citadas correspondem ao livro *Ogum, o rei de muitas faces e outras histórias dos orixás*, de Chaib e Rodrigues (2000).

- quiabo, banana-da-terra e palmeira de dendê. Perto dali, morava Exu, um feiticeiro muito esperto, que tomava conta das estradas [...] (*Quem tem razão?*, p. 14-15);
- d) Num palácio, da densa floresta de Ketu, na África, morava o rei Oxóssi, um caçador esperto e valente. Ele dominava qualquer animal, manjava o arco e a flecha como ninguém (*O rei da floresta*, p. 16-18);
- e) Ogum, o filho mais velho de Odudua, o fundador da cidade de Ifé, capital do reino iorubá, era temido por seus vizinhos. Sua fama era de um rei guerreiro de muitas faces (*Ogum, o rei de muitas faces*, p. 19 -21);
- f) Há muito tempo, na África, vivia Iemanjá com seus quatro filhos. “Exu, Oxóssi, Ogum, Xangô!” (*Iemanjá e seus filhos*, p. 22-25);
- g) Oió era um grande reino na África, onde existia fartura de água, de alimentos e todos viviam alegres. Seu rei Xangô, o poderoso senhor do fogo, dos trovões e das tempestades, lançava pequenas pedras para fazer os raios e lutava com um machado de duas lâminas chamado *oxê*. Vestia-se de vermelho, a cor do fogo, símbolo da realeza (*Oxalá, Xangô e Exu*, p. 26-29);
- h) Certo dia, Ifá, o senhor das adivinhações, veio ao mundo e foi morar em um campo com muito verde (*O poder das plantas*, p. 30-32);

- i) Há muito tempo, na África, na região do rio Níger, reinava Iansã, a destemida senhora dos ventos. Com o gesto de agitar a saia, a poderosa rainha negra provocava brisa e vendavais (*A rainha dos raios*, p. 33-36);
- j) Xangô, o senhor dos raios e trovões, era casado com três poderosas mulheres: Iansã, Obá e Oxum. Obá, guerreira muito valente, segunda mulher do rei do fogo, tinha ciúmes das outras mulheres do marido (*Obá, a deusa do ciúme*, p. 37-38);
- k) Nanã era uma mulher bonita e feliz no seu casamento com o rei Oxalá, mas algo a perturbava. Queria muito ter um filho (*A mãe de Obaluaê*, p. 39).

As histórias destacam os orixás em papéis de lideranças, situados em espaços sociais do continente africano. A alusão à riqueza e fartura pode ser notada no momento em que se destaca: 1) o “cultivo de plantações”, o conto intitulado *Quem tem razão?* 2) Também o “grande reino na África”, em *A criação do mundo e dos homens*; 3) o “palácio, da densa floresta de Ketu, na África”, em *O rei da floresta*; 4) a “cidade de Ifé, capital do reino iorubá”, em *Ogum, o rei de muitas faces*; 5) o “grande reino na África, onde existiu fartura de água, de alimentos” (*Oxalá, Xangô e*

*Exu*); 6) a “região do rio *Níger*”, reinado por Iansã (*A rainha dos raios*). Tais contos correspondem, desse modo, ao ponto de vista de Reis (2000), conforme veremos mais adiante. Antes, porém, precisamos situar alguns elementos constitutivos da narrativa.

Em se tratando dos orixás, eles são associados às forças da natureza, ao poder de criação, transformação do ambiente em que vivem e, inclusive, dos demais seres do convívio. Assim se destaca o papel de *Olorum*, o Deus Supremo, que criou *Odudua (Oxalá)* “e depois mais de cento e cinquenta e dois orixás *funfun*” (CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 8).

*Exu* é caracterizado como “um feiticeiro muito esperto que tomava conta das estradas” (CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 14); *Oxóssi* é um rei, “caçador esperto e valente” (p. 16); *Ogum*, “o fundador da cidade de *Ifá*”; *Obá*, é “a famosa guerreira (*op. cit.* p. 19). “Seu corpo negro era elegante, musculoso e firme” (p. 20). O rei *Xangô* é “o poderoso senhor do fogo, dos trovões e das tempestades”, um “valente guerreiro” (p. 26) casado com “*Iansã*, a destemida senhora dos ventos”; “*Ifá*, o senhor das adivinhações” (p. 30); *Naná*, a “mulher bonita e feliz no seu

casamento com o rei Oxalá”, deseja um filho e o pede ao adivinho *Ifá*, que a adverte da periculosidade de tal pedido.

### **Iemanjá e seus filhos: personagens principais e espaços sociais**

Em *Iemanjá e seus filhos* se rememora um fato ocorrido no passado, “Há muito tempo, na África”. Os personagens principais são Iemanjá, a “mãe cuidadosa e protetora”, e seus quatro filhos: Exu, Oxóssi, Ogum e Xangô, alertados por ela para não brincarem na “floresta”, onde mora o “feiticeiro Ossain”, que “rouba crianças!” (CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 22).

Ossain, o *objeto temido*, cuja simbologia é de periculosidade, sob o prisma materno, é “o dono de todas as plantas da floresta [...] temido e respeitado. Guardava os segredos e mistérios da natureza. Só ele sabia o poder de cada folha e de suas misturas para preparar as porções mágicas e medicinais”. Além do mais, “morava sozinho”, “não tinha filhos”, portanto Iemanjá temia que roubasse “os seus” (CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 22).

A “floresta”, na narrativa, é o espaço dos “segredos e mistérios”, da periculosidade, da magia, portanto, do poder

de encantar através das folhas, manipuladas por *Ossain*. É o espaço da cura, da medicina, também das “porções mágicas”. É um lugar ambíguo, logo, deve ser ignorado, evitado.

Como a advertência de Iemanjá é para os filhos não brincarem na floresta, isso indica que só se eles a adentrassem correriam perigo, por ser o espaço de atuação da *força opositora*, *Ossain*. Fora desse espaço estariam a salvo, ao que parece.

Apesar do alerta, a *situação inicial* apresenta um contexto em que impera o *equilíbrio*, e já se demarca um Exu desobediente, transgressor, que “não ligava” para as advertências, diferenciando-se, ainda na tenra idade, dos demais irmãos obedientes. Podemos intuir, desde então, seu papel crucial para a intervenção da *força opositora*.

CONFLITO, CARÊNCIA: a intervenção da força opositora

Um dia, no entanto, Iemanjá “saiu para lavar roupas no rio e deixou os meninos brincando de esconde-esconde no quintal”. O esperto Exu, então, teve uma ideia e desafiou Oxóssi, para que os localizasse. Este aceitou

e o primogênito, logo em seguida, fez uma sugestão aos demais irmãos. Ficaram, portanto, em “cima do telhado”, “bem quietos”, para não serem localizados. Após procurar em todos os espaços da casa e não os encontrar, Oxóssi embrenhou-se na floresta à procura dos irmãos, “se perdeu. E o que Iemanjá temia, aconteceu”, pois

Ossain, o feiticeiro solitário, viu o menino perdido e quis levá-lo para morar com ele.

Aproximou-se e, como Oxóssi estava com sede, deu para ele beber uma porção mágica, feita com uma erva chamada *amúnimúyè*, que na língua iorubá significa “toma posse da pessoa e de se sua inteligência”.

Sob o efeito da planta, o menino ficou encantado. Esqueceu quem era e todo o seu passado. Então, Ossain o levou para morar na floresta (CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 22).

Ossain, fazendo uso da magia, através do uso das plantas, para encantar Oxóssi, o leva para morar com ele “na floresta” realizando, assim, seu *objeto de desejo*. Enquanto isso, Iemanjá lavava roupa no rio, sem saber do acontecido. Mas, ao chegar em “casa”, encontra Exu, Ogum

e Xangô “em cima do telhado”, adormecidos. Ela os acorda, pergunta por Oxóssi e, como não sabem, se angustia.

Exu, o mais velho, tenta consolar a mãe dizendo-lhe: “Tenha calma, mãinha. Vou até a floresta ver se encontro Oxóssi”, e assim procede, mas não cumpre o prometido, deixando o irmão sob o poder de *Ossain* (CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 23). Instaure-se, desde então, o *conflito* e não se faz mais alusão ao cotidiano de brincadeiras dos três irmãos, prosseguindo as buscas, seguidas da descoberta. Nesse momento, o foco narrativo centra-se, mas não descreve o espaço social onde se encontram o feiticeiro, aquele que foi por ele encantado, e os que vão à sua busca: Exu e Iemanjá. Mas, a alusão a esse espaço, a floresta, é de um local temido, no entanto percorrido por Exu, o conhecedor de “todas as encruzilhadas”, depois a mãe e, por último, Ogum, que a adentra, “Abrindo caminhos” (CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 23).

A cada encontro, mais tristeza para a desolada mãe. Dá-se, assim, o *dano* no seio familiar, em decorrência do *afastamento*, da desobediência e *transgressão* do filho. Pensando sob esse prisma, o *antagonista* é, a princípio, o feiticeiro *Ossain*, *temido* pela cuidadosa mãe, que

alertara aos quatro filhos. Surge, desde então, a *carência* a desencadear e intensificar o *conflito*.

Embora não possamos negar o importante papel de *Ossain*, simbologia da magia, do poder de encantar através das folhas, sua *ação* só repercute em quem adentra as profundezas da floresta, seu *habitat*. Mas Exu, ágil que é, vai ao encaço do irmão, conforme prometera à mãe. Só que Iemanjá desconhecia o ciúme do filho, que achava “um exagero a sua preocupação [...] com *Oxóssi*, afinal ele era o primogênito e “Não admitia as atenções de Iemanjá com os irmãos”. “Esperto e agitado, Exu sempre se escondia e andava para cima e para baixo, conhecendo, assim, todas as encruzilhadas e caminhos. Por isso foi fácil encontrar *Oxóssi*”. Mas nada fez para levá-lo consigo ou impedir que ele fosse levado para as profundezas da floresta, mesmo notando que “o irmão estava enfeitiçado” (CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 22-23).

Se o *objeto de desejo* de Iemanjá é encontrar o filho, o de *Ossain* é mantê-lo ao seu lado. Já Exu, ciumento, tira proveito da situação, inventa uma mentira e diz à mãe que o irmão decidiu “viver na floresta com *Ossain*” (CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 23). Se este não estivesse sob o efeito dos encantamentos, se a mãe conseguisse ver para

além das aparências, a palavra proferida pelo mensageiro, Exu, não surtiria efeito, e o mar de tristeza não a invadiria.

A princípio Iemanjá não acreditou em Exu e foi em busca do filho. Mas, ao se aproximar, “o menino olhou” para ela “como se não a conhecesse e seguiu caminho. Iemanjá sentiu-se desprezada, e as lágrimas de seus olhos a impediram de ver que Oxóssi estava enfeitado. Magoada e triste, voltou para casa” (CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 23). Profundamente carente do filho, Iemanjá prossegue imersa nas lágrimas. Ogum, sentindo “falta do irmão, das brincadeiras que faziam juntos”, convencido de que o traria de volta ao lar, foi à sua busca. Então, “Abrindo caminhos, entrou nos lugares mais profundos da floresta. Depois de muito tempo, avistou Oxóssi”:

“Meu irmão”, disse Ogum, “volte para o seu lar”.

Como por encanto, no momento em que Oxóssi olhou para Ogum, o efeito da planta passou. Ele voltou a ser quem era. Lembrou-se de toda a sua vida.

Os dois irmãos correram para casa e foram ao encontro da mãe.

Iemanjá estava triste, com tantas lágrimas nos olhos que não viu os filhos. Era como se ela não estivesse ali. Só a água das suas lágrimas.

Oxóssi e Ogum voltaram para a floresta  
(CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 23).

Diante da *ação* da mãe os dois filhos “voltaram para a floresta”, foram acolhidos por *Ossain* que lhes ensinou “muita coisa sobre a vida na floresta e eles aprenderam a ser caçadores” (CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 23).

Apesar de *Ossain* praticar uma *ação* de *antagonista* por desencadear o *conflito* na narrativa, ele não simboliza o mal, afinal, é o acolhedor, solitário, sábio, situado no seu espaço social e, se por um lado encantou Oxóssi, por outro o protegeu, transmitiu-lhe ensinamentos e não o aprisionou, uma vez que Ogum o levou de volta ao lar, e o encantamento foi quebrado. Posteriormente, morar com *Ossain* foi um ato de escolha ante a rejeição da mãe, que nem os vê diante dos olhos. A *ação* de afastar-se, desde então, é por livre-arbítrio, sem a intervenção da magia.

O mito sugere interpretações diversas, não se limitando ao maniqueísmo: *Ossain*/antagonista, Iemanjá, Exu, Ogum, Oxóssi e Xangô/protagonistas, vítimas do feitiço, de uma *força opositora* que persegue, maltrata, aprisiona, enfim. São as lágrimas que impedem a mãe de enxergar o filho, em um primeiro momento e, num segundo, no seu lar, ao lado de Ogum, que não foi

atingido pelos poderes de Oxóssi, e Ogum. Há, assim, a transformação de ambos, mas não só deles, a progenitora não fica ilese e sofre com a perda. Assim se amplia a sua transformação.

As transformações pelas quais passa Iemanjá resultam das *ações* de Exu, que age em proveito próprio, sempre aludido como o “ciumento”, logo, incomodado com o zelo dos irmãos para com a mãe que, sem Oxóssi e Ogum, passa a contar só com ele e o filho caçula, Xangô. No entanto, quando este tenta “consolar” a mãe Exu, enciumado com a cena de afetividade, ocasiona seu *afastamento*:

Exu ficava enciumado com os carinhos do irmão. Um dia, resolveu levá-lo pra conhecer uma grande pedreira num lugar distante, difícil de ser encontrado.

Xangô nunca tinha visto nada igual. Ficou entretido e fascinado com as pedras imensas e não percebeu quando Exu saiu, deixando-o lá, sozinho, perdido.

O ciumento chegou em casa e inventou outra história:

Minha mãe, Xangô foi embora. Fugiu enquanto estávamos passeando. Tenho certeza de que foi viver com Oxóssi e Ogum (CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 24)

Se atentarmos para as *ações* de Exu na narrativa podemos entrever que, em se tratando do *afastamento* de Xangô, tudo é premeditado; afinal, é ele, o irmão mais velho, que leva o caçula à “pedreira num lugar distante, difícil de ser encontrado”, o deixa “sozinho, perdido”. Essa *ação* denota frieza, perversidade, falta de afetividade, egoísmo, dissimulação e falsidade. Até porque em nenhum momento se expressa qualquer ato de sensibilidade ou zelo para com o sofrimento da mãe e a sorte dos irmãos. Pode surgir aqui uma dúvida: será que o *afastamento* de *Oxóssi e Ogum* foi premeditado por ele e o plano deu certo, já que Iemanjá, consumida pela dor da perda, não consegue vê-los, levando-os a retornar ao domínio de *Ossain*? Eis mais uma instigação.

As *ações* praticadas por Exu o aproximam da *função* de *antagonista*, se levarmos em conta que ele foi o responsável pelo sofrimento da mãe, instaurando o *conflito* ao intensificar a subsequente *carência*.

O *objeto de desejo* de Iemanjá é manter os filhos ao seu lado, protegidos dos perigos externos. No entanto Exu, apesar do ciúme, lhes propicia a transformação ao abrir-lhes os caminhos para os desafios fora do lar, seja dentro da perigosa floresta, no caso de *Oxóssi e Ogum*, seja em um

local distante, no caso de Xangô. Então, uma vez alertados pela mãe acerca do poder de *Ossain* e do espaço social em que ele habitava, uma simples brincadeira entre os irmãos, sob o desafio lançado por Exu, desencadeou o *afastamento* de *Oxóssi* e *Ogum*, que resolve acompanhá-lo.

Depois Xangô, conduzido por Exu à “grande pedra”, acaba ficando extasiado diante do que vê, e lá é abandonado pelo dissimulado irmão mais velho. Essa *ação* desencadeia outra e dá margem ao *desfecho*, quando Iemanjá, “desesperada, procurou por todo canto que podia e imaginava, mas não encontrou Xangô. Então resolveu consultar Ifá, o sábio adivinho” (CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 25), para saber o porquê do *afastamento* dos filhos.

*Ifá*, na narrativa, cumpre o papel de mentor espiritual, aquele que desvenda os mistérios, aponta possíveis saídas para os problemas, orienta e procura ajudar na resolução dos conflitos. E, no caso da desesperada mãe, a descoberta causa ainda mais sofrimento, pois

Ifá jogou os búzios de adivinhação no chão. Mostrou quatro conchinhas que representavam os filhos de Iemanjá e revelou que Exu era o responsável por tudo o que estava

acontecendo.

Ao saber da trama do filho mais velho para afastar os irmãos, Iemanjá ficou furiosa.

Quando encontrou Exu, mandou que ele fosse embora de casa.

Assim aconteceu, mas Iemanjá ficou sozinha e cheia de tristeza (CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 25).

É Ifá, através do jogo de “búzios de adivinhação”, quem revela ser Exu responsável pelo *afastamento* dos irmãos e pelo conseqüente *drama* de Iemanjá. Daí sua fúria, culminando com a expulsão do único filho que ficara ao seu lado. Mas essa *ação* agravou ainda mais a *carência*, deixando-a “sozinha e cheia de tristeza”. Por isso, vai ao encontro do adivinho, na esperança de ser ajudada, decifrando o enigma que a afligia. Após saudá-lo com as devidas honrarias, expressa o motivo da visita e pede: “Grande sábio, diga o que devo fazer para que meus filhos voltem para mim”.

Para grande tristeza de Iemanjá, *Ifá* diz que ela não poderia fazer nada e, mais, critica a sua postura ao alertar que “Seus filhos não são mais crianças. De agora em diante, eles irão conhecer o mundo e construir o destino deles”.

Depois revela o brilhante “futuro de cada um” (CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 25):

Oxóssi, o grande caçador, do arco e da flecha será o senhor. Ogum irá desbravar os caminhos. Primeiro, será caçador, depois inventor, ferreiro e soldado. Xangô descobrirá o poder do calor, do fogo e as pedras de fazer raios. Exu seguirá pelo mundo, sempre irrequieto, agitado e querendo mudar as coisas. Será o dono das encruzilhadas, o guardador das estradas.

A revelação do adivinho reitera alguns papéis de cada Orixá representado na narrativa, enquanto seres relacionados aos elementos da natureza. No entanto, a revelação de Ifá não atenua o sofrimento de Iemanjá, a “cuidadosa e protetora mãe”, conforme descrito inicialmente (CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 22), afinal,

O que foi dito ali não diminuiu o sofrimento de Iemanjá. Ela estava sozinha. Sentia saudades dos filhos. Chorava rios de lágrimas. Chorou tanto, tanto, que suas lágrimas salgadas se transformaram nos mares e oceanos.

Assim se recria o mito de Iemanjá, a “grande mãe rainha que protege a humanidade” (CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 22), a qual contou, por fim, com a companhia de Xangô, que voltou ao seu convívio.

## ENTRECRUZANDO CAMINHOS

Exu, o senhor das encruzilhadas, dentro do viés das religiões de matrizes africanas de nação ketu, afirma Reis (2000, p. 80), é a “figura mais controvertida do panteão africano [...], o senhor do princípio e da transformação [...]”. E, em se tratando do seu poder transformador, o referido estudioso complementa que ele “não é totalmente bom nem totalmente mau, assim como o homem: um ser capaz de amar e odiar, unir e separar, promover a paz e a guerra”.

Exu, na narrativa, é ambivalente, pois, embora consolando a mãe e demonstrando preocupação com ela, na realidade estava voltado para si mesmo, por isso afastou os irmãos do lar, para não compartilhar com eles o amor materno. E, por fim, acaba sendo expulso do lar, passando a morar sozinho, diferentemente dos três irmãos, já que

*Oxóssi* e *Ogum* passam a viver na mata com *Ossain*, e *Xangô* volta à companhia de Iemanjá.

Exu, o primogênito, o “guardador” dos caminhos e das encruzilhadas, não se encerra nas visões maniqueístas, menos ainda nas diabolizações e perversidades a ele atribuídas sob o viés cristão. Ele, ambivalente, simboliza a face complexa do ser humano em suas dualidades e transmutações, e a saudação que lhe é dirigida muito diz do seu potencial: *Laroiê!* Ou seja, “ó dono da força!”<sup>9</sup> Eis o que, aqui, procuramos evidenciar. Fica, portanto, a sugestão desse livro para atuarmos em sala de aula e, com isso, contribuir para valorizar nossos mitos de origem africana.

Além do conto *Iemanjá e seus filhos*, reiteramos, vale a pena mergulhar na leitura dos demais contos que constituem o livro: *Ogum, o rei de muitas faces e outras histórias de Orixás*, pela riqueza de cada um no que se refere aos seres ficcionais, os quais nos remetem a espaços africanos diversificados, sem restringi-los às costumeiras estereotípias simplistas. Cada ser ficcional é diverso,

---

<sup>9</sup> Ver Chaib e Rodrigues (2000, p. 44). No livro há o significado da saudação a Exu e a outros Orixás.

conflituoso e expressa seus dilemas, desejos, superações, etc.

Em suma, *Iemanjá e seus filhos* enreda viagens às terras ancestrais, nas quais encontraremos as dualidades e desejos de uma mãe e seus três filhos, cujas vozes ressoam para além da ficção. Para nós, leitores, o que fica? Fica um universo imerso em significações, ante a arte de viajar às terras distantes e, ao mesmo tempo, tão próximas de nós.

Fica, ainda, o convite a imergirmos nos referidos contos, entre os demais, atentando-nos a outros pontos não enfocados aqui, os quais podem ampliar o leque de interpretações, abrindo-se fendas às cosmovisões distintas erigidas nas Áfricas – aludida no plural por conta da vastidão territorial e cultural. O mesmo se aplica às diásporas, em uma leitura correlata, partindo da noção abordada por Lopes (2004, p. 236), para quem o termo diáspora “serve também para designar, por extensão de sentido, os descendentes de africanos nas Américas e na Europa e o rico patrimônio cultural que construíram”. São algumas nuances culturais delineadas, metaforicamente, no livro em questão e nos demais a serem abordadas a partir de então. É o caso de *O Espelho dourado*, de Lima (2003), sendo ambos os livros de escritoras brasileiras

editados no Brasil, mas será que o mesmo se aplica a outro de um escritor moçambicano, Manjate (2007)? Isso veremos mais adiante, por hora percorramos outras terras ancestrais: Gana.

## O ESPELHO DOURADO E AS TERRAS ANCESTRAIS

Através de *O espelho dourado*, viajamos ao universo dos antepassados por meio da memória de um pescador que, ao navegar as águas do rio Niger, nos leva ao “reino medieval de Gana, no longínquo ano de 700, depois de Cristo” (LIMA, 2003). Nesse livro temos a concomitância de duas histórias enredadas em tempos distintos.

No presente da narrativa encontra-se um pescador, a percorrer partes do continente africano. Em sua rede, ao invés de peixe, se tece delicadas tramas. Além da sua arte de pescar e deslizar sob as águas do rio Niger, há o drama de *Nayame*, a “princesa do reino medieval de Gana”, raptada pelos *kabakas*, como isca para apreenderem seu noivo, o guerreiro *achanti*, e dominar seu povo.

Em *O Espelho dourado* o narrador, na terceira pessoa, entrelaça duas distintas histórias em um mesmo espaço ambiental, o rio Níger, situado dentro do vasto continente africano. O pescador, livre, navega e se deleita com a calmaria das águas, enquanto Nyame, “a princesa”, encontra-se aflita, aprisionada (LIMA, 2003, p. 9), sob o poder dos inimigos.

As ilustrações das primeiras páginas do livro se assemelham a dois grandes rios, cujas águas seguem cursos paralelos, à direção do horizonte, em linhas curvas, subdivididas pelos tons amarelo ouro e rosa. Situar-se-ão, aí, o “lado de lá” e o “lado de cá”, a instigar os personagens, como o faz o pescador: “E se houvesse do lado de lá um mundo igual ao que existe do lado de cá?”, Também Nyame se faz a “mesma pergunta”, ao mirar “aquelas águas escuras” (LIMA, 2003, p. 8-9).

Mas, antes de desvelar o universo interior dos dois principais personagens, o narrador se atém a outro, não menos importante, o rio Niger, em seu processo de formação. Eis o ciclo vital que se inicia através da água a se transformar e gerar vida, visto que

Dois pingos d'água vindos do céu  
caíram bem no meio de uma nas-

cente que brotava da terra. As águas se misturaram e correram em uma mesma direção, formando um grande rio. O vento, às vezes, soprava, cavando caminhos pelos quatro cantos do mundo, trazendo a transformação. O sol tinha a mania de chupar dos leitos gotinhas límpidas e fazer bolhas de espuma. Depois, estourava-as até virarem chuva. O aguaceiro repete o banho nos pássaros, nas árvores, nas casas, nos homens, pela eternidade. (LIMA, 2003, p. 6).

A cena acima desvela o ciclo vital, por meio do mito de criação, posto que as *ações* do “céu”, dos “dois pingos d’água”, do “vento”, do “sol” e da “chuva” geram o “aguaceiro”, que se estende às aves, às “árvores”, aos seres humanos, “pela eternidade”. Assim sendo, o narrador, como se fosse uma câmera (CHIAPPINI; LEITE, 1991), parte do geral para descrever a extensão dos rios, então os associa “às serpentes” que “passeiam pelos continentes”. Depois se focalizam as singularidades espaciais, a saber, a “África”, onde há “alguns [rios], muito coloridos”. Sobre eles, um barco mais colorido ainda. E, dentro dele, um pescador.

A associação: colorido/África nos remete a um viés não eurocêntrico, primando por cores fortes, a exemplo da analogia: sangue/energia vital, quando se pontua que “As correntes fluem na terra igual ao sangue nas artérias que trazem a energia vital” (LIMA, 2003, p. 7). Temos, portanto, a associação: “correntes” dos rios = “sangue nas artérias”, de onde emerge a “energia vital”. Os rios são, desse modo, personificados, pois deles emana vida, e a terra, como se fosse o corpo humano; propiciam a extensão, e as águas “fluem” e se transformam, engendrando rumos novos.

A vida pulsa na narrativa, e suas correntes a percorrerem o imenso continente africano nos levam a mergulhar no universo do pescador, que “descansa à beira da fonte e, às vezes, pesca uma história, que é um jeito de se alimentar com as ideias do lugar”:

Com a cabeça deitada na proa, o corpo estirado, preguiçoso, o braço esquerdo n'água, o Pescador acarinhava o rio. Deitado ao seu lado, a rede de pesca, feita de fibras orkong, também descansava. A canoa quase parava. A brisa, muito leve e doce, acompanhava a calmaria. A superfície das águas refletia um mundo com céu, árvores e tudo o mais. (LIMA, 2003, p. 8).

Notório é o estado de tranquilidade, a harmonia ambiental, aliadas ao descanso do pescador, deitado, integrado à natureza em sua *ação* de acarinhar “o rio”. Nesse mesmo clima “a rede de pesca” é personificada, pois “também descansava” e a “canoa”, a seguir devagar, “quase parava”. Além disso, a “brisa muito leve e doce”, e a “superfície das águas”, transparentes, já que “refletia um mundo com céu, árvores e tudo o mais”, realçam a “calmaria” ambiental.

AÇÕES E SENSações: o lado de cá, o lado de lá

As *ações* do pescador resumem-se a velejar rio afora, a jogar a rede, pois, “às vezes, pesca uma história, que é um jeito de se alimentar com as ideias do lugar”. Nesse percurso, uma questão o instiga: “E se houvesse do lado de lá um mundo igual ao que existe do lado de cá?”.

O questionamento do pescador nos leva ao “lado de lá”, ao virarmos a página. Assim, por meio da imaginação, percorremos outro espaço distinto daquele onde prevalece a paz sob o fluir das águas. Visualizamos a jovem que também se instiga com o mundo “de lá”. Essa jovem é

[...] uma princesa do reino medieval de Gana. Seu povo acredita que os mortos habitam um mundo que é a imagem espelhada do mundo dos vivos. Por isso, os antepassados não estão exatamente mortos, mas, sim, invisíveis. O país do lado de lá é igual ao do lado de cá. A diferença é que em um deles não se consegue acender fogueira (LIMA, 2003, p. 9).

A concepção de morte, para Nyame e seu povo, não se limita à finitude, mas à transição e continuidade, já que o elo entre vivos e mortos não se encerra, prossegue em outra esfera, nos sonhos, espaço de reencontros entre os dois mundos. Daí dizer-se que os “antepassados não estão exatamente mortos, mas, sim, invisíveis”. Pode-se, portanto, invocá-los, pedir ajuda, restabelecer a comunicação. Eis o que faz Nyame quando estava “Sentada à margem do rio Niger [e] pensava em invocar a poderosa avó, a rainha-mãe, que se tornou invisível” (LIMA, 2003, p. 9).

A *ação* de Nyame, ao pretender invocar a avó, exprime o “pensamento tradicional negro-africano” o qual, segundo Lopes (2004, p. 63), “baseia-se na sobrevivência da alma após a morte”. Mas, para ter a ajuda requisitada faz-se necessário o devido respeito àqueles que se foram, a fim de se alcançar a proteção “diante da ameaça de

forças malévolas”. Estas forças são os antagonistas, que aprisionaram a princesa, restando-lhe recorrer à avó, por acreditar que, “certamente, apareceria em seu sonho, ‘território’ onde vivos e ancestrais podem se encontrar e falar” (LIMA, 2003, p. 9).

Há na narrativa três dimensões espaciais, coadunando-se com as sensações das personagens: 1ª) a do pescador, a navegar sobre as águas do rio Níger, em um barco colorido; 2ª) a “margem do rio Níger”, onde *Nyame* estava sentada; 3ª) o mundo dos antepassados, que vivem em coexistência com os vivos, embora só aparecendo nos sonhos. As três dimensões seguem direções distintas. Daí ser pertinente inferir que os referidos espaços são constituídos por sensações diferenciadas, partindo do universo das personagens.

## POVO ACHANTI, DESEJOS E CONFLITOS

Ao percorrermos o universo dos personagens, torna-se possível identificar os espaços em que são situados. Quer dizer, se o pescador segue as rotas dos rios, a direção do vento, na calmaria das águas, de um lado, do outro a tensão se intensifica, e os antepassados são requisitados

para a resolução do *conflito*, de modo a se obter o *objeto de desejo*. Eis, assim, o plano invisível a ser invocado através dos sonhos, onde vivos e mortos se reencontram, afinal Nyame “[...] achava-se há dias aparentemente só, entre a floresta fechada e o rio, duas saídas difíceis demais para ela enfrentar” (LIMA, 2003, p. 10).

Na verdade, ela estava presa naquele lugar.

Foi numa noite quente que vieram os kabakas, mercenários estrangeiros, e levaram-na enquanto ela olhava distraída a lua. Faltavam apenas algumas luas para seu casamento com o guerreiro achanti mais valente de todo o oeste africano.

A *situação inicial* apresenta dois universos distintos: o do pescador, em sua arte de pescar e contemplar a paz celestial sob as águas do rio Níger, e o de Nyame, aflita princesa aprisionada entre a “floresta fechada e o rio”, impossibilitada de vencer o obstáculo interposto pelos *antagonistas*, “os kabakás”, que a raptaram em um momento de distração, antes da realização do “seu casamento com o guerreiro achanti mais valente de todo o oeste africano” (LIMA, 2003, p. 10).

Existem duas forças que se opõem na narrativa: a dos *achantis*, oriundos da nobreza, com suas tradições de invocar os ancestrais; e a dos *kabakas*, os “mercenários” e “estrangeiros”, responsáveis pelo *dano* quando do *afastamento* da princesa. Emerge daí a instauração do *conflito* pelas *forças opositoras*. Tais forças não resultam de uma proibição familiar face ao casamento entre Nyame e o guerreiro, mas, sim, de uma *ação* dos inimigos para derrotá-lo.

Não há identificação quanto ao nome do guerreiro, mas sua coragem e competência são bastante ressaltadas, pois “[...] apesar de jovem, já era um grande líder. Conseguiu unir quase todos os chefes dos reinos da Costa de Ouro, formando uma confederação que os tornava poderosos no comércio e na proteção ao seu povo” (LIMA, 2003, p. 11).

O jovem guerreiro é “Respeitado pelo conselho dos velhos”, tendo sido “escolhido” para governá-los. E o “pai de Nyame”, o “chefe de um reino vizinho [...]”, não cria obstáculos ao casamento dos dois, pois “havia abençoado a união de sua filha com o líder achanti”. É importante destacar, ainda, a confiança e esperança do sogro em relação a ele, o qual “Mostrou-lhe [...] o tesouro em pepitas

de ouro que deveria aumentar de geração em geração” (LIMA, 2003, p. 11). Eis os principais *caracteres* que nos levam a perceber, no guerreiro, o grande herói do povo *achanti*.

O narrador retrocede no tempo e traz à tona a relação entre Nyame e o guerreiro. Evidencia a afetividade, harmonia, alegria e cumplicidade entre ambos. Por fim, em meio às reminiscências, delinea uma cena cheia de lirismo, ao pontuar que “O universo ficava doce e expandia-se quando seus olhos caminhavam pelas trilhas existentes no olhar de um e outro” (LIMA, 2003, p. 12).

Devido à *carência* ocasionada pelos *antagonistas*, “o coração do guerreiro estava ‘arrebentado’ com o desaparecimento de Nyame”, cabendo-lhe o importante papel de resgatá-la. Uma vez vencendo esse difícil desafio, o jovem guerreiro cumpriria o papel atribuído aos heróis, na medida em que repararia o *dano* (o rapto da princesa), sanaria a *carência* (casando-se com ela) e restabeleceria o *equilíbrio* ao salvaguardar as tradições do seu povo e a confiança que lhe fora depositada pelos mais velhos.

As proposições acima apontadas podem ser notadas através dos papéis atribuídos aos personagens, levando-se em conta algumas categorias analíticas oriundas dos

estudos de Propp (1984) e de Bourneuf e Ouellet (1976). Daí ser pertinente, a nosso ver, partir da premissa de que o guerreiro tem à frente o papel crucial conferido aos heróis, que é enfrentar, vencer os perigos e salvar a mocinha, em grande maioria princesas.

### CARÊNCIA, PERSISTÊNCIA E PERIGO

Ao vencer os obstáculos, nas narrativas tradicionais, sobretudo, os destemidos e determinados heróis ganham a premiação. Uma destas é o casamento com a amada, e assim se restaura o equilíbrio interrompido pelas *forças opositoras*, sendo conquistado o merecido *objeto de desejo* pela coragem, astúcia e força. Estes *caracteres* o guerreiro *achanti* os possui, mas, como poderia salvar Nyame se desconhece o seu paradeiro? Eis o grande dilema que se abate sobre ele, conforme evidenciado pelo *narrador onisciente*; afinal,

Sua amada onde estaria? Longe dele, muito longe. Atrás das montanhas que pretendia derrubar com um só golpe? Ou no meio de um bosque do qual pretendia arrancar as árvores uma por uma? Queria ter asas e percorrer as fron-

teiras, o interior das grutas, a Margem de todos os rios. Aí, certamente, a encontraria (LIMA, 2003, p. 13).

As ações que o guerreiro deseja realizar para salvar a amada evidenciam sua força, coragem e determinação. Não se sabe como, mas o bravo guerreiro segue seus intentos e vai à direção do local onde a amada se encontra “solta, mas em um lugar sem saídas”, ignorando os grandes riscos que corria (LIMA, 2003, p. 14).

Nyame, no entanto, aprisionada e solitária, já estava “perdendo suas esperanças”, muito embora a avó a visitasse em “seu pensamento”, fazendo-lhe companhia e a alertando dos perigos iminentes. Contudo,

O rio subia suas águas. Nyame chorava muito. Pedia para que seu amor a encontrasse. Mas a velha senhora mostrou-lhe que havia uma armadilha esperando por ele. No caminho até onde Nyame, os kabakas tinham a certeza de que o guerreiro por ali passaria. Homens fortemente armados, com suas lanças traiçoeiras, atingiriam, então, aqueles olhos cegos de amor e, assim, eliminariam de vez seu poder (LIMA, 2003, p. 14).

A cena desvela a situação de tristeza, *carência*, desesperança e, portanto, de fragilidade de Nyame que, apenas, contava com a companhia da avó no universo dos sonhos. Esta, por outro lado, cumpre o papel de *adjuvante*, se compreendida à luz de Bourneuf e Oullet (1976, p. 215-218). Afinal, sua *função*, mesmo no mundo dos sonhos, é fazer companhia, alertar, enfim, proteger a neta, auxiliando-a a salvar o amado contra as “traíçoeiras” armadilhas dos *kabakas*.

## OLHOS CEGOS DE AMOR E AS FORÇAS ANCESTRAIS

O guerreiro, com os “olhos cegos de amor”, não atentava para os perigos ou, se os via, não os temia. Nesse meio tempo o *foco narrativo* volta-se à dimensão espacial do pescador que “viu novamente o peixe” e lançou a “rede [...] no infinito azulão do céu”. Logo em seguida, retorna-se ao universo conflitante da princesa, os seus ancestrais e o guerreiro, pois

A avó da menina foi-lhe narrando a aproximação do guerreiro e acabou chamando a atenção dos mais antigos ancestrais, que rodearam a

velhinha, atônitos com o iminente perigo que cercava sua nação. Mais que depressa decidiram partir, lançando-se no rio (LIMA, 2003, p. 17).

Além da intervenção dos “ancestrais, o guerreiro é salvo pela *ação* de Nyame que, através do sonho, “avistou-o” e, “ao mesmo tempo em que ele saciava sua sede [...] de seu sonho, apanhou a alma do jovem e deu-lhe um pouco de água da vida. Depois mergulhou-a para um banho de ouro” (LIMA, 2003, p. 17), e

O guerreiro continuou sua busca. Só que agora sua pele negra reluzia, e todos os perigos lançados em sua direção batiam e voltavam. Nada o atingia. Guiado pelos ancestrais, pela determinação que seu povo lhe ensinara e pelas batidas do coração de sua amada, encontrou Nyame. (LIMA, 2003, p. 17)

Como a água é fonte de vida, os ancestrais, enquanto guias espirituais, simbolizam o poder de interligar os dois mundos. Um é o “lado de lá”, o mundo dos sonhos, no qual habitam. O outro é o “lado de cá”, o universo dos vivos, de onde Nyame e o guerreiro puderam agir em prol dos seus, salvaguardando a tradição e o poderio da nação *achanti*; e o *desfecho* evidencia isso, pois

O casamento aconteceu em um dia de grande felicidade no reino. O cabelo de Nyame foi trançado com fios de ouro, e ela foi vestida com muita beleza: colares, pulseiras, brincos de ouro que combinavam com os bordados cujas cintilantes tonalidades formavam desenhos de escamas em seu vestido. Uma chuva de ouro em pó, soprada pelos nove exércitos da nação, coroou a cerimônia. Na festa havia muita dança, música e comidas que mostravam o tempo de fartura. E foram anos de felicidade e união poderosa... (LIMA, 2003, p. 19).

A cerimônia expressa sofisticação e riqueza, simbolizadas através do “ouro” presente na vestimenta, nos cabelos da noiva e nos acessórios. Evidencia-se, com isso, o “tempo de fartura” da nação e os desdobramentos futuros, e

Tempos depois desceu miraculosamente do céu um trono de ouro maciço. Desde então, acredita-se que o objeto é sagrado – ele é conservado até os dias atuais em um santuário especial [...]. Ele é reverenciado para lembrar a união alcançada e aos governantes que dela devem, acima de tudo, cuidar.

Só assim, os espíritos ancestrais lhes irão abençoar (LIMA, 2003, p. 19).

A narrativa destaca a coragem, a determinação e o poderio dos *achantis*, protegidos através do elo entre os dois mundos, o “lado de lá” (dos ancestrais) e o “lado de cá” (de Nyame, do guerreiro, da nação como um todo). Aqueles que partiram para o mundo “invisível” prosseguem zelando, auxiliando e acompanhando os entes queridos, livrando-os dos perigos, a fim de salvaguardar as tradições.

## CAMINHOS ENTRELAÇADOS

O *desfecho* feliz em *O espelho dourado* resulta da *ação* de Nyame, que invoca os “espíritos ancestrais”, os quais interferem no percurso do guerreiro, tornando-o inatingível aos “perigos lançados em sua direção” e, ainda, o potencial dessa princesa que, pela intervenção, cumpriu a função também de heroína (LIMA, 2003, p. 19).

*O espelho dourado* é uma narrativa que traz à tona a força dos *achantis*, através do bravo guerreiro e da princesa Nyame que, sob a proteção dos “ancestrais”, o ajuda a vencer os obstáculos salvando, assim, a nação com alianças profícuas.

Após o desenrolar da trama, o narrador volta a aludir brevemente o pescador em uma noite em que “A lua estava cheia de felicidade. O pescador atçou as velas, pois já havia pescado uma boa história”. Retoma-se, por fim, um provérbio *achanti*, evidenciando a força da natureza e a invenção dos “rios”.

*O espelho dourado* é, portanto, um mito de criação do rio Niger, o qual tem um papel fundamental enquanto espaço onde se desenvolveu a trama. Afinal, tudo se inicia com a criação dos rios, descrevendo-se a sua origem, transformação e, depois, a imensa extensão já que, “feito serpentes [...], passeiam pelos continentes” (LIMA, 2003, p. 19).

Vale salientar que, na *situação inicial*, Nyame encontrava-se “sentada à margem do rio Niger” e, quando da percepção do iminente perigo que o guerreiro corria, foi “no rio” que os “ancestrais” se lançaram para ajudá-lo. Inclusive, até a sua salvação dependeu da “água da vida” que Nyame o fez beber, seguindo-se o mergulho de sua alma no “banho de ouro”. Em *O espelho dourado* a água e o ouro são equivalentes a dois elementos cruciais em face das lutas e conquistas do povo *achanti*, na era medieval do reino de Gana. Trata-se, portanto, de uma narrativa que

sugere a valorização e a ressignificação da história e cultura africana, conforme evidenciamos no decorrer da análise.

## MBILA E O COELHO

Uma das histórias que mais chamou a nossa atenção na literatura infanto-juvenil moçambicana foi *Mbila e o coelho: uma história para todas as idades* de Manjate (2007), por se tratar de um instigante texto que nos leva a viajar no imaginário infantil com muita delicadeza, ao se delinear as *ações* e sensações da protagonista desde a *situação inicial*, quando ela depara-se com um coelho em sua casa, ao desenrolar da trama, que envolve a ambos os protagonistas, ao *desfecho* inusitado. Maravilhada, *Mbila* tenta se aproximar do novo amigo conhecido apenas no seu universo imaginário, através das histórias contadas pela mãe e pela avó, mas ele a repele.

De imaginação fértil, a pequena passa a realizar as demandas cotidianas em meio ao alvoroço, ansiosa em estar mais com o novo amigo para brincar e saber o porquê

das suas peraltices. Mesmo assim, toma o partido deste e promete protegê-lo. Mas o coelho, cuja língua é “coelhês” e não português, não entende as investidas e, assustado, tenta fugir a todo custo. *Mbila* ficcionaliza a vida e viaja nas aventuras do coelho, a quem prometera cuidar. Eis, aqui, de modo geral, o enredo da narrativa.

O texto apresenta inovações singulares, a saber: o jogo de linguagem, as onomatopeias, a recriação intertextual, enfim, uma delicada gama de aspectos inovadores na arte de enredar a trama e trazer à tona o imaginário infantil, sob o prisma da criança. Podemos observar isso a partir da *situação inicial*:

Era segunda-feira. Ao meio dia e pouco, com o sol a pino. *Mbila* voltava da escola cheia de fome, trajando um vestido azul jardim, de tantas florinhas; nos pés, sapatilhas brancas; na cabeça, um laço vermelho a prender o cabelo, e nas costas, a mochila (MANJATE, 2007, p. 3).

O *narrador*, na terceira pessoa do singular destaca, com precisão, que foi “nessa segunda feira em que esta história começou”, quando “*Mbila* tinha seis anos e nove meses e dois dias e meio (MANJATE, 2007, p. 3)”, e

“voltava da escola” e, complementa: seu “maior desejo [...] era precisamente, ir à escola, para aprender a ler e a fazer contas, e conhecer outros meninos e meninas” (p. 3).

Embora o narrador faça menção a uma qualidade da protagonista, cujo maior desejo é estudar e fazer amigos, não é em torno dessa qualidade que gira a narrativa e, sim, de um acontecimento inusitado que ocorrerá em seu lar quando,

No seu primeiríssimo dia de aula, de tão ansiosa, pulou da cama durante a madrugada e foi ao quarto da mãe e acordou-a por duas vezes. Que era para prepará-la para não se atrasar às aulas. Na segunda vez, a mãe teve mesmo de se levantar e abrir a cortina para ela ver o escuro a brincar com a madrugada, sussurrado e miando. Realmente os fantasmas ainda estão na rua, falou Mbila para os seus botões (MANJATE, 2007, p. 3).

Prossegue-se focando a ansiedade de Mbila diante da *noite comprida*, a paciência da sonolenta mãe, o questionamento pela ausência do pai e o esforço para ludibriar a filha, dizendo que ele estava assistindo futebol com os amigos, à noite. Por fim, a mãe “acendeu o abajur

na cabeceira e puxou Mbila pelo braço, convidando-a para dormir ao seu lado”; então, lhe diz: “- Vem cá, vou-te ensinar como se inventa um sono. Depois podes sonhar como quiseres. Vou-te contar uma história. Era uma vez um coelho...”. Diante da história, explica o narrador:

Mbila saltou de alegria, porque as histórias do coelho eram as suas favoritas. Ela escutava as mesmas histórias mais de mil vezes e não se fartava. Algumas vezes ela pedia à mãe para mudar algumas coisa e acrescentar outras nas velhas histórias.

- Era uma vez, o coelho... (MANJATE, 2007, p. 4).

Anuncia-se a predileção de Mbila por “histórias de coelho”, e o capítulo seguinte, como os demais, é intitulado de maneira suprimida: “Mbila + Coelho = Encontro”. Antes, porém, notamos a afetiva relação entre a protagonista e a mãe, mas sem destacar-lhes os traços diacríticos. Notamos, ainda, quão fértil é a sua imaginação e o interesse pelas histórias de coelho, as “favoritas”, pois não se “fartava” de ouvi-las.

Os *caracteres*, as *ações* e as *percepções* de Mbila sugerem indícios verossímeis que a aproximam de

outras crianças. Afinal, se atentarmos para os estágios de desenvolvimento das crianças de seis anos, considerando os estudos da área, a exemplo de Bordini (1993), observaremos que essa é a fase basilar das fabulações, das instigações, do interesse pelas histórias dos animais e demais entes oriundos do encantado mundo do faz de conta. É o momento, conforme salienta Held (1983), da fusão entre realidade e fantasia. Entendemos também que o fato de chegar da escola e jogar a mochila sobre o sofá é algo muito corriqueiro entre as crianças, assim como a preocupação da mãe com a alimentação da filha. Mas a fome de Mbila fica esquecida ao deparar-se com o personagem principal das histórias que lhe eram narradas, o coelho.

Na situação inicial o foco narrativo centra-se nos caracteres internos de Mbila; isto é, o seu gosto pela escola, pelos estudos, por fazer amizade, além da imaginação fértil e o grande interesse em ouvir histórias. Temos ainda indícios de afetividade entre ela e a mãe, de um lado e, do outro, a ausência do pai.

O tempo narrado é linear, muito embora com algumas digressões para explicar um determinado acontecimento, a exemplo do encontro da protagonista

com o coelho. O narrador retoma essa cena: “Quando Mbila chegou em casa, vindo da escola, na dita segunda-feira ao meio-dia e pouco, ainda à porta, gritou: - Boa-tarde mamã!”. A mãe “retribuiu e anunciou que o almoço estava quase quase pronto” (MANJATE, 2007, p. 4).

Ao utilizar o recurso da repetição “quase quase pronto”, o narrador sugere a ideia de movimento, de algo que estava sendo finalizado. Logo, Mbila, mesmo faminta, vai à “varanda ver se sua planta tinha dado flor”, mas, “qual flor, deparou-se com um coelho”. “E foi aí que tudo aconteceu – naquela segunda-feira ao meio dia e tal, e com sol a pino...”(p. 5), prossegue o narrador, recorrendo aos discursos direto e indireto livre:

Aiiiiiiii!!!

Ao ver aquele coelho no lugar da flor, Mbila deu um berro que até o eco se assustou e escondeu-se dentro das paredes; dava para ouvir seus coraçõezinhos de Mbila e o do coelho a baterem. Não se ouvia a respiração, porque ela suspendeu o ar nos pulmões de tanto medo (MANJATE, 2007, p. 5).

Aqui não temos a presença de uma *força opositora*, mas a instauração do inusitado, um fato novo que

desencadeia a ruptura com o *equilíbrio* cotidiano, a partir do momento em que o coelho entra em cena. Desde então o *foco narrativo* incide mais sobre as *ações e* sensações de Mbila, delineando o cenário, os seus desejos e receios:

Mbila permaneceu estarrecida, agarrada à porta da varanda, como uma estátua. Lentamente, do espanto, nasceu um sorrisinho torto no rosto dela, ou era a alegria espreitando dos lábios dela? Mbila soltou o ar dos pulmões que já doíam e da boca saiu um suspiro, uffff:

- É o coelho! Disse alegre.

Ela não tinha dúvidas. E ficou a repetir, é ele! é ele... (sic).

Para Mbila, é ele! Significava (sic), é o coelho das histórias que a mãe e avó contavam. As orelhas, a cor, os olhos, eram os mesmos (MANJATE, 2007, p. 6).

Mbila havia passado o “fim-de-semana” com a avó, por isso não sabia que “no sábado anterior” a mãe havia mandado a empregada Rodzi comprar um coelho “[...] cinzento com uma lista branca do peito até a barriga, gordinho e de orelhas grandes, como era de se esperar”, complementa o narrador (MANJATE, 2007, p. 5).

Mbila se emociona, se assusta e “dá um grito enorme” ao ver o coelho. A mãe não escuta nem percebe as ebulições no lar, por estar na cozinha preparando o almoço. Além do mais, no momento em que Mbila gritou, a mãe “atirou um punhado de batatas na frigideira e estas gritaram de dor ao cair no óleo quente. Então foi Haiiiiiiii e Pxiiiiiii ao mesmo tempo”. O narrador focaliza não só as *ações* e sensações de Mbila como expressa os anseios e desejos do coelho, assim como dos seres inanimados, a exemplo do *eco*, das *batatas fritas*, do *banco* (MANJATE, 2007, p. 6-7).

## MBILA, DESEJOS E IMAGINAÇÃO AFLORADA

Ao deparar-se com o coelho, Mbila fica sem saber o que fazer e “os seus gestos gaguejavam, vai-não-vai, vai-não-vai”, na tentativa de se aproximar. No entanto, “encolhido na quina da varanda, o coelho também tinha o seu medo. Esquivava-se cada vez que Mbila tentava alcançá-lo e refugiava-se nos cantos”, pensando que seria morto, daí o lamento: “É hoje! Puxa, eu merecia mais uns dias” (MANJATE, 2007, p. 7), então “abalou a correr e escondeu-se embaixo do banco para se esconder”.

Mbila ganhou coragem, deu dois passos tímidos e virou o banco. E o coelho ficou sem o embaixo do banco para se esconder.

Lentamente ela puxou-o para si pelas orelhas, foi fazendo-lhe carícias, mas bastava um pequeno gesto do coelho, ela largava-o. Ela não acreditava que os coelhos não mordem (MANJATE, 2007, p. 7).

Mbila, que tinha predileção pelas “histórias de coelho”, sabia ser ele herbívoro, demonstrando conhecimento sobre o mundo animal. O coelho é, então, o objeto desejado; ela, ao contrário, é o objeto temido. Surge, assim, a dualidade a desencadear sensações opostas em face aos díspares desejos e receios de ambos. Quer dizer, à medida que Mbila busca se aproximar, o coelho se esquivava. Logo, cada ação praticada gera reação contrária. Eis, assim, a instauração do conflito entre os principais personagens da narrativa: Mbila e o coelho. Em analogia a este e outros animais, no plano ficcional, Rosário (1989, p. 112), faz uma consideração bastante relevante ao salientar que:

Em outras partes do mundo, podemos verificar que os povos fazem de outros animais igualmente peque-

nos seus heróis favoritos: na África Ocidental, é a aranha, no Brasil é a tartaruga (o famoso jabuti), em Portugal é geralmente a raposa. Por isso, as histórias do coelho esperto [...] encontram correspondência em todas as culturas populares, porque o imaginário das comunidades sempre criou situações em que os pequeninos podem, através da inteligência, da agilidade e da argúcia, suplantar antagonistas poderosos

Interessa ressaltar da asserção do referido pesquisador a relação entre determinados animais e o imaginário social, para destacar a importância e inteligência dos “pequeninos” em relação aos mais fortes e, portanto, supostamente poderosos, sendo que os primeiros, apesar de frágeis, contam com a agilidade e a astúcia a seu favor ante os embates para garantir a sobrevivência em universos antagônicos. Isso, no entanto, no tocante a Mbila e o Coelho (MANJATE, 2007) não se aplica quando tal personagem se encontra fora do seu *habitat* e sem se fazer compreender. Logo, duas situações se desenvolvem: 1) o coelho imaginário, esperto, dentro do ponto de vista aludido por Rosário (1989), no tempo passado da narrativa, mas imbricado no presente, quando seu pensamento vem

à tona pela voz do narrador; 2) este ser ficcional no tempo presente da narrativa, ante a ânsia de fugir, sem conseguir comunicar-se em sua língua, o *coelhês*. Dessa dualidade se tece os fios narrativos e os conflitos subsequentes.

Através do coelho, Mbila funde ficção e realidade e vai, aos poucos, se distanciando desta:

- Então, coelho, como é que enganaste o macaco que estava a guardar o poço na machamba? – Ficou à espera da resposta. Insistiu.
- Fala comigo, eu sei que falas. Nas histórias que a mãe me conta, tu falas! Vai, fala comigo, então!
- Esperou, nada. Mudou de estratégia.
- Vou te dar uma cenoura (MANJATE, 2007, p. 7).

O narrador segue desvelando as distintas *ações e sensações* da menina e do coelho no tempo presente da narrativa, além de fazer digressões ao passado. Temos, desse modo, dois fios narrativos distintos e, no entanto, entrelaçados. O presente diz respeito ao cotidiano de Mbila, às tentativas de fuga do coelho, ao universo interior de ambos e a seus *conflitos*. O passado traz à tona as aventuras do amigo no mundo animal.

Se o coelho está atento a tudo que acontece ao seu redor, a distraída Mbila se apresenta cada vez mais imersa no mundo ficcional, fazendo-lhe perguntas: “ - Queres que eu te recorde desse dia, queres coelho?”. Contudo, a mãe “gritou outra vez chamando a menina”. Com isso, o “coelho piscou os olhos demoradamente” (MANJATE, 2007, p. 8). E Mbila, ignorando o chamado da mãe, passa a narrar uma das histórias do coelho:

- Numa época, houve uma grande seca, e muuuitos animais morriam de sede. Até que, um dia, o rei Elefante reuniu todos os animais da terra e do ar e decidiram abrir um poço, - apontando-o na testa rematou. - Mas tu coelho, com és preguiçoso, recusaste ir trabalhar. Disseste: “não preciso de água, vou beber orvalho”. O rei elefante decidiu proibir-te de tirar a água no poço. O que é que tu pensavas? Não sabes que a reunião faz a força? [...] (MANJATE, 2007, p. 8).

Mbila segue empolgada narrando a história, dando ênfase à quantidade de animais que morreram na seca, pois foram “muuuuitos”; o coelho, por sua vez, “continuava calado”. A protagonista não se contenta só em narrar, ela emite opinião sobre o coelho, ao apontar na “testa” dele e

julga-lo “preguiçoso”, diante da recusa de ajudar na abertura do poço. Em sua narrativa há também a modificação de uma palavra, de “união”, para a “reunião que faz a força”. Essa alteração não modifica o sentido da ação dos animais, já que se reuniram em prol de um bem comum a todos: cavar o poço.

Mbila não se resume a uma simples narradora, ela se posiciona quanto às ações do coelho, exprime a fala dos personagens e ainda tece críticas:

- Eu nunca ouvi ninguém dizer que viveu de tal orvalho. Não é que um dia, tu descobriste uma colméia. Comeste tato mel duma só vez, que ficaste com muita sede. Aí o tal de orvalho já não servia e foste a correr ao poço. E como sabiam que cedo ou tarde irias precisar de água, colocaram o macaco como guarda. Logo que te viu, ainda longe, começou a gritar:

- *Senhor Coelho, volta daí mesmo, aqui não tiras água.*

Então tu, envergonhado, orelhas baixas, voltaste. No meio do caminho, percebeste que já não eras capaz de suportar tamanha sede. Decidido, voltaste ao poço (MANJATE, 2007, p. 8).

O narrador apresenta as falas dos animais utilizando o recurso do itálico na transcrição escrita, conforme podemos observar no diálogo entre o coelho e o macaco: “- Não, meu amigo, eu não quero água venho cumprimentar-te... Há quanto tempo, macaco?” (MANJATE, 2007, p. 8).

É ainda a narradora Mbila que critica as ações do amigo: “Coelho, tu és bonzinho desde quando? Esperto, isso sim! Quando o macaco começou a babar-te, tu disseste: - Eu só te dou mais mel se me deixares tirar a água do poço” (MANJATE, 2007, p. 10).

Ao retomar o tempo presente da narrativa, o narrador salienta que “Mbila estava tão empolgada a contar a história” que “o coelho saltou-lhe do colo e tentou esconder-se num dos cantos”. Essa *ação* é interpretada como uma tentativa de fuga dos demais animais pelo que ele aprontou com o macaco e, por conseguinte, com todos, sujando a água do poço. Daí sua enfática constatação: “Estás a fugir, estás a fugir? Haa! É porque sabes que é verdade. É verdade, bem! A partir desse dia passaste a viver em tocas porque estás a fugir dos outros animais, que até hoje, estão a perseguir-te para ajustar as contas” (MANJATE, 2007, p. 11).

As falhas de comunicação entre os personagens são constantes, resultando os sucessivos *conflitos*. No caso da relação entre Mbila e o coelho, por exemplo, enquanto ela interpreta as *ações* como tentativa de fuga dos demais animais, com base na história rememorada, ele, por sua vez, tenta fugir por pensar que corria risco em seu lar. A comunicação entre ambos é truncada, logo, inviabilizada.

Na realidade, Mbila, a mãe e o coelho vivem imersos em distintos mundos, e a linguagem acaba falhando em termos comunicacionais. Em outras palavras, enquanto a protagonista megulhava no mundo da ficção através das histórias do coelho, a mãe exigia o cumprimento dos afazeres. E o coelho, pensando correr perigo, ficava receoso, atento aos sinais externos. Eis, assim, a intensificação do *conflito* na narrativa, para os dois protagonistas.

Mbila se baseava nas histórias contadas pela mãe, conferindo-lhes caráter de verdade para interpretar as *ações* do coelho. Daí a promessa feita ao novo amigo: “Eu te prometo, se os animais vierem [...] aqui à tua procura, eu não os deixo entrar, vou-te esconder, ouviste?”, e conclui “Tu és meu amigo, está bem coelho?” (MANJATE, 2007, p. 11).

Mesmo reconhecendo que o coelho era trapaçeiro, pois se utilizava da esperteza para tirar proveito dos demais animais, Mbila compromete-se em protegê-lo. Será esse o seu *objeto de desejo*. Objeto esse não captado pelo coelho, cujas *ações* visam a fuga.

O universo infantil de Mbila transpõe a realidade e, de imaginação fértil, acredita nas histórias narradas anteriormente e as traz para o cotidiano, através do coelho. Este é, para ela, o principal personagem que, embora aprontando com os demais animais, é brincalhão, sagaz e encontra-se em apuros, cabendo ajudá-lo. Seu universo lúdico fica bastante evidenciado quando promete uma “casinha” e proteção ao amigo ao dizer-lhe: “[...] não vou deixar esses outros animais te apanharem. Mesmo que venha o leão, o elefante, o leopardo eu não os deixo te apanharem, ouviste?” (MANJATE, 2007, p. 12).

Após a promessa de proteção ao novo amigo, salienta o onisciente narrador, “Mbila era a menina mais feliz do mundo”. Nesse prisma, o coelho, para ela, simbolizava ludicidade, aventura, afetividade, zelo e responsabilidade. No entanto, com ele a sensação era oposta, pois “não entendia nada” que ela dizia. Portanto, “olhou para ela e pensou” (MANJATE, 2007, p. 12):

- Parece que ela está a falar comigo. Mas o que ela quer afinal? E ficou agoniado. Acho que é agora! Se eu ao menos conseguisse perceber uma só palavra do que ela diz. Mas os humanos têm uma língua muito esquisita. Quem sabe está aí a dizer quando é que chega a minha vez.

O *conflito* comunicacional entre Mbila e o coelho resulta dessa impossibilidade de entendimento linguístico. Resta, desse modo, a interpretação dos gestos e *ações* de ambos que, ora coincide, ora não.

O narrador onisciente focaliza a interioridade de Mbila, da sua mãe e do coelho. Este, atento a todos os movimentos no ambiente em que se encontra, e impelido a fugir, “espetou as orelhas no ar”, quando a mãe grita “Mbila!”, após tê-la “[...] procurado nos esconderijos onde ela costumava esconder-se quando brincavam nos armários, atrás das portas, nos guarda-fatos, dentro do fato-macaco do pai...” (MANJATE, 2007, p. 12).

Mãe e filha têm uma relação afetiva e lúdica ao brincarem de se esconder, conforme evidencia o narrador. E, após ter procurado a filha nos recônditos da casa no horário de almoço, era de se esperar que ficasse bastante

chateada. Contudo, apenas “ficou um pouco impaciente” e fez o jogo da filha ao dizer-lhe “- Sai Mbila, que a comida está a esfriar”, e conclui: “Sim ganhaste, pronto...”. Diante dessa fala notamos que se o coelho imagina fazer o jogo de Mbila, decidindo permanecer no “colo dela” (MANJATE, 2007, p. 11 e 12), a mãe não faz diferente em determinadas ocasiões, na labuta com a filha. Nisso consiste a sucessão de cenas em que os personagens utilizam-se de artimanhas para atingir os respectivos *objetos de desejos*.

No capítulo seguinte intitulado “Pergunta + Pergunta = Interrogatório?” o narrador atém-se mais às *ações* e sensações das personagens, focalizando os *objetos desejados* e/ou *temidos*. Estes, conforme salientamos antes, são distintos, daí a instauração e ampliação dos *conflitos*.

A partir do encontro entre Mbila e o coelho ocorrem alterações no cotidiano da protagonista, haja vista a resistência, cada vez mais, às solicitações da mãe. Há, assim, dois mundos distintos. Um é o da criança simbolizado pela astúcia, vitalidade, peraltez e ludicidade; o outro é o do adulto, desatento e envolto aos seus afazeres, logo, distante do mundo infantil.

Para Mbila que vive apenas com a mãe e a empregada, Rodzi, tal mundo é redimensionado através

do coelho, por meio do qual dá asas à imaginação, brinca, tagarela e revisita as histórias preferidas. Ao criticar as maldades do amigo, sem o rejeitar, a protagonista exprime um olhar destituído de maniqueísmos e sanções. A fome, o sono, o sonho, enfim, o seu cotidiano se altera desde o inusitado encontro. Ela se assemelha a uma criança que crê em histórias e vive no universo das fabulações. Criativa que é, brinca, sonha, sente receios e vai se envolvendo mais e mais neste universo:

- Sim, tu fizeste com que todos os outros animais se fossem embora e ficaste sozinho com a gazela. E como ela também queria ir embora, tu babaste-a para brincarem de se cozinhar um ao outro... sim, foi tua ideia. Desmente.

- Desmente lá, desmente lá coelho. Eu posso chamar a minha mãe, ela me contou, bem! Desmente lá (MANJATE, 2007, p. 13).

Ao questionar o coelho Mbila o acusa, baseando-se na veracidade da história contada pela mãe. Como ele silencia e não a desmente, torna-se o culpado pelo fato ocorrido com a gazela, sentencia a menina; afinal ele enganou o macaco, e a vítima depois foi a gazela. No entanto, segue protegendo-o.

As demais *ações* descritas indicam a intensificação do pavor do coelho, face ao ambiente em que está aprisionado. E as *ações* de Mbila ao seguir o seu encaço, levantar o banco e gritar “uaaaa!” reforçam tal ideia, embora saibamos não ser esse o motivo da suposta perseguição. De qualquer sorte o narrador surpreende, ao evidenciar se tratar, na realidade, de mais uma brincadeira da criança. Tanto é que, ao localizá-lo, levanta o banco e diz: “Uaaa, estás com vergonha, uaaa!” (MANJATE, 2007, p. 4).

O olhar de Mbila, imbuído de ludicidade, contrapõe-se ao do assustado coelho e tem efeito inverso. Logo, se “desmentelá” significa desejar comer, “ao ouvir ‘Uaaa’, o coelho respirou fundo e sossegou um pouco, porque isso quer dizer, ‘estou a brincar’, em coelhês. Mas via-se que não tinha gostado nada da brincadeira” (MANJATE, 2007, p. 14), complementa o narrador.

É através da voz de Mbila que acompanhamos a sua cênica e enfática maneira de narrar o episódio em que o coelho conseguiu ludibriar a gazela a entrar na panela para cozinhá-la. Então, “representava todos os movimentos, ora fazendo o coelho a juntar a lenha embaixo da panela, ora fazendo a gazela dentro da panela a gritar. E assim que deixou a cabeça cair no ombro, fez que a gazela morreu

e a história acabou” (MANJATE, 2007, p. 14). Esse modo de narrar é bem próximo ao mundo infantil e exprime a ludicidade, criatividade, bem como o lado dinâmico das ações das crianças. Na história acaba sendo um detalhe que a enriquece e soma mais um dado verossímil à narrativa.

## COELHÊS E PORTUGUÊS

Enquanto tradutor do *coelhês*, o narrador vai esclarecendo ao leitor os significados em português e, nesse processo, faz equivalências risíveis em meio às ações das personagens. Até então temos as seguintes associações: a) *desmentelá* = *quero te comer*; b) *Uaaa* = *estou a brincar*; c) *meunomémbila* = *vem aí o leão*. Para explicar a inquietude do coelho, quando Mbila pronuncia seu nome o narrador conta, através de uma história, como ele fez usos das suas artimanhas e armações para desposar a noiva do leão, que era “a menina mais bonita da floresta”. No entanto, “o leão descobriu mais tarde o truque do coelho, por isso até hoje anda atrás dele para ajustar as contas” (MANJATE, 2007, p. 15-16).

O coelhês vem à tona só nos momentos em que o narrador quer exprimir alguma reação do coelho por

conta da pronúncia de Mbila ou da mãe. Acompanhamos, a partir daí, os seus receios, pavor, alegria e ironia. No que se refere ao português, é por meio dos seus códigos que Mbila se relaciona com o universo cambiante, decifra e tenta, com meiguice, burlar algumas regras impostas pela mãe. Inclusive,

A mãe quando acordou, foi diretamente à varanda, porque tinha de mandar Mbila estudar. Ficou a saber que o coelho se chamava Dinka, mas não gostou de ver que ela não tinha comido a maçã da sobremesa e que também foi tirar uma cenoura para dar ao coelho (MANJATE, 2007, p. 17).

Observemos que a mãe está sempre em outros espaços da casa, mas controlando as *ações* da filha, sem a impedir de dar asas à imaginação. Mas em alguns momentos também se exalta, extrapolando a perfeição maternal. A cena que se segue evidencia isso diante do desperdício de alimentos por parte da filha:

- Então tu desperdiças maçã e cenoura a dar ao coelho. Sabes que isso custa dinheiro?
- Mas ele está com fome mamã, vê só como ele come.
- Ele tem capim aí para comer.
- Capim amarga mamã, eu provei.

A maçã é doce.

- Capim é o que ele come. Mas também não precisa, porque amanhã... atchiiim!... atchiiim!...

E já não completou o “amanhã”, Mbila disse Santinha! E ela assoou o nariz que fumegava (MANJATE, 2007, p. 17).

A fala de Mbila sobre a alimentação do coelho, igualando seu paladar ao dele, expressa a lógica infantil ao evidenciar desconhecimento acerca do universo de ambos. O coelho, para ela, é um semelhante; logo, humanizado. Daí a crença na fala do amigo. Nesse aspecto ela está certa, se levarmos em conta o “coelhês”, conforme traduz o narrador. Mais um exemplo ocorre quando a mãe de Mbila tem sucessivos espirros.

Cada vez que ela espirrava, o coelho pegava na cabeça, como se a quisesse parar

E em seguida a mãe desesperou:

- Atchiiim!... Mbila... atchiiim!... agora vais estudar... atchiiim!...

- Mas mamã... Santinha! Ele está a querer-me esconder aquela história que me contaste da gazela.

- Oh, filha, atchiiim!... este não era o coelho da história... Atchimiiimmm! (MANJATE, 2007, p. 17)

Em “coelhês”, traduzido ao português, acompanhamos o dilema do coelho que “gritava [...] com as mãos na cabeça. Porque Atchiiim!... Atchiiim!... Atchiiim! Três vezes seguidas é *mata logo o coelho*”, esclarece o narrador (MANJATE, 2007, p. 19). No entanto,

Assim que elas deixaram a varanda, o coelho deu uma gargalhada porque atchiiim... atchiiim... (dois espirros) quer dizer, “vou fazer cocô” (sic). E na verdade a mãe deixou a filha na mesa para estudar e foi directamente à casa de banho. (MANJATE, 2007, p. 19).

Os espirros são interpretados em “coelhês” e, depois de muito desespero, pensando que seria morto, o coelho “deu uma gargalhada”, pois “atchiiim... atchiiim... (dois espirros)” significa “vou fazer cocô”, e a coincidência de a mãe de Mbila ter ido “directamente à casa de banho”, quer dizer, ao banheiro, reforça a analogia estabelecida pelo coelho (MANJATE, 2007, p. 19).

As *ações* de Mbila, ao tentar fazer as atividades escolares, pois “desconseguiu estudar”, indicam bem o universo lúdico das crianças de sua faixa etária e a necessidade de atender às exigências impostas pelo mundo

adulto, embora o desejo seja brincar. Isso faz a protagonista, tentando conciliar duas demandas: brincar e estudar.

Chega a ser cômico o momento em que Mbila tenta obrigar o coelho a sentar-se, para fazê-lo “aprender a ler, escrever e fazer contas”. Caso contrário, afirma, ele não seria “gente”, quer dizer, alguém provido das habilidades básicas para se sociabilizar fazendo uso dos códigos da língua padrão para comunicar-se. O coelho é visto como um semelhante, então ela, simbologia do adulto, o associa a uma criança que precisa ser cuidada, educada, alimentada e reprimida, se necessário. Nesse jogo dual: coelho/criança, Mbila/professora, dever/lazer, realidade/fantasia, a protagonista prossegue ficcionalizando, conforme relata o narrador:

Ela obrigava-o a sentar-se para receber as aulas da professora Mbila, como se intitulava. O coelho recusava a sentar-se, ou será que ouvia o banco reclamando, cada vez que lhe punha o rabo em cima? Mbila resignou-se e do livro lia aquilo que seria o seu TPC e perguntava ao coelho: - 5 + 3?

Resposta: uma mão cheia de dedos e mais 3 da outra, todos juntos quanto é? (MANJATE, 2007, p. 20).

O narrador faz suposições, nos instiga, e expressa as sensações do coelho, entra no jogo e se refere ao coelho agora como Dinka, complementando:

Dinka devia achá-la uma grande tagarela. E por fim, ela é que respondia: - Oito! Dinka franziu a testa, olhou para todos os lados e como era para ele que Mbila apontava, sentiu-se ofendido, porque em coelhês Oito quer dizer burro! Junta-se estes três, mais estes cinco dedos e é igual a oito (MANJATE, 2007, p. 20-21).

Ao descrever as sensações do coelho, o narrador funde sua voz à dele ao complementar que, apesar disso, [Mbila] escrevia e fazia as contas corretamente, que era o mais importante”. O que se segue é a cena em que a mãe, que se encontra na cozinha, fazendo “o lanche”, perde a paciência ao chegar à sala e ver que a filha “não estava lá.” (p. 22). Ela deduz que Mbila não havia estudado. Então, “pôs as mãos na cintura, olhou para a mesa vazia, colocou duas rugas na testa, respirou fundo e abandonou a cabeça. Pronta para se zangar com ela, saiu decidida para a varanda e se tivesse rodas teria chiado” (MANJATE, 2007, p. 21-22).

Impaciente e irada, a mãe cumpre o papel autoritário comum ao adulto, faz uso do imperativo, e ordena que a filha “Vá já estudar”, determinando o lugar e o momento: “Ali, na mesa, já”. Mas, para a sua surpresa, Mbila já havia feito os exercícios corretamente e atribui ao “Dinka” a ajuda. Com isso, “a zanga dela, cabisbaixa, apagou as suas rugas na testa, e tratou de rapar, deixando lugar para um sorriso suave e um beijinho na testa” da filha (MANJATE, 2007, p. 22).

Ainda imersa no universo das histórias, Mbila desabafa com a mãe o fato de não compreender o porquê de Dinka, que é o “mais esperto e inteligente da floresta”, ficar se escondendo em sua casa. Dito isso, a mãe “abanou a cabeça e não resistiu, soltou uma gargalhada” (MANJATE, 2007, p. 22).

Diante das viagens imaginárias de Mbila, a mãe não as desconstrói, se diverte, as aceita e só se incomoda quando interferem nas atividades domésticas e escolares. Há, nesse aspecto, o respeito à faixa etária da filha, às ingênuas colocações, ações e, em meio a essas, a esperteza na execução das atividades escolares.

As conjecturas do coelho, desveladas pelo narrador onisciente, embora trágicas, chegam a ser cômicas, pois

fazem deduções acerca do tratamento que os humanos dão aos coelhos após matá-los: “Ouvi dizer que primeiro nos misturam com alhos, temperos, óleos, coentros, salsa, e, na falta de vinagre, deitam-nos limão e essas porcarias todas...” (MANJATE, 2007, p. 22-23).

O dilema do coelho, por imaginar que mãe e filha tramam a sua morte, resulta da compreensão incorreta da língua dos humanos: o português. Ele se baseia nos diálogos, nos gestos, enfim, nas ações praticadas por mãe e filha. Desconfiado, vai tirando as conclusões e críticas, indignado. E o problema não incide sobre o risco de vida mas, sim, no que seria feito com ele após tal fato. Há, com isso, uma atenuação no *conflito* de quem pensa esperar a morte a qualquer momento. Quer dizer, desvia-se a densidade problemática que tendemos a atribuir a esse drama humano transfigurado no universo animal. O maior dilema do coelho é a *ação* desrespeitosa dos humanos para com os animais, daí a indignação: “Juro que não vou gostar nada que me façam isso.<sup>10</sup> Afinal, o que esses homens pensam que são? Nós merecemos respeito. Respeito!” (MANJATE, 2007, p. 23).

---

10 Misturá-lo com temperos e, na falta de vinagre, colocar limão.

Paralelamente às indignações do coelho, mãe e filha continuam dialogando e, sem entender o que dizem, resta ao coelho tentar a fuga, até porque fareja cheiro de “alho” no ar. Nesse meio tempo, o narrador descreve as sensações do banco, a repercussão do diálogo das duas sobre o coelho que, “apavorado”, se esforça para fugir quando saem da sala.

#### MBILA, FILHA, MBILA “MÃE” E DINKA, O COELHO

O que se segue é o drama do coelho em sua empreitada de fuga descrita pelo narrador onisciente. Em meio às suas *ações*, também o banco “gritou de raiva”, quando é por ele saltado. No capítulo seguinte (“Mãe Mbila”), a protagonista ainda mais envolvida com Dinka, “só queria passar o dia todo a brincar” com ele “e mais nada”. E de novo o *conflito* com a mãe na hora de “dormir” e, novamente, a tentativa de ludibriá-la:

- Mbila, xixi cama! – falou a mãe.
- Amanhã é sábado, não vou à escola.
- Amanhã é terça-feira e dia de escola, de tra-balho...
- Eu não tenho sonho, mamã – continuava ela a confundir o sonho

com o sono. E a mãe:  
Ai da criança que não tem sonho,  
não cresce. É por isso que as crian-  
ças têm de dormir cedo para sonha-  
rem muitos sonhos, para crescerem  
(MANJATE, 2007, p. 26).

Diante da explicação da mãe, o narrador faz uma indagação: “Mbila tinha as respostas na ponta da língua, ou era a língua na ponta das respostas? - Quando eu me cansar vou dormir”. Prosseguindo as fabulações para convencer a filha a dormir, a mãe lhe diz: “[...] se Deus passa e não a encontra na cama, não te vai esticar as pernas e os braços para cresceres” (MANJATE, 2007, p. 26). Mbila, esperta, lança logo a sua condição, mas a mãe recusa de imediato. Depois, no entanto, acaba flexibilizando:

- Então vou levar o Dinka para dormir comigo.
- Nem pensar.
- Mas assim, mamã, quando Deus passar vai esticar o Dinka também.
- Ele tem o Deus dele.

Os argumentos da filha deixam a mãe sem resposta, pois fazem sentido dentro da visão cristã: “Hum, mamã, se Deus só há um... Ela tem as respostas na ponta da língua, relembra o narrador, então, “A mãe teve que ceder”

(MANJATE, 2007, p. 27), e também coloca a sua condição, mas Mbila a ludibria de novo:

- Mas prometes que não o vais deitar na cama. Ela vai sujar os lençóis.
- Prometo!
- Mas primeiro xixi, Mbila, enquanto eu preparo a cama – Mas Mbila foi à casa de banho e levou consigo o coelho.

A mãe faz o jogo da filha e a deixa levar o coelho, mas na realidade, sabe que não será obedecida e comenta “- Só espero que ele não cague em cima dela. Logo que adormeceres venho tirá-lo daqui” (MANJATE, 2007, p. 27). As ações seguintes da filha são: entrar no quarto, dar um “beijinho na mãe, desejar-lhe boa noite.

Embora tivesse se comprometido com a mãe a não deitar o coelho na cama, faz o contrário: “Logo a mãe saiu, Mbila deitou o Dinka na sua cama e cobriu-o com lençol, mas ele fugia e aninhava-se no cesto da cama, que fora dela quando bebé”. Essa ação do Dinka faz com que a menina, que o vem humanizando, pense que “ele queria ser tratado como bebé” [sic] (MANJATE, 2007, p. 27).

Se o Dinka é um bebê, conforme intitulado no presente capítulo, a “Mãe Mbila “decidiu contar-lhe uma

história para adormecer: “- Era uma vez o coelho... - parou.”, se autocensura e decide mudar: “- Não, não posso contar esta história porque és tu, então não tem graça”. E retoma outra narrativa: “Era uma vez uma flor que cantava...” (MANJATE, 2007, p. 27):

Começou a cantar. Cantou, cantou, e mesmo antes de chegar ao meio da história começou a cantarenrolar de tanto sono e nem sequer acabou a história porque quem adormeceu foi ela, Mbila. E o coelho suspirou de alívio.

Pouco tempo depois, a mãe entrou no quarto, olhou a Mbila dormindo e deu-lhe um beijinho. Levou o coelho de volta para a varanda.

Nessa passagem é importante observar que as *ações* de Mbila são permeadas de ludicidade; assim se associa à mãe, e o coelho é o bebê que precisa ser cuidado, daí a proteção, a alimentação e, à noite, o coloca na cama, ao seu lado, tentando niná-lo através da música e da história.

A mãe, envolta nos afazeres, cumpre o papel de acompanhar, monitorar, cobrar, mas não impede que a filha vivencie o mundo lúdico. Ri, se altera, chega a perder a paciência, respira, se acalma, cobra, determina, mas flexibiliza, acarinha, acompanha, dá limites e, mesmo

nos momentos em que se exalta, por fim aceita, respeita e finge entrar no seu mundo, constituído de fabulações. Então, prossegue o narrador:

Não é que ela, no sonho, se transformou em espantalho? Estava estática, sem pestanejar, nem coçar-se. A noite estava fria e silenciosa. Mbila ouviu passos, tremeu.

Era o coelho.

- Afinal és tu, Dinka, quem anda a roubar [...]

- Tu passas o dia a dormir dizendo que estás com dores de barriga e não podes trabalhar, afinal é porque andas a roubar à noite... (MANJATE, 2007, p. 27)

Sucedem-se as cenas de diálogo entre Mbila (espantalho) e o coelho (Dinka):

- Quem está aí? [...] Miau! – gatejou Mbila.

- Ahh! É gato – disse Dinka, aliviado, porque o gato é o tal animal que anda sozinho. Começou a colher feijões dançando, cantarolando e a chamar aos outros animais que passavam a vida a trabalhar (MANJATE, 2007, p. 29)

A *ação* do coelho se assemelha às demais histórias rememoradas pela narradora Mbila e pelo narrador onisciente. Ele é brincalhão, esperto, se diverte às custas dos demais, tem prazer em trapaçar e o faz com um jeito jocoso, sentindo-se o maioral. O seu objetivo não é só ludibriar, mas fazer isso com arte, astúcia, sem deixar rastros, muito embora algo dê errado e ele seja descoberto posteriormente.

De novo o *conflito* se instaura porque nem Mbila nem o Dinka se comunicam, não se escutam. Se ela foi a autora do plano de captura do ladrão, não imaginava ser exatamente o Dinka que roubava. Ele, por outro lado, se surpreendeu diante da descoberta, e tenta remediar a situação:

O coelho finge que foge, mas quando olha para trás o espantalho não se move. – Eh menina, vem aí o exército, foge, eles vão-te matar, foge!

Silêncio. E insistia. Vendo que Mbila continuava espantando-o, sem se mexer nem responder, foi-se aproximando.

- Vai-me reconhecer – pensou Mbila.

- Foge, não ouves? Eles vão-te matar. Queres morrer? És tão teimosa.

Haa, vou-te bater.  
Dinka lançou um pontapé e o pé ficou preso no espantalho cheio de goma. E Mbila surpreendeu-se porque não sentiu dores e pensou:  
- Será que sou a Super-Homem?  
- Eh, larga o meu pé, larga-me lá. Queres que os bandidos venham-nos apanhar aqui, larga o meu pé. Não queres? Dou-te já um soco na barriga e me largas.  
Dinka mandou um soco para a barriga do espantalho e a mão lá ficou colada (MANJATE, 2007, p. 29- 31).

O sonho de Mbila é, de certa forma, um amálgama da fusão entre realidade e fantasia, mas sem os limites da sua vida cotidiana. E, se ela acerta ao obter o *objeto de desejo*, que é prender o ladrão, falha ao aprisionar o próprio amigo, pois não sabia ser ele o esperto ladrão da machamba. Vê-se, com isso, impossibilitada de livrá-lo da armadilha por ela criada. O *desfecho* seria, obviamente, a captura e morte dele pelos animais. E o coelho, cujo *objeto de desejo* era roubar os alimentos e divertir-se à custa dos animais, acaba, também, sendo a vítima da sua pretenciosa esperteza.

## MUDANÇA DE CENA: e o conflito se intensifica

Se Mbila, inicialmente, em um dia ensolarado, praticara a *ação* de chegar e jogar a “mochila em cima do sofá”, dessa vez não há alusão à sua fome, tampouco grita a mãe. É o silêncio que impera. Inclusive, até o reclamo banco “estava caladinho, de patas para o ar a contemplar o céu. E o coelho, que lá estava desde sábado, e que a sua mãe tinha mandado a Rodzi, a empregada, comprar no mercado, já não estava mais na varanda” (MANJATE, 2007, p. 32). Tudo aponta para mudança na sucessão de *ações*, conforme explicitado pelo narrador, e a restauração da rotina. Contudo, Mbila

Foi ao seu quarto, olhou para o cesto, para a cama, espreitou em baixo da cama, dentro do guarda-fato, do armário e todos os esconderijos: Zero (0). Revirou a casa toda e não encontrou o Dinka. Mas não se alarmou, e gritou:

- Eu sei que te escondeste, Dinka, vou-te apanhar.

Era assim que ela gostava de brincar com sua mãe e Rodzi, escondendo-se pelos recantos da casa (MANJATE, 2003, p. 32).

Imersa no universo lúdico e repleta de histórias, Mbila se diverte com a suposta *ação* do amado amigo e entra em seu jogo de esconde-esconde. Quando a empregada Rodzi - que passa a agir em cena -, a chama para “almoçar”, ela não mais resiste, conforme fizera inicialmente com a mãe, e fica tranquila, pois deduz que “o Dinka iria aparecer por si próprio, já que iria sentir o cheiro da comida”. Convicta disso,

À mesa ela comeu nacos de carne com batatas fritas, com bastante apetite. Pegou no prato ainda com pedaços de carne e foi circulando pela casa, para ver se o Dinka não teria saído da toca. Conformada começou a gritar para ele sair:

- Está bem, ganhaste, Dinka, sai. Dinka! Ganhaste. – Esperou mais um pouco e olhou para os lados. – Como prémio vou-te dar esta carne. É toda para ti, vem buscar.

Ela pousou o prato no chão e escondeu-se atrás da porta.

De quando em vez tirava a cabeça para espreitar se o Dinka ia pegar a carne (MANJATE, 2007, p. 33).

As *ações* de Mbila são movidas pela ludicidade, e o desejo de trazer o amigo é o que a leva a almoçar “com bastante apetite”, como se ele a estivesse espreitando e

saísse da toca. Mas, como essa tática não funcionou, passa a gritar com ele, manifestando sinais de irritação: “Está bem, ganhaste, Dinka, sai. Sai, Dinka!” (MANJATE, 2007, p. 33). A exclamação ao final da frase dá ênfase à pronuncia e o imperativo “sai” ordena, como se quisesse dizer, acabou a brincadeira, ou essa brincadeira não tem mais graça.

A empregada, na função semelhante à mãe da protagonista, cuida das atividades domésticas, muito distante da sua realidade e, diferentemente daquela, não fica preocupada em conferir o que Mbila faz. De modo que, “passados alguns minutos, Mbila percebeu porque o Dinka não se sentia atraído pela carne”. Com isso se autocensura: “- Eu sou uma parva, tu és herbívoro, não comes carne”. Decidida “dirigiu-se à cozinha e voltou com uma cenoura. – Aqui tens uma cenoura”. E lá se foi a pequena em sua empreitada.

Dito isto, Mbila voltou a esconder-se atrás da porta. Mesmo assim o coelho não aparecia. Ela voltou a procurar pelo coelho um pouquinho e logo desistiu, porque acreditava que ele não suportaria a fome, e teria que sair do esconderijo à procura de comida, como daquela

vez em que enganou os macacos e se escondeu na toca (MANJATE, 2007, p. 33).

Mbila interpreta as *ações* do coelho e estas interferem em suas sensações pois, apesar de começar a apresentar sinais de inquietação, recorre ao imaginário fértil e remete para a história em que ele, faminto, enganou os macacos para conseguir comida e depois “se escondeu numa toca” (MANJATE, 2007, p. 33).

É ainda a fusão entre realidade (procurar o coelho) e fantasia (acreditar que era uma brincadeira dele, daí a alusão às histórias para explicar o seu desaparecimento) que impera nas *ações* e sensações de Mbila. Ou seja, ela apenas brinca de localizar o coelho, e os fios que enredam realidade e fantasia são entrelaçados à sua visão e repercutem na rotina doméstica.

Mbila não foi dormir a sesta como habitualmente. Pegou nos seus cadernos e foi à mesa para estudar. Mas antes teve a ideia de deixar uma cenoura em cima do fogão, pois pensava que ele estava escondido na chaminé.

Mbila não conseguia concentrar-se para fazer os deveres de casa, que

consistiam em preencher espaços vazios para formar palavras com cinco letras e fazer dois desenhos diferentes. Nos espaços vazios, limitava-se a escrever D-I-N-K-A. E fez dos desenhos: um, em que o coelho descia pela chaminé e outro em que ele estava em cima do fogão quase a pegar a cenoura (MANJATE, 2007, p. 34).

As *ações* da protagonista exprimem a tensão que se inicia devido ao não aparecimento do amigo. Chega a ser cênica a imagem que Mbila procura o coelho, conforme podemos observar no relato do narrador. Suas ações são: a) *espreitar* “pelo buraco da fechadura”, para ver se lá estava ele; b) *abrir* “a porta devagarinho, tão devagarinho como só o silêncio sabe fazer e zás!, a cenoura estava intacta, alaranjando, aliás, acenourando o fogão branco”; c) *Olhar* “para a boca da chaminé”, mas “concluiu que ele não podia estar ali, porque aquele era o esconderijo do pai Natal” (MANJATE, 2007, p. 34).

O *foco narrativo* passa a incidir sobre Rodzi, que aparece e redimensiona o *conflito*, levando-o ao ápice. Após os afazeres domésticos, ela “encontrou a Mbila deitada atrás da porta, já a dormir, então, baixou-se para acordá-la e levá-la à cama. Ao tocá-la no ombro, Mbila, com precisão

de fera, agarrou a sua perna e pôs-se a gritar: “- Dinka, te apanhei, te apanhei” (MANJATE, 2007, p. 35).

Ao perceber que havia pego na perna de Rodzi “e não o coelho Dinka”, Mbila “ficou desapontada” mas, mesmo assim, não se deu por vencida, e lhe diz: “Oh, afinal és tu Rodzi. Shuuuu! Não faz barulho que estou a caçar o Dinka”. Sem saber de quem se tratava e imaginando que Mbila estava a brincar, “Rodzi colaborou, andou na ponta dos pés dirigindo-se ao quarto para engomar a roupa a ferro”. Antes, percorreu a casa e encontrou as cenouras, “havia tantas cenouras espalhadas pela casa, em tudo que é janela, porta, saída ou entrada, presas em linhas que iam dar à mão de Mbila” (MANJATE, 2007, p. 35).

Rodzi, tal qual a mãe de Mbila, reclama da sua brincadeira com a “comida”. A cena que se segue desencadeia o ápice do *conflito*, através do diálogo entre a protagonista que responde a Rodzi e esta que, depois, lhe explica o acontecido, sem se dar conta da gravidade do ato cometido:

- Estou zangada porque Dinka não quer sair para brincar comigo. Ele está a fazer-me de parva como fez ao macaco; está a tentar me enganar. Então essas cenouras são

iscas, se ele pegar, vai puxar o meu dedo. Não te preocupes, depois vou devolver as cenouras.

- Mas que Dinka?

- Dinka, o coelho... fala baixo! Senão ouve o meu plano.

- Coelho?

- Sim, quando fui para a escola de manhã ele estava na varanda, agora está escondido por aí. Viste-o? Ele é um mimo não é? (MANJATE, 2007, p. 35).

Diante dos questionamentos de Mbila e da explicação acerca do Dinka é que Rodzi percebeu que se tratava do coelho, na realidade. O narrador explica que ela não sabia do que se passara, nem que a menina estava “amigada com o coelho. Sua resposta, em forma de pergunta, chega a ser brutal: “- O que, que tu achas que comeste no almoço?”. Diante dessa informação, “Mbila desmaiou. Caiu aos pés de Rodzi” (MANJATE, 2007, p. 36), mas “foi logo socorrida e ela reanimou-se. Ficaram todos aliviados.

Mas o pior ainda estava por vir. A menina Mbila ficou muito doente. Não conseguia comer nada, que vomitava logo em seguida, porque pensava que estava a comer o seu amigo. Dinka. Ficou muito fraca. Não conseguia falar sequer. Foi levada ao hospital onde ficou

internada durante alguns dias. Ela ficou ligada pelo nariz e a boca por meio de tubos a umas maquinas que piavam e com luzinhas verdes e vermelhas num sobe e desce perseguindo-se; e ela alimentava-se de líquido que descia dum saco pendurado ao pé da sua cama, através de um tubinho transparente preso no seu braço (MANJATE, p. 36-37).

O narrador alonga-se na descrição do estado de saúde de Mbila e tende a comover com a sua fragilidade e doença repentina, pois fica internada “durante alguns dias”. A morte do coelho e, pior, o fato de tê-lo almoçado a levou à *ação* de não mais querer se alimentar. O padecimento da menina é bastante verossímil, pois vai de encontro ao compromisso de protegê-lo.

Como o narrador onisciente não mais descreve as sensações de Mbila, restam as conjecturas, inferindo que ela deve ter sofrido não só pela perda do melhor amigo e admirado protagonista das histórias que tanto gostava como, principalmente, por não aceitar o fato de tê-lo comido; daí o vômito, o trauma e a subsequente doença. Essa conjectura dá uma dimensão atual, e de certa forma universal à obra, se levarmos em conta o envolvimento que

as crianças tendem a manifestar em relação aos animais domésticos. E isso não ficou alheio às produções literárias.<sup>11</sup>

---

11 Cenas de sofrimento das crianças por perderem algum animal ou outro bicho de estimação, com o qual costuma dialogar é uma ação delineada também na literatura infanto-juvenil brasileira. Um exemplo marcante é narrado em *A cor da ternura*, de Geni Guimarães, quando a protagonista, nos momentos de tristeza ou alegria, dialoga com um “bicho-de-pé” e, quando ele é tirado pela família, ela chora desesperadamente por perder o grande amigo. Eis a universalidade e atemporalidade que a história de Mbila/contadora de história e o coelho/Dinka nos levam a revisitar.

## PERSONAGENS: função e ação

Em termos de *função*, a mãe de Mbila representa o papel do adulto afetivo, atento, vigilante, de certa forma ameaçador e chantagista, quando necessário. “A mãe teve de ameaçá-la que iria devolver o coelho para o lugar de onde veio”, e só assim Mbila foi almoçar (MANJATE, 2007, p. 12). Então, se o *objeto de desejo* da mãe é cuidar, inspecionar e manter a ordem no lar, a criança, em outra dimensão existencial, prima pelo lúdico e vive a fabular, transitando entre o real e o imaginário, sem os confrontar. O seu universo é o das fabulações, e destas resultam as *ações*, sensações e a arte de recriar a realidade. Mbila é, assim, a grande contadora de histórias e, tal qual o narrador, dá voz aos bichos e diz das suas ideias, desejos, atribulações, traições, planos, frustrações, conquistas, desconfianças etc.

Os *caracteres* do coelho são: astuto, preguiçoso, interesseiro, trapaceiro e gozador, no mundo dos animais.<sup>12</sup> No universo dos humanos ele fica fragilizado, até porque não compreende a “estranha” linguagem. Resta-lhe apenas interpretar os gestos e as *ações* destes. Se até a criança que, para ele, sempre diz a verdade, não compreende *coelhês*, a comunicação é falha. Em outras palavras, o coelho fora do seu habitat natural, a floresta, perde a potencia para driblar, ludibriar os demais e se livrar das situações problema. Inclusive, ele nem consegue se fazer compreender e/ou decifrar as falas dos humanos, menos ainda da criança, *Mbila*.

A finalização da narrativa poderia ocorrer quando do *desfecho*, após a morte do coelho, mas *Mbila*, tal qual Sherazade, por meio das fabulações, desfia outros fios e tece nova aventura para o amigo Dinka. Com isso seduz, sensibiliza e renasce a cada amanhecer pelo poder de narrar e encantar quem a escuta,

---

12 Nossa análise acerca do referido conto centrou-se no tempo presente da narrativa, na protagonista *Mbila* e, por isso, não nos detivemos sobre a narrativa oral, especificamente, pautando-nos no outro personagem principal, o coelho. Para maiores informações acerca do mesmo e, por conseguinte, sobre as narrativas de tradição oral, consultar a pesquisa do estudioso moçambicano Lourenço do Rosário (1989).

Numa certa manhã, ela falou. A primeira palavra que disse assim que se recuperou, foi: Dinka! E sorriu. E, ainda de olhos fechados, ela disse:

- Era uma vez um coelho chamado Dinka...

Ficaram todos preocupados, entreolhando-se, porque não sabiam o que responder-lhe acerca do Dinka. E Mbila abriu os olhos lentamente, aconchegou-se na cama (MANJATE, 2007, p. 37).

O fato de Mbila ter, de forma brutal, perdido e comido o amigo Dinka a fez definhar e adoecer. No entanto, nem mesmo nessa fase de fragilidade ela se afasta, deveras, do universo das fabulações. Logo, a sua maestria de contadora de histórias ganha força no último capítulo do livro denominado: “Atchiiim!... Atchiiim!... Atchiiim!...” (p. 38-39) que, em *coelhês* significa: “mata logo o coelho”. E aí poderíamos questionar, como matar quem já está morto? Mas a narradora, recuperando-se, explica:

Era uma vez um coelho chamado Dinka... Assim começava a história que Mbila contou. Uma história que brotou do silêncio, do mistério da sua doença. Entretanto, todos, a mãe, o pai, a

Rodzi, o médico, as enfermeiras – estavam concentrados na história e felizes por Mbila ter voltado a falar. E ela continuou a contar a sua história:

- Dinka era tão inteligente, que quando uma menina chamada Mbila o encontrou pela primeira vez na varanda de sua casa, ele fingia que não sabia falar. E Mbila fez de tudo para o fazer falar e nada. Num certo dia ele se escondeu. Mbila procurou-o por toda a parte e não o achou.

Tentou caçá-lo usando cenouras como isca, mas ele não caiu no truque. Ele era tão esperto, tão esperto, que para escapar dela, usou da sua inteligência e entrou dentro da cabeça da menina Mbila, e inventou uma história. (MANJATE, 2007, p. 38-39).

Mbila agora assume o papel que desempenhou em todo o texto, o de contadora de história e, assim, ficcionaliza o encontro e a separação com o Dinka. A sua arte ao contar encanta “o pai, a Rodzi, o médico, as enfermeiras [que] estavam concentrados na história e tão felizes por ela voltar a falar”. Interessante observar a criatividade da

narradora-protagonista ao delinear os caracteres de Dinka, para ela dotado de muita inteligência e dissimulação, pois “fingia que não sabia falar”, e dotado de habilidades para inventar história, conforme o fez ao entrar na “cabeça da menina” (MANJATE, 2007, p. 38).

Ao contar com arte, envolvendo a todos que a escutavam, Mbila “parou de contar para pedir uma cenoura”, deixando o médico “preocupadíssimo” por imaginar que ela pensava ter se “transformado em coelho” (MANJATE, 2007, p. 38). No entanto, ele era muito habilidoso e transitou entre o universo da ficção e da realidade, e logo, reconhece o pai e perguntar-lhe: “- papá já voltou do futebol? Quem ganhou?”.

Diante do questionamento “o pai, atônito, olhou para a mãe, ambos boquiabertos, sem saber o que responder”. Esta característica de surpreender o adulto é um traço constitutivo de Mbila, conforme fez com a mãe, sempre instigando-a, deixando-a sem resposta às suas perguntas

e proposições.<sup>13</sup> Em relação ao pai, “[...] nem esperou pela resposta dele, retomou a história. Falava, falava, falava, e só parava um pouquinho para beber água. A história era tão comprida, tão comprida, mas ninguém se dava conta de tão animada que era” (MANJATE, 2007, p. 38).

O narrador intercala a sua voz à de Mbila e a história por ela contada ganha mais vida, cor, dinamicidade:

E, de repente, a cor do quarto começou a mudar lentamente, ficando da cor da história: o tempo azulava e cintilava. Os passarinhos que piavam das maquinas do hospital a que ela estava ligada, levantaram voo no céu da história; a cama como um barco atravessava o rio que rumorejava. E a história, devagarinho, começou a voar, a voar, e tudo ao seu redor arco-ria-se. E das bocas abertas e olhos arregalados de todos os que escutavam a Mbila, fumegavam rastos de espanto seguindo a história que já ia bastante no alto.

Mbila por fim disse:

---

13 Eis o que evidenciamos anteriormente. Além do exemplo acima, Mbila questionou a mãe se o coelho que estava em sua casa era o mesmo das histórias, e argumentou levando em conta a cor dele. A mãe teve que admitir isso, contrariando a resposta negativa que lhe dera, também sobre o fato de Deus ser um só, na perspectiva cristã (MANJATE, 2007, p. 27).

- E através desta história, Dinka, o coelho, subiu para o céu. (MANJATE, 2007, p. 39)

Através da arte de contar, Mbila encanta a todos e tudo transmuta. O ambiente hospitalar “começou a mudar lentamente, ficando da cor da história” e “o tempo da história azulava e cintilava”. Os aparelhos que emitem um som agudo, repetidamente, deixando o ambiente sem vida altera-se, ganham asas. Associados a “passarinhos que piavam [...] levantaram voo no céu da história”. E “a cama como um barco atravessava o rio que rumorejava” (MANJATE, 2007, p. 39).

Por analogia, o narrador desvela o novo ambiente hospitalar em processo de transformação, pois “tudo ao seu redor arco-ria-se”. Ou seja, tudo passa a ser colorido (arco-íris), e ria-se. Há nessa palavra (arco-ria-se), a ideia de cor e riso, opondo-se à noção de tristeza, de cor neutra tão comum em ambientes hospitalares. Afinal, Mbila recupera-se e immortaliza o coelho por meio da fabulação, prendendo a atenção de todos em sua arte de narrar e envolver.

Mas, se com a sua fala imaginamos a morte do Dinka, de novo ela nos surpreende e o traz à cidade, dinâmico,

esperto, gozador, ludibriador e peralta, aprontando com os demais animais. Para entender a fabulação precisamos recorrer ao *coelhês* e não perder o fio da meada, já que a sua voz funde-se à do narrador:

Mbila por fim disse:  
- E através desta história, Dinka, o coelho, subiu para o céu.  
(MANJATE, 2007, p. 29)

Diante dessa frase é que vem o inusitado pois, na realidade, ela continuava a narrar e a envolver os animais em uma perseguição ao Dinka que, de novo, os enganou, ao assumir a identidade de Mbila:

Meu nome é Mbi-la.  
Ficaram todos assustados e olharam para os lados.  
- Não é possível, um leão aqui na cidade?  
E todos ao mesmo tempo gritaram para o coelho:  
- Oito...  
E o coelho rindo-se e zombando, disse:  
- Atchimiim!... Atchimiim!... em cima de vocês.  
E eles responderam:  
Atchimiim!... Atchimiim!...  
Atchimiim!... (MANJATE, 2007, p. 29)

O diálogo acima pode sugerir, entre outras leituras, que os animais foram ao encalço do coelho, o localizaram, e ele, na tentativa de ganhar tempo para escapar, disse chamar-se Mbila. E parece haver uma concomitância de ações que seria o susto de “todos”, indefinido, assim, se correspondia às pessoas ao avistarem “um leão” na zona urbana, a “cidade”, ou os animais. Logo, “gritaram”: “– Oito...”, quer dizer, em *coelhês: burro!* Ou seja, dessa vez não nos engana, coelho, mas este, “rindo-se e zombando”, disse: Atchimiim!... Atchimiim!...”, isto é, “vou fazer cocô em cima de vocês.”, ao passo que o perseguiram: “Atchimiim!... Atchimiim!... Atchimiim!...”, isto é, “mata logo o coelho” (MANJATE, 2007, p. 29).

O riso e a zombaria do coelho indicam que ele escapou, sob o prisma da criança. Assim sendo, a história não tem fim, inovando-se através das narrativas recontadas por Mbila que, por meio da fabulação, manteve viva a memória do amigo Dinka conseguindo, com isso, recuperar-se pela arte de contar, encantar e redimensionar a realidade. Assim, semelhante a uma tecelã, a sua voz desfia novos fios; destes, outras fiações ante à arte de fabular, envolver e transformar, inclusive, o ambiente hospitalar. Em seu contar prevalece o olhar da criativa criança a

brincar, sonhar, sofrer e, sobretudo, imaginar, fundindo ficção (as histórias do coelho) e realidade (o cotidiano).

O peralta Dinka, personagem principal do universo lúdico de Mbila, o preferido, transpõe limites, sai do mundo dos animais em fuga, vai à cidade, esconde-se em sua cabeça, voa na direção do céu, desafia a todos, até o leão, e na sua língua, ameaça ou faz “- Atchiim, Acthiim” em todos. Nesse jogo, coelhês e português traduzem a continuidade das aventuras em espaços sociais diferenciados, na voz dos animais desafiados, cujo objeto de desejo é: “Atchiim! Acthiim! Atchiim!” (MANJATE, 2007, p. 29).

Diante dos *caracteres* da protagonista-narradora, entendemos que a narrativa *Mbila e o coelho* inova o cenário literário infanto-juvenil não só de Moçambique, mas, sobretudo, de outros países, a exemplo do Brasil em diversos aspectos. Dentre estes destacamos os seguintes: a) o universo lúdico de uma criança que transita entre o mundo das fabulações e da realidade; b) essa criança é a protagonista e narradora que recria as histórias do principal personagem das narrativas infantis moçambicanas através dos causos populares (o coelho), em um jogo intertextual; c) há neologismos, criações linguísticas e, dentre estas,

o *coelhês*; d) a ótica que prevalece é da criança em seus desejos e dilemas.

Um dos desejos da criança simbolizada por Mbila é brincar, fantasiar a realidade e viajar através do universo da ficção, fundido realidade e fantasia. Extraíndo, desta, todo um legado cultural por meio do pretense amigo: o coelho, erigido das histórias narradas pela mãe. Da relação fantasia e realidade resultam os dilemas sanados, por fim, através da ficção. Assim, o amigo morto se insurge no leito do hospital e o redimensiona por meio das cores vivas, fortes e da mudança que opera entre os demais.

Mbila, um conto moçambicano, entrelaçada no jogo intertextual (narrativas de tradição oral e texto escrito, contemporâneo), transcende a delimitação temporal, se aproxima de outras narrativas e, por conseguinte, do universo das crianças de muitos outros espaços sociais ao engendrar os seus dilemas e desejos, sobretudo quando perderem algum animal ou outro bicho de estimação, ao qual se afeiçoam, compartilhando tristezas e/ou alegrias. Esse é um dado relevante da literatura infantil e/ou juvenil, por expressar o mundo de tais leitores, independentemente da região de origem e/ou do extrato social, sejam aquelas procedentes do continente africano ou da vasta diáspora.

Um exemplo disso é narrado em *A cor da ternura*, de Geni Guimarães (1989), quando a protagonista, nos momentos de tristeza ou alegria, dialoga com um “bicho-de-pé”. Também, quando o seu imaginado amigo lhe é tirado pela mãe e a pequena chora desesperadamente, ao acreditar ter perdido um grande amigo. Enfim, esse é um dos pequenos exemplos da universalidade e atemporalidade do livro *Mbila e o coelho*, do escritor moçambicano Rogério Manjate (2007).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de nos determos sobre os três livros analisados, tendo partido da hipótese de que se trata de textos inovadores no que se refere à tessitura dos seres ficcionais e aos espaços sociais nos quais são situados, consideramos relevante fazer algumas elucidações acerca da África continental e da África da diáspora, à luz de alguns estudiosos da área, nessa empreitada de atribuir sentidos destituídos de preconceitos étnico-raciais.

Ressignificar a história e cultura africana e afro-brasileira implica atribuir sentidos outros, distintos das representações meramente estigmatizadas aos negros situados no diverso continente africano e na diáspora. Em outras palavras, os negros que permaneceram e/ou retornaram ao continente africano e os que reconstruíram a vida em diversos países, a diáspora. Em se tratando

desta, tende-se a silenciar, quando não desqualificar fatos históricos, as lideranças e as religiosidades para fazer sobressair a cultura proveniente das civilizações ocidentais. Logo, assevera Nascimento (2008, p. 2): “A jovem geração de afrodescendentes politicamente mobilizados precisa pressionar os responsáveis por seu país para que a *África continental* e a *África da diáspora* sejam ensinadas na escola em pé de igualdade com as demais culturas que contribuíram para a formação do povo brasileiro”.

Em se tratando da África continental, tende-se a ressaltar só os problemas, os “atrasos”, a propalada “primitividade” de modo reducionista. A esse respeito, Nascimento (2008, p. 36) pontua que “Os Estados políticos africanos, em pleno desenvolvimento séculos antes da invasão europeia, chegaram a constituir impérios com extensão territorial maior que o romano – caso, por exemplo, do Império Mali nos séculos XIII e XIV”.

No que se refere ao desenvolvimento tecnológico, a referida pesquisadora salienta que “o desenvolvimento político africano foi acompanhado de um processo de desenvolvimento tecnológico” por nós desconhecido. A estudiosa refere-se aos egípcios e aos processos avançados científicos na área da medicina, das navegações marítimas,

da metalurgia, etc. No que tange à área medicinal, complementa: “Há indícios de que os antigos egípcios operavam tumores cerebrais e removiam cataratas” (NASCIMENTO, 2008, p. 40).

A visão de uma África “atrasada”, subjugada e dominada emergiu dos colonizadores, continuou propagada pelos seus descendentes e, assim, chegou ao limiar do século XXI, já que reiterada constantemente em nosso país nas diversas áreas do conhecimento humano. É um aprendizado que se inicia em nossa fase escolar, grosso modo, e traz à tona a desqualificação dos africanos e ascendentes, além dos descendentes. As consequências: a reprodução de visões preconceituosas e simplistas face ao amplo e diversificado continente africano, constituído de 54 países.

Nascimento (2008, p. 45) justifica o porquê da perpetuação da “imagem do selvagem africano atrasado e ignorante”. Dentre as explicações destacamos três: a) a “falsificação pura e simples” de importantes fatos e documentos históricos; b) o “holocausto: a devastação dos centros africanos [que] prosseguiu durante séculos”; c) a apropriação e monopólio, pelos colonizadores, de grande parte da riqueza artística, científica, do continente africano,

já que transportadas aos seus museus e bibliotecas, por exemplo.

Nascimento (2008, p. 45), referindo-se aos estudos antropológicos, assevera que a “imagem do africano como atrasado diz respeito à certa fascinação pelo exótico dos estudiosos europeus”. Nisso consiste a “visão estática, localizando um grupo em uma conjuntura e fixando-o como se estivesse preso para sempre àquela condição”. Nascimento critica esse olhar superficial, reducionista, arraigado de preconceitos e estereótipos; afinal, “a África nunca se reduziu a um viveiro de povos isolados, perdidos na selva e ocupados com a pesca e a caça, imagem que certa linha da pesquisa antropológica ajudou a reforçar”.

A aludida pesquisadora considera que “Esse enfoque, além de realçar o primitivo, obscurece os processos de fluxo e mudança que sempre caracterizaram a história africana. [...]”. A despeito disso, complementa, ainda no século XII a “África oriental” mandava “ouro e elefantes à China” o que é desconhecido de muitos de nós, assim como a sofisticação das “embarcações” que antecedem, em “três

séculos”, a “caravela” dos portugueses (NASCIMENTO, 2008, p. 46).<sup>14</sup>

É comum em nossa história se atribuir os feitos heroicos do desbravamento do mar aos portugueses, sem menção aos antecessores africanos. Ao contrário disso, se reitera a ideia de índios e africanos selvagens em suas tribos, de um lado e, do outro, a civilização europeia avançada, conquistadora e responsável pela expansão das terras além mar, já que descobridores e vencedores dos povos subjulgados, logo, passíveis ao domínio e à escravização. Por conta desse olhar é que se salienta a necessidade de ressignificar a história da África e se “valorizar, divulgar e respeitar os processos históricos de resistência negra desencadeados pelos africanos escravizados no Brasil e por seus descendentes na contemporaneidade [...]”<sup>15</sup>. Nisso consiste a ruptura com a “visão estática” e meramente estereotipada veiculada séculos atrás pelos colonizadores e projetada aos dias atuais.

---

14 Nascimento baseia-se em: SERTIMA, Ivan Van; WILLIAMS, Larry (Org.). **Great African thinkers**. New Brunswick; Oxford: Transaction Books, 1986. v. 1: Cheikh Anta Diop.

15 Conforme consta das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino da História e Cultura Africana e Afro-Brasileira (BRASIL, 2004, p. 12)

A questão crucial colocada aqui é a ignorância que ainda impera em nosso meio social – e, sobretudo, no ambiente acadêmico – acerca da diversidade sociocultural dos antepassados africanos, a saber: os embates sociais, as conquistas, as riquezas, as cosmovisões de vida e outras formas de expressar tais diversidades. Um exemplo disso pode ser notado através de um vídeo que vem fazendo sucesso no Youtube: O perigo de uma história única, proveniente da uma conferência da escritora nigeriana Chimamanda Adichie. O perigo, aqui, em outras palavras, implica o olhar preconceituoso e estereotipado em relação às diferenças as restringindo, meramente, ao ponto de vista ocidental (BHABHA, 2005).

Partindo das contribuições dos estudiosos até então referidos, podemos destacar o papel das obras literárias publicadas em Moçambique e no Brasil, aqui analisadas, por trazerem à tona imagens não estereotipadas da África continental e da África da diáspora. A primeira, conforme evidenciamos anteriormente, está presente em *O espelho dourado*, também em *Ogum*, o rei de muitas faces e outras histórias de Orixás. Neste livro visualizamos florestas fartas, rios repletos de peixes, as conquistas, as tradições que precisam ser preservadas, as linhagens negras e suas

riquezas, os reinados, o ouro para realçar a beleza das protagonistas (*Nyame*, por exemplo, e *Oxum*).<sup>16</sup>

Em um dos contos da coletânea *Ogum, o rei de muitas faces e outras histórias de Orixás*, que não foi objeto de nossa análise, intitulado *A rainha dos raios* (CHAIB; RODRIGUES, 2000, p. 33), o narrador conta que “Há muito tempo, na África, na região do rio Níger, reinava Iansã, a destemida senhora dos ventos”. Em *O espelho dourado* se tece o mito de criação do rio a partir de “Dois pingos d’água vindos do céu” que, depois, “caíram bem no meio de uma nascente que brotava da terra”, misturaram-se, formando “um grande rio”, o rio Níger. Foi próximo à sua margem que a princesa *Nyame* ficou aprisionada. E foi através dele que os ancestrais e *Nyame* conseguiram proteger e livrar o guerreiro *achanti* das forças opositoras.

Nos dias atuais, portanto, coexistem as inferiorizações acerca do segmento negro situado na “África continental e na África da diáspora” em meio a algumas obras que sugerem inovações, pois rompem com a “visão estática” e anacrônica das civilizações milenares; ao contrário, são

---

<sup>16</sup> “Dona do amor e da riqueza”, que tinha “joias” e que não gostava “de trabalho doméstico”. Este é o conto *O rei da floresta*, que consta do livro *Ogum, o rei de muitas faces e outras histórias de Orixás* (p. 16).

delineadas no passado e/ou no presente, rememorando-se às tradições e suas cosmovisões por meio dos espaços sociais e dos seres ficcionais.

Ao partir do pressuposto de que a literatura infanto-juvenil brasileira contemporânea apresenta personagens negros não mais reduzidos a papéis secundários e/ou à inferiorização, estamos levando em conta a possibilidade de ressignificação e valorização na tessitura literária, ao delinear-los em diversos papéis e/ou espaços sociais, sem os restringir a uma África e/ou diáspora cujo império é o da pobreza, da criminalidade, das disputas e consequente desumanização.

No que se refere ao diverso patrimônio sociocultural do continente africano e da diáspora, Nascimento (2008, p. 23) reconhece que a “comunidade afrodescendente do Brasil” vem, ao longo dos tempos, insistindo na “necessidade de uma reciclagem, de uma nova abordagem epistemológica da África”, com vistas a romper “com as ideias preconceituosas da herança intelectual colonialista”.

A “reciclagem” aludida por Nascimento implica, em outras palavras, na desconstrução de antigos estereótipos (re)construídos e perpetuados com o transcorrer do tempo, acerca da história e cultura africana nos meios

de comunicação, nos materiais didáticos, nos subsídios teóricos, artes e na literatura. Essa foi a luta travada pelos movimentos sociais negros, a exemplo da Frente Negra, do Teatro Experimental do Negro, do Pan-Africanismo, da *Negritude* e, ainda, dos mentores da *Literatura Negra Brasileira*, acrescentamos.

A “reciclagem” conclamada, ou o “resgate” do patrimônio sociocultural africano em sua diversidade foi um dos principais objetivos dos movimentos sociais e, conforme Elisa N. Nascimento (2008, p. 22), “tem profundas raízes no conteúdo do Teatro Experimental do Negro (TEN)”, criado por Abdias do Nascimento, e em Solano Trindade (Teatro Popular), nos anos 1940 e 1950. “Esse resgate passa certamente pela questão da cor inferiorizada e da cultura negada e/ou reduzida pela cultura hegemônica dominante. [...]” Mas, salienta, isso implica em não nos prendermos à visão de uma África situada – e diríamos, sitiada –, meramente no passado, “mas também em suas realidades modernas e contemporâneas”, como foi possível evidenciar através de *Mbila e o coelho*, por exemplo.

Em *Mbila e o coelho*, toda a trama é permeada pela imaginação fértil da protagonista em sua ânsia em brincar com o coelho. Contudo, não se dá ênfase aos seus receios,

excetuando-se os momentos em que fica à procura do coelho na residência. No entanto, nem por isso deixamos de conhecer o fascínio que narrativas tradicionais exercem sobre Mbila e o papel social que o coelho representa no país. Ele é o personagem que encanta pelas peraltices, e por meio delas expressa um fundo moralista quando é punido. Noutras vezes sai ileso. E o ato de narrar lhe dá vida nova e engendra outros fios narrativos.

A edição brasileira, cujo título é *O coelho que fugiu da história*, apresenta uma Mbila com traços bem diferenciados da moçambicana,<sup>17</sup> na qual a protagonista é, sem sombra de dúvida, negra. Não restam dúvidas, portanto, a respeito do segmento étnico-racial representado nesta versão. Na edição brasileira há mudança significativa a esse respeito, no tocante à qualidade do texto, da

---

17 Referimo-nos à 2ª edição, que está no prelo. A 1ª versão quase não apresenta ilustração.

diagramação das páginas etc.<sup>18</sup> E, no que se refere à Mbila, as alterações ocorrem nos traços físicos, visto serem os seus cabelos longos, encaracolados, meio ruivos e os olhos claros, na edição brasileira. As diferenças na caracterização da protagonista nos instigam, não por desconhecer a capacidade criativa do artista e a sua liberdade de recriar. Isso é inquestionável e não colocamos em xeque.

No entanto, por se tratar de uma obra africana, de um país cuja população majoritária é negra, e as ilustrações das respectivas obras não deixam dúvidas a esse respeito,<sup>19</sup> na edição brasileira houve uma espécie de *embranquecimento* de Mbila. Como no texto verbal pode-se delinear a pertencente de qualquer segmento étnico-racial, por não haver descrição dos seus fenótipos, os realizadores aproximaram-na do ideal *brancocêntrico*.

---

18 Analisamos a primeira versão, só depois tivemos acesso à segunda, que está no prelo. Tratando-se da versão brasileira, a recebemos ao final da tese, portanto não houve tempo de fazer uma comparação. Mas algumas alterações são notáveis. Além da ilustração, a edição muito mais primorosa, é rica de detalhes, cores. Há pequenas alterações no corpo do texto reelaborado, além de realçar o utilitarismo. Um exemplo é quando Mbila se dirige ao pai e diz: “- A partir de hoje, vais passar a dormir lá em casa, não é pai?” (MANJATE, p. 56). Ao final da narrativa há um glossário, explicações alguns termos utilizados pelo escritor, o seu país e a ilustradora (MANJATE, p. 60-64).

19 Referimo-nos às publicações moçambicanas, no caso, as ilustrações.

A edição de *Mbila*, no Brasil, se comparada à edição moçambicana, pode ampliar as discussões sobre uma questão delicada em nosso país: quando se delinea um personagem relacionado às mazelas sociais, não há dúvidas sobre o segmento étnico-racial representado, e o estudo de Dalcastagnè (2005) evidencia isso. Agora, se a história traz à cena seres ficcionais situados em espaços sociais constituindo grupos, ou realizando atividades lúdicas, na escola, no ambiente familiar das classes altas economicamente, a tendência é ilustrá-los com fenótipos brancos.

A esse respeito, além de Dalcastagné (2005), há o estudo recente de Venâncio (2009, p. 123-124), no qual ela constatou a supremacia branca em nossa literatura infanto-juvenil, publicada nos anos 70, 80, 90 e entre 2000 e 2007. Nas narrativas, a pesquisadora analisou 20 obras do Programa Nacional de Biblioteca nas Escolas (PNBE, 2007),<sup>20</sup> apresentando os seguintes resultados: 1) **personagens brancos crianças = 1974**, pretos e pardos = 300; 2) **adultos brancos = 224**, pretos e pardos = 31; 3) **narrador branco = 84**, pretos e pardos = 26; no **total**,

---

20 Consultar Venâncio (2009, p. 177-194), cuja dissertação de mestrado apresenta, anexo, o edital referente ao PNBE (2008), para a seleção dos respectivos livros.

**personagens brancos = 3077; pretos e pardos = 488.** Daí concluir-se que, a “branquidade” é ainda a norma predominante em tais obras (VENÂNCIO, 2009, p. 123).

Considerando os dados apresentados por Venâncio (2009) e as reflexões que fizemos no presente texto norteadas em estudos afins, gostaríamos de ressaltar que urge a necessidade de nos atentarmos, ainda mais, para a produção literária destinada às crianças e aos jovens em nosso país, sobretudo após a alteração da LDB 9.394/96 pela Lei 10.639/03. Tal atenção requer um olhar mais crítico e menos ingênuo sobre a referida produção. E isso, sabemos, não implica preterir a linguagem literária em sua riqueza metafórica para priorizar a temática racial exclusivamente. Ambas estão imbricadas e constituem a tessitura narrativa, assim como o “eu lírico”, no caso da poesia.

As três narrativas que abordamos aqui, reiteramos, são exemplos de inovações no mercado livresco e as sugerimos às educadoras e aos educadores, aos leitores de modo geral e, por que não, aos pais? Afinal, a produção literária infanto-juvenil não interessa só às crianças e aos jovens mas, a todas as pessoas, por se tratar de uma linguagem imersa em significações e emoções, mas, não esqueçamos, é de suma importância ficarmos atentos

aos personagens negros, de modo a sabermos identificar aqueles que não se restringem aos ranços racistas. É com esse fim que destacamos a relevância social das três narrativas analisadas: *Ogum, o rei de muitas faces e outras histórias de Orixás*, *O espelho dourado*, das nossas produções brasileiras e, da safra moçambicana contemporânea, *O coelho que fugiu da história*, do escritor Rogério Manjate.

Embora centrando-nos na análise dos três livros literários infanto-juvenis que delineiam espaços sociais africanos, não podemos deixar de informar que outras produções vem ganhando certa visibilidade nos países africanos de Língua Portuguesa, dos quais destacamos Moçambique (OLIVEIRA, 2010) e Angola. Uma dessas recentemente lançada em nosso país (em São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro e na Bahia<sup>21</sup> (na capital e em Alagoinhas, além de Angola, Lisboa e outros países), tem conquistado sucesso entre os leitores, cuja autoria é da escritora angolana Isabel Ferreira (2012). Trata-se do livro: *O coelho conselheiro, matreiro e outros contos que eu te conto*.

---

21 Na Bahia o aludido livro foi lançado na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), no Campus II, Alagoinhas-BA.

Reconhecemos, por conseguinte, que mais produções precisam transcender os respectivos espaços sociais, para que os leitores situados do lado de lá (em África) e os demais, situados do lado de cá (na diáspora) tenham a oportunidade de conhecer um pouco dos aspectos culturais, locais e o modo de ser e viver delineados na ficção por meio da imaginação. A literatura é, sem sombra de dúvida, um campo fértil a esse propósito, por ser constituída de uma linguagem rica, polissêmica; logo, susceptível à resignificação do universo que se delinea à nossa frente e a outros de terras longínquas. E isso, sabemos, passa pela ideologia lucrativa do mercado livresco ante o papel de selecionar, investir, difundir e divulgar determinados livros em detrimento de outros.

Esperamos que, a partir das reflexões e dos debates ocorridos no decorrer dessa década (2003-2013) de não implementação, a contento, da história e cultura afro-brasileira e africana da Educação Básica, possam contribuir para se pleitear e viabilizar ações afirmativas, também, nessa área. Que saibamos seguir as veredas entreabertas, engendrando novas travessias. Os livros analisados anteriormente seguem essa direção e configuram-se, assim, como mais uma proposta em meio às demais dispersas em terras ancestrais e nas diásporas, a exemplo do Brasil.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Inaldete Pinheiro de. **Pai adão era nagô**. Recife: Produção Alternativa, 1988.

ARISTÓTELIS. **Arte poética**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. **Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**. Brasília, 2005.

BURNEAUF, Roland; OULLET, Real. **O universo do romance**. Coimbra: Almedina, 1976.

CADEMARTORI, Lígia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHAIB Lídia; RODRIGUES, Elizabeth. **Ogum: o rei de muitas faces e outras histórias dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CHIAPPINI, Ligia; LEITE, Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1991.

COELHO, Nelly. **A literatura infantil: história, teoria, análise**. São Paulo: Ática, 1993.

\_\_\_\_\_. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. São Paulo: Edusp, 1990.

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário**. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

DALCASTAGNÊ, R. **A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004**. Disponível em: <[http://www.cronopios.com.br/anexos/regina\\_dalcastagne.swf](http://www.cronopios.com.br/anexos/regina_dalcastagne.swf)>. Acesso em: 1º mar. 2010.

HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder**. São Paulo: Summus, 1980.

GANYMEDES, José. **Na terra dos Orixás**. São Paulo: Ed. do Brasil, 1988.

KHÉDE, Sônia Salomão. **Personagens da literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Ática, 1990.

LIMA, Heloisa Pires. **O espelho dourado**. São Paulo: Peirópolis, 2003.

\_\_\_\_\_. **Personagens negros: um breve perfil na literatura infanto-juvenil.** In: MUNANGA, K (Org.). **Superando o racismo na escola.** Brasília: Secretaria de Educação Fundamental/Ministério da Educação, 2000.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana.** São Paulo: Selo Negro, 2004.

MANJATE, Rogério. **Mbila e o coelho: história para todas as idades.** Moçambique: Escola Portuguesa de Moçambique/Ministério da Educação, 2007. (Coleção Acácia).

\_\_\_\_\_. **O coelho que fugiu da história.** São Paulo: Ática, 2009.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **A matriz africana no mundo.** São Paulo: Selo Negro, 2008. v. 1, p. 21-139.

OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus. **Negros personagens nas narrativas literárias infanto-juvenis brasileiras: 1979-1989.** 2003. 182 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Departamento de Educação, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2003.

\_\_\_\_\_. **Personagens negros na literatura infanto-juvenil brasileira e moçambicana (2000- 2007): entrelaçadas vozes tecendo negritudes.** Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

PESSOA, José Rivaldo de Albuquerque. **Contos infantis afro-brasileiros.** Recife, [2006?]. v. 1.

PRANDI, Reginaldo. **Ifá o advinho**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução Jasna P. Sarhan. Rio de Janeiro: Florence Universitária, 1984.

REIS, Alcides Manoel dos. **Candomblé: a panela do segredo**. São Paulo: Mandarim, 2000.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. **A narrativa africana de expressão oral**: transcrita em português. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda Angolê, 1989 (Série Diálogos). 368 p.

ROSEMBERG, Fúlvia. **Literatura Infantil e ideologia**. São Paulo: Global, 1985.

SOUSA, Andréia de. Personagens negros na literatura infanto-juvenil: rompendo estereótipos. In: CAVALEIRO, Eliane (Org.). **Racismo e anti-racismo na educação: repensando nossa escola**. São Paulo: Summus, 2001.

TURCHI, Maria Zaira. O estético e o lúdico na literatura infantil. In: CECANTINI, João Luís C. T (Org.). **Leitura e Literatura Infanto-juvenil**: memória de Gramado. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2004.

VENÂNCIO, Ana C. Lopes. **Literatura infanto-juvenil e diversidade**. 2009. 228 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Departamento de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

Formato: 130 x 180 mm  
Fonte: Minio Pro  
Papel miolo: Off Set 90 g/m<sup>2</sup>  
Papel capa: cartão supremo 250 g/m<sup>2</sup>  
Impressão: Agosto / 2014

## **SOBRE A AUTORA**

### **Maria Anória de Jesus Oliveira**

Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mestrado em Educação e Contemporaneidade na Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Especialização em Literatura e Graduada em Letras pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP). Professora da UNEB. Atua nos cursos de Letras (Graduação) e no Programa de Mestrado em Crítica Cultural (Pós-Crítica/UNEB).



[www.eduneb.uneb.br](http://www.eduneb.uneb.br)

ISBN 978-85-7887-262-5



9 788578 872625