

# *LITERATURA INFANTOJUVENIL E RAÇA: NOVAS POSSIBILIDADES DE REPRESENTAÇÕES ÉTNICO- RACIAIS*

*CHILDREN'S LITERATURE AND RACE: NEW POSSIBILITIES OF ETHNIC-RACIAL  
REPRESENTATIONS*

*LITERATURA INFANTIL-JUVENIL Y RAZA: NUEVAS POSIBILIDADES DE  
REPRESENTACIONES ÉTNICO-RACIALES*

James Rios de Oliveira Santos<sup>1</sup>  
Cecília Gusson Santos<sup>2</sup>

**Resumo:** Evocando teóricos e críticos que versam sobre a representação literária, o trabalho centra-se na articulação de discussões sobre literatura e raça por considerar a urgência de se trazer à baila do discurso científico reflexões sobre as novas possibilidades de se efetivar a representação positiva de personagens negros pelo prisma da memória coletiva. Isto porque, no curso da história da literatura infantojuvenil brasileira, muitos personagens afro-brasileiros foram recorrentemente representados de maneira pejorativa em diversas narrativas. Trata-se, portanto, de uma pesquisa bibliográfica que resultou na compreensão de que os recontos elegidos para análise promovem a(s) identidade(s) negra(s), logo, oferecem ao leitor novas possibilidades de (re)conhecer as vivências e/ou as experiências do sujeito negro no espectro de sua cultura.

**Palavras-chave:** Literatura infantojuvenil. Raça. Representação. Cultura. Memória.

**Abstract:** Evoking theorists and critics who deal with literary representation, the work focuses on the articulation of discussions on literature and race, considering the urgency of bringing to the fore scientific discourse reflections on the new possibilities of effecting the positive representation of black characters through the prism of collective memory. This is because, in the course of the history of Brazilian children's literature, many Afro-Brazilian characters were recurrently represented in a pejorative way in various narratives. It is, therefore, a bibliographical research that resulted in the understanding that the retellings chosen for analysis promote the black identity(ies), therefore, offer the reader new possibilities to (re)know the experiences and /or the experiences of the black subject in the spectrum of their culture.

**Keywords:** Children's literature. Race. Representation. Culture. Memory.

**Resumen:** Evocando a teóricos y críticos que se ocupan de la representación literaria, el trabajo se centra en la articulación de discusiones sobre literatura y raza, considerando la urgencia de traer a la palestra reflexiones del discurso científico sobre las nuevas posibilidades de efectuar la

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras, com ênfase em Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Aluno do Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), com ênfase em Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Diretor de Cultura da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). E-mail: [jamesrios.cult@gmail.com](mailto:jamesrios.cult@gmail.com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3017-9921>

<sup>2</sup> Mestre em Estudos da Linguagem, pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Aluna do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (Doutorado), da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: [gusson990@hotmail.com](mailto:gusson990@hotmail.com) <https://orcid.org/0000-0001-9195-3701>

representación positiva de personajes negros a través de la prisma de la memoria colectiva. Esto se debe a que, en el transcurso de la historia de la literatura infantil brasileña, muchos personajes afrobrasileños fueron recurrentemente representados de manera peyorativa en diversas narrativas. Se trata, por tanto, de una investigación bibliográfica que resultó en la comprensión de que los relatos escogidos para el análisis promueven la(s) identidad(es) negra(s), por lo tanto, ofrecen al lector nuevas posibilidades para (re)conocer las vivencias y/o las vivencias del sujeto negro en el espectro de su cultura.

**Palabras llave:** Literatura infantil. Raza. Representación. Cultura; Memoria.

### Considerações Iniciais

Em linhas gerais, poderíamos definir a “representação” como sendo “a imagem ou a reprodução de” (FERREIRA, 1995, p. 564) pessoas, de espaços, de relações sociais ou até mesmo a representação de toda complexidade da vida humana, principalmente quando esta se perfila em diversos níveis do discurso, sobretudo na esfera literária. Contudo, esse conceito exige do crítico uma atenção particular, dada a abrangência que o termo assume em seus respectivos campos de aplicabilidade. Por isso, trataremos de conceituá-lo na dimensão das Ciências Sociais para que, em seguida, possamos compreender seus desdobramentos no campo dos estudos da literatura.

Partindo, portanto, da primeira definição, podemos afirmar, em consonância com o que postula Woodward (2014, p.17), que a representação constitui-se como um espaço abstrato onde as “práticas de significações e os sistemas simbólicos (por meio dos quais os significados são produzidos)” tendem a posicionar os sujeitos. Em outras palavras, isso significa que tanto os discursos quanto os sistemas de representação determinam os espaços a partir dos quais os sujeitos podem se manifestar e também se posicionar. Assim, a representação passa também a ser compreendida enquanto processo cultural, uma vez que ela mobiliza, dentro de seu próprio espaço simbólico, as identidades coletivas e individuais, influenciando-as e manipulando-as em diversos aspectos. Vejamos um exemplo dado pela autora:

[...] a narrativa das telenovelas e a semiótica da publicidade ajudam a construir certas identidades de gênero (GLEDHILL, 1997; NIXON, 1997). Em momentos particulares, as promoções de *marketing* podem construir novas identidades como, por exemplo, o ‘novo homem’ das décadas de 1980 e de 1990, identidades das quais podemos nos apropriar e que podemos reconstruir para nosso uso. *A mídia nos diz como devemos ocupar uma posição-de-sujeito particular – o adolescente ‘esperto’, o trabalhador em ascensão ou a mãe sensível.* Os anúncios só serão eficazes no seu objetivo de nos vender as coisas se tiverem o apelo para os consumidores e se fornecerem imagens com as quais eles possam se identificar. (WOODWARD, 2014, p.18, grifo nosso).

Na perspectiva da qual trata Woodward (2014), a mídia, enquanto esfera representacional, exerce uma influência direta no processo de construção de identidade dos indivíduos, os quais, a partir do conteúdo assistido, lido, assimilado, passam a identificar-se com os produtos, serviços, estilos de vida, criando assim novos processos identitários .

Sendo, pois, a literatura, um espaço discursivo no qual se representa ficcionalmente a complexidade da vida humana, não cometeremos equívocos se afirmarmos que ela contribui com a manutenção ou produção de novas identidades. Este fato já foi atestado por teóricos e críticos, dentre eles Edward Said, que, em sua obra *Orientalismo* apresenta ao leitor as formas pelas quais as mídias (ocidentais) tendem a representar o oriente (e os orientais) a partir da padronização de determinados estereótipos. Nas palavras do autor,

A televisão, os filmes e todos os recursos da mídia têm forçado as informações a se ajustar em moldes cada vez mais padronizados. No que diz respeito ao Oriente, a padronização e os estereótipos culturais intensificaram o domínio da demonologia imaginativa e acadêmica do “misterioso Oriente” do século XIX (SAID, 2007, p. 58).

Consoante ao que foi postulado teórico, entendemos que, se o oriental tem recebido, nesse contexto de produção discursiva, uma representação superficial e distante das vivências que experimenta em seu dia a dia, no seio de sua comunidade étnica, por exemplo, pode-se afirmar, nesse mesmo viés, que o negro, no contexto brasileiro, é, com muita frequência, apresentado do mesmo modo. O problema é que, em nossa compreensão, as reiteradas reproduções de estereótipos, seja do oriental, seja do negro, tendem a fixar únicas e supostas identidades, aproximando-se, assim, de versão essencialista<sup>3</sup> de identidade – já definida por Woodward (2014).

Em síntese, queremos dizer que, assim como as narrativas “das telenovelas e a semiótica da publicidade ajudam a construir certas [e novas] identidades de gênero” (WOODWARD, 2014, p.18), a literatura brasileira, percorrendo um caminho inverso, tem insistido (erroneamente) na “fixação” de uma suposta identidade negra. Tal fixação, vale lembrar, efetiva-se por meio de reiteradas publicações de romances ou outras manifestações em prosa que representaram o negro pelo viés mais depreciativo e/ou figurativo possível – ainda que se tenha como contra-argumento a observância do contexto de produção de cada obra.

Gregory Rabassa (1965), David Brookshaw (1983) e Regina Dalcastgnè são alguns dos estudiosos que apontaram os problemas de representação do negro na ficção brasileira destinada ao público adulto. Os trabalhos de Fúlvia Rosemberg (1985), de Paulo Vinicius Baptista da Silva

---

<sup>3</sup> Ver Woodward (2014).

(2007) e de Mirian Zappone (2013) evidenciam, por sua vez, não só a quase ausência de personagens negros em narrativas infantojuvenis como, por outra via, os estereótipos atribuídos ao sujeito negro no ato da representação.

Ora, se as personagens africanas e/ou afro-brasileiras assumem contornos estritamente depreciativos (a partir de estereótipos como o da mãe-preta, da mulata sensual, do negro libidinoso etc.) ou apenas figurativos em suas representações, certamente os interlocutores de tais textos, sobretudo as crianças e os adolescentes em pleno processo de formação ideológica serão influenciados/induzidos a olhar/entender/compreender a pessoa negra somente a partir desse prisma, tendo, assim, o processo de identificação do sujeito-leitor-negro plenamente comprometido.

Erige, neste contexto, um problema que se chama racismo. Racismo este que se dissolve no âmbito do discurso por meio da naturalização de representações negativas do sujeito negro e de tudo aquilo que, simbolicamente, permeia a sua cultura, sobretudo em sua dimensão antropológica. O linguista holandês Teun Van Dijk (2012) foi um dos estudiosos a apontar para a perpetuação ou aquisição do racismo via discurso. Na compreensão do pesquisador, os sujeitos não nascem racistas, mas aprendem a ser por meio do consumo de conteúdos veiculados pelas diferentes mídias, tais como a televisão, o rádio, os livros didáticos e, é claro, a própria literatura.

Nesse sentido, vale ressaltar que durante décadas os livros de história emolduraram as vivências dos negros tão somente pelo prisma da escravidão, na perspectiva da História Oficial, e muitas crianças/adolescentes não tiveram a oportunidade de aprender conteúdos positivos sobre os povos afro-brasileiros. Na literatura infantojuvenil, a quase ausência de autores negros gerou, numa relação de causa e efeito, estereótipos dos mais variados, tendo em vista o fato de que essa produção literária foi, majoritariamente, realizada por brancos (ROSEMBERG, 1985). É preciso ponderar, contudo, que após a sanção da Lei 10.639/2003<sup>4</sup>, o mercado editorial passou a valorizar obras que, positivamente, representem o negro. Tal representação positiva – é importante frisar – está calcada na memória coletiva dos diversos povos africanos e afro-brasileiros e se distancia dos recortes estáticos e meramente documentais da História que se quer oficial.

### **Pelo fio da memória: representações e identidades em trânsito**

---

<sup>4</sup> A Lei 10.639/2003 prescreve a obrigatoriedade do ensino da história e da cultura dos povos afro-brasileiros nos conteúdos de Artes, Literatura e História.

Maurice Halbwachs, em *A Memória Coletiva* (1990), afirma que a memória tem por suporte os membros de um grupo social. É por meio dele que a memória se perpetua de pai para filho, de membro para membro, de geração em geração. Ocorre, entretanto, que, ao dissolver o grupo, dissolvem-se também as memórias construídas no curso do tempo pelos atores e expectadores sociais. Em conformidade com as proposições teóricas de Halbwachs (1990), a memória e a identidade são, por assim dizer, elementos indissociáveis. Nesse caso, a perda da memória implica, automaticamente, a perda da identidade.

De acordo com Douek (2003), com o surgimento da imprensa, e, possivelmente, com a necessidade de aferir mais segurança às memórias – dada a intensidade do trânsito dos grupos que poderiam, em maior ou menor grau, diluir-se ao longo do tempo e no espaço – tem-se, então, a possibilidade de registrá-las em forma de texto. No entanto, frisa a pesquisadora que, transposta para os suportes que comportam a materialidade linguística, a memória tende a fixar-se e, fixando-se, deixa de ser transmitida oralmente e passa a ser estudada à distância, com outro *status*: o de história.

A imprensa substituiu a fragilidade e mutabilidade da palavra e, até mesmo do manuscrito, pela estabilidade e segurança da escrita. Instaurando definitivamente a primazia da escrita, a imprensa revolucionou a transmissão da memória, que começa assim a se transmutar em história. Também contribuiu para aumentar a distância entre passado e presente, inaugurando uma nova consciência para a época: a da superioridade do presente em relação a um passado cuja autoridade começava a declinar (DOUEK, 2003, p. 31).

O estudo da memória e da história e, conseqüentemente, os seus reflexos na literatura, exige do crítico um esforço para que não cometa o equívoco de tratar como sinônimo dois termos que “assumem suas especificidades e bifurcam-se num desencontro” que levou “a um verdadeiro divórcio entre as partes” (DOUEK, 2003, p.26). À medida que transcorre o tempo e evoluem os sistemas de comunicação, mais distante vamos ficando da memória e mais acesso temos à história – disciplina que revisita o passado à distância, com métodos próprios e bem delimitados. Assim, no entendimento de Halbwachs, a memória está, hoje, perdida.

A este respeito, é preciso reforçar que a história, em oposição à memória, “está distante de um passado com o qual não se identifica [...] mas que pretende reconstruir, não a partir de uma ressurreição, mas de uma representação, operação intelectual e laicizante que demanda análise dos rastros e dos vestígios, e discurso crítico, discurso universal” (DOUEK, 2003, p. 34). Douek (2003) trata, aqui, da institucionalização da história, que passa a ser, então, uma disciplina. Disciplina esta que seleciona os fatos, faz recortes dos acontecimentos sob determinados pontos de vista e os

apresenta no âmbito do discurso. A partir disso, ela se torna a “história oficial e universal dos grandes acontecimentos e dos grandes homens, dos vencedores” (DOUEK, 2003, p. 14).

Nós precisávamos retomar, ainda que sinteticamente, esta discussão conceitual sobre história e memória porque as obras a serem analisadas a seguir são, por assim dizer, tentativas de se salvaguardar as memórias de algumas etnias africanas e de povos afro-brasileiros por meio do registro escrito. Ao considerarmos as proposições de Douek (2003), devemos observar, atentamente, o modo como se processa a transposição dessas memórias para o texto escrito, pois, em meio a esse processo, pode-se provocar um distanciamento entre o grupo social e sua identidade, tornando, assim, o discurso pretensamente histórico. Corroborando as reflexões de outros estudiosos como Tibério (2009), entendemos que a utilização da história oficial como estratégia de construção ficcional não poderia ser, em primeira instância, instrumento ideal para se representar o negro, o qual, desde a sua chegada ao Brasil, recebe, dos meios de comunicação, uma representação refratada dada ao distanciamento interposto entre o sujeito do discurso e a cultura do sujeito representado.

As narrativas elegidas para análise são textos curtos e registros orais de algumas tradições negras. Os autores dessas narrativas são todos brasileiros e, justamente por isso, precisamos entender como constroem seus discursos sobre a África, uma vez que, embora estejam parcialmente integrados à cultura negra devido à miscigenação neste país, representar o Outro ou a cultura do Outro é, a nosso ver, um desafio constante se considerarmos, por exemplo, as formas pelas quais o racismo opera na literatura brasileira.

Adentram o continente africano para “explorar” as memórias africanas Rogério de Andrade Barbosa, com as narrativas *Nyangara Chena, a cobra curandeira* e *A tatuagem, conto do povo Luo*; Kiusam de Oliveira, com a obra *Omo-Oba: histórias de princesas*; e Adilson Martins, com *Enrilé, o caçador e outros contos africanos*. Uma diferença salutar entre essas narrativas reside no trato com a memória. Em *O fio d'água do quilombo*, obra do PNBE Temático 2013, as memórias colhidas às margens dos Rios Amazonas e Zambeze foram apenas – e isso não diminui seu valor – grafadas no papel. As obras dos autores mencionados passam, contudo, por um processo de estilização. Em outras palavras, isso quer dizer que as memórias coletivas das etnias representadas nesses textos são mais bem desenvolvidas estruturalmente, com melhor delineamento dos espaços e de seus respectivos personagens, passando a ter contornos mais concretos – respeitando, é claro, as peculiaridades da literatura oral.

Diante do exposto, faz-se necessário ressaltar que as obras analisadas não são criações próprias dos autores. Assim como os Irmãos Grimm e Charles Perrault, que compilaram as narrativas orais de suas respectivas comunidades e, posteriormente, adequaram-nas à linguagem

infantil nos limites que, estruturalmente, engendram os contos de fadas, os escritores em tela submeteram-se a processos semelhantes. Interessa-nos saber, nesse caso, a relação desses escritores com as temáticas africanas, sobretudo com as memórias que mobilizam para elaboração de seus respectivos textos. Examinemos essa questão.

Rogério de Andrade Barbosa, por exemplo, é um professor pós-graduado em literatura afro-brasileira que esteve, entre outras comunidades africanas, em Luanda (Angola), vivenciando e colhendo informações sobre as narrativas orais, segundo Rosa Maria Cuba Riche (2013). Kiusam de Oliveira, por sua vez, é professora negra, doutora em Educação pela Universidade de São Paulo e também arte-educadora.

Adilson Martins já escreveu três livros infantis: *Lendas de Exu*, *O papagaio que não gostava de mentiras e outras fábulas africanas* e *Enrilé, o caçador e outros contos africanos*. Diz ele, em sua biografia, que as narrativas foram elaboradas para sua neta, Camila. Finaliza afirmando que espera que o leitor “goste tanto de ler minhas histórias quanto eu gostei de contá-las para minha netinha” (MARTINS, 2008, p. 37).

Diferente de Rogério Barbosa, que teve a oportunidade de coletar *in loco* as histórias orais para, a partir daí, revisitá-las em suas obras, os demais escritores, pelo que constatamos, não atravessaram o Atlântico – pelo menos não fisicamente e com este fim. No entanto, tanto Kiusam de Oliveira quanto Adilson Martins são sujeitos que transitam pelos espaços (físicos e simbólicos) difusores da cultura afro-brasileira: a arte educadora, por exemplo, por ser negra, assume sua identidade promovendo, inclusive, outras atividades que visam, dentre outros importantes aspectos, contribuir “para os reflexos sobre uma possível desconstrução da imagem negativa do corpo” (OLIVEIRA, 2009, s/p) e da cultura do negro.

Já Adilson Martins é um babalaô – chefe espiritual de uma casa religiosa de matriz africana. Nessas comunidades, os saberes, o manuseio com as ervas, as histórias/lendas são valores, transmitidos oralmente. O fato de estar liderando uma casa religiosa permite ao escritor explorar as fontes de seu próprio terreiro e encontrar nele os substratos necessários não só para fazer perpetuar as memórias de seus antepassados entre os membros de sua comunidade, mas, e, sobretudo, entre os seus leitores, os quais passam a conhecer um recorte desse universo mítico.

Imersos, portanto, na ancestralidade africana, seja indireta ou diretamente – se quisermos falar nos termos de Michael Pollak (1992) – os escritores em apreço não mobilizam essas memórias na mesma perspectiva em que manejam os historiadores. Isso significa que, ao grafar essas histórias em papel, reside o desejo (precedido pela necessidade) de apresentar ao leitor as etnias e os aspectos das religiões de matrizes africanas sob o viés que prima pela afirmação dessas identidades. Não há, portanto, um distanciamento entre o sujeito do discurso (o autor) e o “objeto” representado, uma

vez que ambos se situam no mesmo plano; são elementos indissociáveis da mesma cultura. Assim, é possível se deparar com discursos pretensamente legítimos, cuja dicção dos referidos escritores alcançam os mais profundos substratos da memória – via pela qual se acessa(m) a(s) identidade(s).

Sabendo, pois, que as memórias dos povos africanos são o ponto de partida para esses escritores, é preciso ressaltar que as suas transposições para o texto não são, como talvez possa se imaginar, uma tarefa fácil para quem o faz. Respeitar as marcas da oralidade, já que essas narrativas são provenientes da literatura oral, constitui o grande desafio para os que desejam revisitá-las em suas narrativas. Em uma de suas visitas a Angola, registra Rogério de Andrade Barbosa que nenhuma das histórias com as quais teve contato

[...] está pronta para ser registrada em livro, principalmente para crianças. Não é um trabalho científico; transcrever a história e transpô-la para um livro infantil, aí vem o trabalho. Não sou antropólogo que vai lá, escuta e conta como escutou. O contador usa outros recursos, gestos, entonação da voz. Na hora de escrever, tem que transmitir essa oralidade (BARBOSA, 2010, s/p *apud* RICHE, 2013, p. 07).

A este respeito, afirma Riche (2013, p. 07) que entre o “oral e o reconto escrito, há o fazer literário, o trabalho de reconstrução da narrativa, que ganha cores, nuances, simbologias, de modo a aticar o imaginário do leitor, transpondo-o para o universo narrado”. O fazer literário não é, portanto, entendido como processo autônomo do escritor. Este, por sua vez, retém apenas – frisemos bem – o direito de adaptar a linguagem, trazer elementos do próprio imaginário coletivo africano entre outros aspectos que não se distanciem de sua fonte original. É aí que surge, em vez de conto, a palavra “reconto” que sinaliza essa aproximação com as memórias elegidas para serem representadas no plano do texto literário.

Rogério de Andrade Barbosa, aliás, é o escritor que mais explicita essa particularidade de escrita, quer quando intitula a obra *A tatuagem: reconto do povo Lwo* (BARBOSA, 2011, s/p, grifo nosso) quer quando, na apresentação de *Nyangara Chena, a cobra curandeira*, evidencia a fonte de onde extrai as memórias para poder recontá-las textualmente: “esta história é originária da atual República do Zimbábue, que, antes de se tornar independente dos ingleses, em 1989, se chamava Rodésia. Ela pertence à tradição cultural do povo xona, a etnia majoritária desse país localizado no sudeste africano” (BARBOSA, 2011, p. 23).

Antes de adentrarmos as especificidades das narrativas de Rogério Barbosa, é conveniente ressaltar que, de modo geral, os textos provenientes da tradição oral trazem, em seu bojo, “o homem e a natureza, a vida e o mito, o sagrado e o profano” (SISTO, s/d, p. 10) como elementos indissociáveis. Justifica-se, portanto, o fato de, em ambas as narrativas, os seres humanos

conviverem em harmonia com os animais, tendo estes a licença poética de estabelecer comunicação entre si, estreitar vínculos afetivos (ou não) e fornecer soluções medicinais para as enfermidades daqueles que convivem no interior de algumas comunidades. É com esses propósitos que, coincidentemente ou não, as cobras Píton e Nyangara assumem papéis importantes nos textos em tela.

Ademais, valse frisar que, para Ágnes Agboton (2004, p. 12), nos recontos africanos, “o ensinamento que há mantido o relato durante séculos, nas distantes aldeias da África, pode também ser recebido, entendido e interpretado por ouvidos muito distintos daqueles a que estavam destinados no princípio”. Bem, as histórias de Rogério de Andrade certamente devem ter passado por algumas mutações no que concerne à mensagem que se pretendia, a princípio, transmitir. Mas, sejam elas como forem, prevalecem no fio das narrativas provas pelas quais as personagens devem passar, com o intuito de extraírem, para si, as lições que a vida lhes oferece para a evolução pessoal.

Narrativa breve, intercalada por ilustrações que valorizam a representação das personagens negras, *A tatuagem, reconto do povo Luo* versa sobre a história da menina Duany, de 15 anos. Nesse texto, a representação dos negros deve, também, ser analisada pelo prisma da identidade, pois aqui o discurso antirracista não faz sentido diante da valorização das tradições africanas, que não enfrentam, pelo menos nessa trama, outras forças dominantes, as quais poderiam manifestar certas formas de preconceitos a serem contraditas.

É justamente por isso que as características negativas atribuídas à protagonista (preguiçosa e indolente) podem ser lidas senão como traços de sua própria personalidade e não, necessariamente, como atributos de sua cor: “Ainda bem que sua irmã menor não era tão preguiçosa. A garota já devia ter varrido o chão, buscado água e lavado os vasilhames para o mingau matinal. Tarefas naturais para uma menina” (BARBOSA, 2012, p. 07). Se estivéssemos analisando uma narrativa que plasmasse o negro no contexto brasileiro, ao lado de personagens brancos, com essas atribuições negativas, nossa atenção deveria ser redobrada para compreender os desdobramentos desse personagem ao longo da trama. E a justificativa para isto se assenta no fato de que, nesse contexto de produção literária, as aparições do negro foram marcadas, quase sempre, pela sub-representação, pelos estereótipos.

Adentrando, pois, as especificidades culturais do povo Luo, o leitor tem acesso aos costumes dessa comunidade. As relações matrimoniais têm as suas particularidades. Seguindo os preceitos de sua comunidade, Duany, assim como as demais jovens de sua idade, tem por sonho se casar com um guerreiro pertencente à sua aldeia. Para efetivar o enlace, reza a tradição que ela – e todas as outras meninas – devem possuir tatuagens, de preferência, as mais belas possíveis:

“Quanto mais tatuagens tivesse uma garota, maior a admiração que despertava e maior o número de pretendentes” (BARBOSA, 2009, p. 08).

Ao sair em busca do renomado tatuador que desenharia, então, em seu corpo, a protagonista depara-se com algumas situações adversas em meio à floresta. Constata-se, portanto, a quebra da situação de equilíbrio até então predominante no trama e, a partir disso, desvelam-se as semelhanças estrutural e temática dessa narrativa com o gênero conto de fadas, que, aliás, ajudam-nos a compreender melhor o desenvolvimento da personagem, dada essa proximidade.

O conto de fadas possui, segundo Abramovich (1995), uma estrutura fixa: têm-se, num primeiro momento, o estabelecimento de uma ordem, a qual passa, num segundo momento, a ser rompida, desestabilizada, instaurando, assim, uma série de conflitos a que a personagem é submetida. Em seguida, a ordem é novamente estabelecida. A narrativa de Barbosa (2009) obedece, sistematicamente, a essa estrutura. É nos momentos de desordem que melhor se observa o desenvolvimento da personagem, que precisa lidar com os medos, inseguranças, entre outras situações que contribuem para a reflexão de suas próprias ações: “Duany tremia de pavor. Será que o juogi a iria engolir, apertando o seu corpo sem dó nem piedade? Por causa de sua preguiça teria caído na armadilha de uma terrível esmagadora de ossos?” (BARBOSA, 2009, p. 16).

Se os contos de fadas se apresentaram, no curso da história, como mera atividade de entretenimento, não se pode desconsiderar, contudo, a convicção de sua mensagem, “uma vez que tais histórias falam ao nosso consciente e inconsciente” (BETELHEIM, 2002, p. 211), contribuindo, assim, para “construção da personalidade infantil, principalmente das meninas, orientando sua formação moral” (COELHO, 1987, p. 68). Bem, ainda que não seja, necessariamente, um conto de fadas, a narrativa de Rogério de Andrade Barbosa deixa escapar, sob o tecido ficcional, a mensagem, sobretudo às crianças: a mentira é o ato a ser evitado, combatido, com vistas às suas consequências, como bem demonstram as experiências da personagem em tela.

Não podemos, entretanto, esquivar-nos de outra leitura possível que emerge nas linhas do texto. Ao eleger os personagens negros e a sua cultura para o plano composicional da trama, constrói-se a mensagem de que eles (os negros), assim como os brancos, são pessoas constituídas de medos, inseguranças, preguiça, memórias, identidade e por tantos outros atributos que engendram a complexidade humana. São, portanto, sujeitos também capazes de serem representados literariamente, a partir do contexto social e cultural no qual estão inseridos. Se os contos de fadas, oriundos do continente europeu, referem-se a narrativas de personagens alvos, de olhos azuis e com as características aqui apresentadas, os recontos africanos em nada perdem para os escritos dos Grimm ou de Perrault.

Nessa perspectiva analítica, ainda é possível outra comparação: o herói (branco) dos contos de fadas, geralmente associado à figura do príncipe (tão recorrente em histórias como “A Cinderela”, “A Bela Adormecida”, “A Branca de Neve” etc), dá lugar à Rumba – um guerreiro (negro) da aldeia de Duany, “o mais forte de todos” (BARBOSA, 2009, p. 19). Este personagem tem seus atributos físicos e psicológicos delineados de maneira positiva e, embora não seja ele o narrador, tampouco o protagonista, assume um papel importante na trama ao lado da jovem menina, sua futura esposa. Rumba, inclusive, é o responsável por promover o reestabelecimento da ordem inicial da trama. A luta que trava com a cobra para salvar Duany assemelha-se, por exemplo, aos esforços que os príncipes desses contos empenham em prol da defesa de suas respectivas princesas.

Rumba já tinha separado um boi, três cabras e doze lanças para dar aos pais da moça que escolhesse para casar durante o festival. Teria de ser a que tivesse a mais bela tatuagem, pensou o jovem guerreiro, orgulhoso das cicatrizes desenhadas em alto relevo no peito musculoso, que o distinguiam como o melhor lutador da região (BARBOSA, 2009, p. 20).

Em meio a esses acontecimentos (que se alternam entre a ordem-desordem-ordem) emergem os aspectos socioculturais pertencentes à etnia Luo: a tradição matrimonial dita os caminhos a serem seguidos pelos moradores da aldeia; a savana desenha a plasticidade das gramíneas que assentam, em mesmo solo, o gado e seus pastores, as agricultoras e seus cestos de vimes sobre a cabeça; as crianças que, inocentemente, brincam de trava-língua nas cercanias do povoado. É na conjunção dos mundos maravilhoso e terreno que se obtém o saldo positivo de uma narrativa que favorece a representação da cultura e da raça negra.

*A tatuagem* é, portanto, um texto que se esquivava das representações superficiais e caricaturais para dar vazão à concretude e à complexidade humana dos personagens. É, em suma, um reconto construído e constituído por memórias, pela oralidade, pela identidade de uma etnia cujos valores e saberes se asseguram, agora, pelo recorte da literatura, que se oferece como possibilidade de resguardá-las na matéria do texto escrito – este, muito distante do discurso histórico.

Marcada, também, pela brevidade do texto e pelo caleidoscópico de cores que dão vida e dinâmica às ilustrações, *Nyangara Chena, a cobra curandeira* distancia-se da estrutura fixa dos contos de fadas. A situação inicial de tranquilidade, por exemplo, dá lugar ao desconforto do protagonista Tangwena, que se encontra doente e necessita dos poderes sobrenaturais da referida cobra para obter a cura. Permanece, no entanto, o elemento mágico (a serpente que fala e cura), as reservas naturais que emolduram o espaço ficcional e a força de uma representação respaldada na cultura do povo xona.

Três personagens se perfilam no plano narrativo: Tangwena, Nyangara e as crianças cujos nomes não são mencionados. O primeiro recebe uma caracterização positiva. Além de ser o chefe do povo xona, possui atributos positivos que marcam sua personalidade, conforme aponta o excerto a seguir: “Em tempos que já se foram, no interior do Zimbábue, havia um chefe do povo xona que era estimado por sua bondade, sabedoria e, principalmente, pelos saberes que adquirira durante sua existência” (BARBOSA, 2011, p. 07).

Um dado interessante a se observar na figura do referido personagem é o fato de o mesmo ocupar uma função privilegiada. Muito distante de ser um escravo, como costumeiramente os negros foram representados, Tangwena demonstra, claramente, que os negros também podem e foram reis em suas respectivos reinados, aldeias etc. Ao leitor, então, é apresentada uma nova possibilidade de se desconstruir determinadas sub-representações tão difundidas pela própria literatura e por outros veículos de comunicação discursiva.

A cobra que, em *A tatuagem*, exercia a função de antagonista, nesta narrativa assume o papel de protagonista ao lado de Tangwena. Na trama, é ela quem salva o ancião de sua enfermidade: “Nyangara, sem perder tempo, intrometeu-se na dzimbawe [casa de chefe], esticou a língua e começou a lamber a sola dos pés do moribundo estirado na esteira. Lambeu as persas. O peito. A cabeça... E milagrosamente, “o mais velho” recuperou a saúde” (BARBOSA, 2011, p. 19). Não é mera coincidência o fato de a serpente se apresentar como personagem nas três narrativas que versam sobre os povos africanos. É bem verdade que, em *O fio d'água do quilombo*, Njuzu não é, necessariamente, uma cobra. No entanto, “além de assumir a aparência de seres humanos, disfarçada como mulher encantada, a Njuzu pode ter a forma de uma cobra ou de um crocodilo” (LIMA, 2013, p. 44).

A serpente, assim como os demais elementos que são representados como seres mágicos, prova que algumas etnias africanas, mais especificamente os povos luo e xona, nutrem certa crença nas entidades sobrenaturais, as quais estão em constante contato com os seres humanos, quer para ajudá-los, quer para impor-lhes desafios e/ou situações adversas. Nessa obra de Barbosa (2011), não há, portanto, uma distinção entre os planos terreno e mítico e, em meio a esse universo que assim se define, o leitor é convidado a adentrar (com ou sem estranhamento) aos espaços das memórias africanas.

No que tange à representação das crianças, podemos afirmar que o fato de elas não serem nominadas na narrativa e, por consequência, não terem um delineamento mais completo e individual de suas personalidades, isso não significa que são meros componentes de figuração. Nessa mesma direção, convém ressaltar que, embora não sejam também as narradoras, as crianças exprimem, por outra via, a força coletiva. São elas que, vendo o insucesso dos adultos diante do

desafio relegado a eles, tomam a iniciativa de ir ao encontro de Nyangara para solicitar a cura de Tangwena:

Assim que os homens se retiraram, abandonando Tangwena à própria sorte, as crianças, vinte ao todo, meninos e meninas, invadiram a moradia e disseram, cerimoniosamente:

- Grande e respeitado chefe, nós não queremos que o senhor morra. Vamos ajudá-lo e estamos dispostos a buscar Nyangara [...].
- Mas vocês são tão pequeninos! Meus guerreiros valentes e fortes não conseguiram cumprir a missão...
- Oh, mais velho, não vamos ter medo. Por favor – rogaram. (BARBOSA, 2009, p. 11).

Escuras como a cor da noite, as crianças xonas representam a coragem, a bondade e, principalmente, a solidariedade. Por meio delas se avista a altivez dos que pretendem preservar a unidade, a tradição e a sabedoria – aspectos tão manifestos na figura do ancião de sua aldeia. Imersos, portanto, em um contexto sociocultural que lhes é próprio, não há, na trama, espaço para fome, para miséria, para a malandragem e para outros atributos que poderiam relegar as crianças negras à subalternidade ou à estereotipia.

*Omo-Oba*: histórias de princesas e *Enrilé, o caçador e outros contos africanos* são as duas últimas narrativas a serem analisadas neste artigo. Ambos os textos elevam, ao máximo, a possibilidade de se representar o negro integrado à sua cultura, a partir de características físicas e psicológicas que valorizam suas personalidades e, por conseguinte, suas ações. A respeito dessas obras, faz-se necessário salientar que seus personagens não são, necessariamente, humanos, mas se apresentam como entidades espirituais que circundam o universo místico das religiões de matriz africana.

A narrativa de Kiusam de Oliveira, *Omo-Oba* é a história de seis princesas negras, a saber: Oiá, Oxum, Iemanjá, Olocum, Ajê Xalugá e Oduduá. Elas são, na realidade, seis orixás do panteão iorubano. Seguindo na mesma direção temática, Adilson Martins dedica-se ao reconto de oito histórias que recolhe da memória coletiva iorubá: intercalam-se, entre uma narrativa e outra, as aventuras de deuses como Enrilé e Xangô e lendas como “A árvore de Iroco” e “A lenda de Oraniã”, que recuperam alguns aspectos dessa tradição. As duas obras se ligam pela memória e convergem-se, ainda, pela tentativa de se desmitificar o preconceito desferido contra as religiões advindas da África e desenvolvida no Brasil por meio de um processo de aculturação (HALL, 2006). Não há, contudo, uma denúncia aberta ou explícita – nos moldes de uma Carolina de Jesus, por exemplo. Prevalece, no âmbito do discurso, a afirmação da(s) identidade(s) dos personagens por meio da descrição de seus atributos físicos, psicológicos e as suas correlações com a natureza.

Sendo, pois, os orixás os personagens dessas narrativas, convém esclarecer que estes são, segundo o sociólogo das religiões, Reginaldo Prandi (2006), ancestrais africanos que passaram por

um processo de divinização e correspondem a determinados elementos da natureza (por exemplo Iemanjá, a deusa do mar; Oxum, a deusa dos rios; Iansã ou Oiá, a deusa dos ventos; Nanã, a deusa da terra, do barro; Oxóssi, o deus das matas, Ossaim, o deus das folhas etc.). Para o pesquisador, essas divindades são constituídas de personalidades muito próximas dos seres humanos e, justamente por isso, possuem múltiplas facetas, o que significa que não são inteiramente bons ou maus. Oxum, por exemplo, tem atributos como “a beleza, a vaidade, o atrevimento, a genialidade e a maternidade” (OLIVEIRA, 2009, p. 17). Olocum, por sua vez, troca a vaidade da deusa dos rios pela “introspecção, a contemplação, a timidez e a quietude” (OLIVEIRA, 2009, p. 30). No candomblé, vale frisar, a personalidade dessa e de outras entidades passam a ser assimiladas pelos “filhos” desses seres espirituais, antes mesmo de passarem pelo rito de iniciação.

Em conformidade com o pesquisador ora referenciado, é importante ressaltar que cada entidade possui seu sistema simbólico particular, ou seja, cada orixá tem a sua própria comida, suas cores, seus pontos (ou cantigas), suas orações, suas oferendas, suas saudações e, sobretudo, seus espaços onde costumam habitar na natureza. Parte desse sistema simbólico é apresentada em *Omo-Oba*: veem-se, com muita nitidez, entre um reconto e outro, aspectos dos orixás que dizem respeito às cores de cada um e, também, suas respectivas saudações. As cores, por exemplo, são descritas pelo narrador para situar o leitor em relação às características de cada uma das princesas: as cores preferidas de Oiá são “[...] rosa, branco e vermelho” (OLIVEIRA, 2009, p.11), as de Oxum, “[...] amarelo-ouro e dourado” (OLIVEIRA, 2009, p. 17); as de Iemanjá, “[...] prata e azul-claro” (OLIVEIRA, 2009, p. 24); as de Olocum, “[...] prata e verde-musgo” (OLIVEIRA, 2009, p. 32); as de Ajê Xalugá, “[...] branco radiante e o brilho da luz” (OLIVEIRA, 2009, p. 35); as de Oduduá, “[...] marrom e vermelho” (OLIVEIRA, 2009, p. 43). No que tange às saudações, nota-se que autora faz questão de registrá-las ao final de algumas histórias, em sinal de respeito aos ancestrais africanos: [...] “Eparrê, Oiá!” (OLIVEIRA, 2009, p. 15), “Ora, iê, iê” (OLIVEIRA, 2009, p. 22), “Odô, Iyá!” (OLIVEIRA, 2009, p. 29).

Em síntese, registra Rodrigues (2001) que a noção de Orixá, tal qual se conhece na tradição afro-brasileira, deve ser entendida a partir da “sua ligação com a natureza e a relação íntima entre o devoto e o orixá [...]. Cada pessoa têm o seu [orixá] numa reciprocidade de personalidades e de cuidados devotados a ambos. Um alimenta o universo simbólico do outro” (RODRIGUES, 2001, p. 07). As obras analisadas não nos permitem observar a relação entre as divindades e os seres humanos, como costumeiramente se dá nos terreiros de candomblé – espaços físicos e também simbólicos onde se oferta, reza-se e se assentam as entidades. No entanto, prevalece o esforço de se apresentar o universo místico das divindades, cujas personalidades e atributos físicos sobressaltam o primeiro plano das narrativas de Kiusam de Oliveira e Adilson Martins.

Podemos afirmar, portanto, que a representação dos personagens negros nas obras em questão promove a identidade negra a partir da caracterização, sempre positiva, das entidades africanas. Para que possamos melhor atestar nossa proposição, julgamos pertinente delimitar as narrativas a serem analisadas, pois, juntas, as duas obras apresentam 14 histórias, que possuem – salvo uma ou outra nuance – a mesma estrutura composicional e o mesmo conteúdo temático. Com intuito de não nos estendermos ao longo de nossas análises, elegemos duas narrativas de cada obra: “Oxum e seu mistério” e “Ajê Xalugá”, de Oliveira (2009); e “Xangô e os camundongos” e Enrilé, o caçador, de Martins (2011).

As personagens de Kiusam de Oliveira são, por assim dizer, maravilhosas. E o adjetivo aqui possui duplo sentido: o primeiro (sentido) se deve ao fato de que suas respectivas caracterizações são postas de maneira positiva (elas são todas belas) e, segundo, porque são elementos sobrenaturais que se unem, de forma estritamente harmoniosa, à realidade do leitor. Suas belezas podem, sem muitos prejuízos, ser associadas às suas condições de princesas. Daí um fato interessante a ser observado: tanto Oxum quanto Ajê Xalugá, embora sejam altezas, estão distantes do mundo material, dos castelos, das carruagens – elementos tão frequentes nas histórias dos Grimm ou de Perrault ou em outras narrativas europeias adaptadas por Walt Disney:

Oxum era muito linda e perfumada e todos os meninos e meninas desejavam ficar perto dela. Desde criança, Oxum tinha como atributos a beleza, a vaidade, o atrevimento, a genialidade, a determinação e a maternidade. Sabia ser guerreira, mas preferia cuidar da sua beleza: de suas unhas, de seus cabelos, de sua pele e das suas joias. Mas a princesa menina Oxum tinha conhecimento que ninguém mais tinha: ela conseguia hipnotizar com sua beleza quem ela mais quisesse (OLIVEIRA, 2009, p. 17).

Ajê Xalugá era irmã Caçula de Iemanjá. Ela era muito bonita e vaidosa e todos os peixinhos do oceano eram apaixonados por ela, pois conversava com todos eles porque conhecia a língua dos peixes. Desde criança, Ajê Xalugá tinha como atributos a beleza, a vaidade, a impetuosidade, a curiosidade, o empoderamento, o orgulho, a determinação e a coragem. Nadava como ninguém e dominava as forças de todas as ondas e das marés. Mas a princesa menina Ajê Xalugá possuía outro segredo: o poder de fazer cada onda brilhar a partir de sua espuma (OLIVEIRA, 2009, p. 35).

Diferente das narrativas urbanas já analisadas, as personagens em tela não se alinham, especificamente, ao conceito de classe social. Elas são princesas porque são filhas de um único criador – Olorum, o deus supremo na mitologia iorubá. Logo, estão distantes de qualquer dimensão material e se aproximam, assim, da dimensão sobrenatural – meio pelo qual adquirem determinados poderes, seja para hipnotizar os sujeitos por meio de sua beleza, no caso de Oxum; seja para exercer os domínios das águas, como bem faz Ajê Xalugá.

A mesma leitura pode ser aplicada a um dos recontos de Adilson Martins, mais especificamente à história de “Xangô e os camundongos”: nesta narrativa, o protagonista é representado como rei. “Xangô, rei dos iorubás, foi capturado por seus inimigos, que prenderam em um casebre sem nenhuma abertura, para que ali morresse de fome e de sede” (MARTINS, 2011, p. 20). Enrilé, no que lhe concerne, não é rei, tampouco é príncipe. Mas é “um caçador e guerreiro poderoso que, por sua força e coragem, era considerado mais forte do que qualquer outro homem ou animal” (MARTINS, 2011, p. 23). O que nos interessa observar, em ambos os casos, é o fato de que os referidos personagens não estão sub-representados ou que estejam condicionados a uma situação de vulnerabilidade social, numa perspectiva acrítica.

Se os castelos não fazem parte do universo (espiritual) das princesas de Oliveira (2009), do príncipe e do guerreiro de Martins (2011), a natureza é, senão o espaço privilegiado por tais entidades, parte constituinte dos mesmos. Para os adeptos do candomblé, as divindades africanas são, ao contrário do que o senso comum apregoa a partir de uma visão depreciativa, energias provenientes da natureza. Por isso, as oferendas das entidades são realizadas em espaços onde, habitualmente, residem: as ofertas à Ajê Xalugá devem, preferencialmente, ser feitas no mar; as de Oxum, nos rios; as de Xangô, em meio às montanhas ou pedreiras; as de Enrilé, nas matas. Cada orixá, portanto, é parte intrínseca da natureza e domina os espaços aos quais estão relacionados.

Vamos observar, portanto, que, nem sempre, os personagens circulam por seus espaços de origem – vamos assim dizer. “Em o mistério de Oxum”, por exemplo, a protagonista deixa a água doce para adentrar as matas em busca de seu (perdido) amigo Ogum: “Senhores, eu quero ir à floresta tentar trazer meu amigo Ogum de volta para cidade” (OLIVEIRA, 2009, p. 19). O mesmo ocorre com Xangô, que habita as altas montanhas e encontra-se encarcerado por seus inimigos em um “casebre sem nenhuma abertura, para que ali morresse de fome e sede” (MARTINS, 2011, p. 20). Independente de ocuparem (ou não) os espaços onde comumente estão habituados, constatamos que esses ambientes não interferem (negativamente) na representação dos mesmos.

Há, todavia, quem esteja integrado aos lugares de origem. Ajê Xalugá e Enrilé percorrem, respectivamente, as profundezas do oceano e a emaranhada floresta africana. O espaço da princesa é, por assim dizer, mais bem delineado e mais bem delimitado do que o de todos os outros. A ela foi dado o poder de dominar apenas certas partes do mar e confiado alguns segredos: “O que você der aos outros retornará a você; este será seu segredo, mas todo o segredo guarda um perigo, nunca se esqueça disso” – profetizou Olocum (OLIVEIRA, 2009, p. 39). Ocorre, entretanto, que Ajê “era responsável por apenas uma parte do oceano e não se contentava com isso: quando percebia que Olocum, a grande princesa de todo o mar, saía para visitar o mundo, ela aproveitava para xeretar outras partes do oceano” (OLIVEIRA, 2009, p. 36). Ao extrapolar o espaço que lhe fora

concedido, recebe uma severa punição que a deixa cega. Emerge, nesse contexto, a mensagem que a história relega, indiretamente, aos leitores. A moral é proveniente da memória coletiva da etnia iorubá – para quem o respeito à ordem e à hierarquia deve estar no primeiro plano das relações sociais.

Na narrativa de Adilson Martins, Enrilé encontra-se integrado à floresta. Não há, nessa história, uma caracterização precisa do espaço, mas a presença de diversos animais referenciados permite-nos fazer essa inferência: “O dia do combate foi marcado e, sob o olhar assustado de todos os habitantes do local, animais e seres humanos, os dois se confrontaram” (MARTINS, 2011, p. 23). Desse modo, é preciso ressaltar que, embora o espaço exerça pouca influência para a sequência das ações da trama, sua caracterização foge à regra da representação exótica a que muitos autores recorreram no curso da literatura brasileira.

### **Considerações Finais**

Os recontos aqui analisados promovem a(s) identidade(s) negra(s). Isso pode ser atestado tão somente pelo fato de que suas origens encontram-se na memória coletiva da referida etnia e também porque seus autores, de algum modo, mantêm relações estreitas com a cultura afro-brasileira, seja como arte-educadora, no caso de Kiusam de Oliveira, seja como babalaô no caso de Adilson Martins. Se este argumento não for suficiente ou válido, podemos recorrer às pistas que ambos os textos nos oferecem: os personagens não são associados à feiura, à negatividade, à malandragem ou a qualquer outra forma de subalternidade. No plano do discurso, os negros são os protagonistas, os donos de suas próprias histórias, e, por isso, têm a missão de apresentar, ao leitor, mensagens repletas de ensinamentos e valores que a cultura africana tem a oferecer. Nessas obras, em suma, a(s) identidade(s) iorubá ganha(m) relevo e, de modo indireto, as entidades religiosas passam por um processo de desmistificação, uma vez que, recorrentemente, na literatura, são associadas a seres espirituais demoníacos, numa clara demonstração de racismo por parte dos que fazem essa falsa correlação.

### **Referências Bibliográficas**

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Sipione, 1995.

AGBOTON, Agnes. *Na mitón: la mujer en los cuentos y leyendas africanos*. Barcelona: RBA Libros, 2004.

BAPTISTA, Paulo, Vinicius, Silva, Diversidade étnico-racial e a produção literária infantil: análise de dados. In: BENTO, Maria Aparecida Silva (org.). *Educação infantil, igualdade racial e diversidade*:

aspectos políticos, jurídicos, conceituais. São Paulo: Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades - CEERT, 2012.

BARBOSA, Rogério, *Nyangara Chena: a cobra curandeira*. São Paulo: Scipione, 2011.

\_\_\_\_\_. *A tatuagem: reconto do povo Luo*. São Paulo: Gaivota, 2012.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

COELHO, Nelly, Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado*. São Paulo: Horizonte, 2012.

DOUEK, Sybil. *Memória e exílio*. São Paulo: Escuta, 2003.

FERREIRA, Aurélio, Buarque. Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. São Paulo: JEMM Editores, 1995.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Trad. Laurent León Schaffter. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu Silva. Rio de Janeiro: Lamparina, 2012.

LIMA, Heloisa, Pires. O que Njuzu ensina sobre a sociedade xona? In: *O fio d'água do quilombo: uma narrativa do Zambeze no Amazonas?* São Paulo: Prumo, 2013.

MARTINS, Adilson. *Enrilé, o caçador e outros contos africanos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

OLIVEIRA, Kiusan. *Omo-oba: histórias de princesas*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PRANDI, Reginaldo. “As religiões afro-brasileiras nas ciências sociais: uma conferência, uma bibliografia”. In: *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, BIB, 2006.

RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. Tradução de Ana Maria Martins. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

RICHE, Rosa, Maria, Cuba. Reconto: do oral para o escrito. In: *Revista Garrafa*, v. 30, Abril-junho, 2013.

RODRIGUES, Lídia, Neves. A religião afro-brasileira como tema na literatura infanto-juvenil de Reginaldo Prandi. In: *Tabuleiro de Letras*, v. 02, 2001.

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

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Rosaura Eichengerg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA, Paulo, Vinicius, Baptista. Desigualdades raciais em livros didáticos e literatura infanto-juvenil. In: COSTA, Hilton & SILVA, Paulo Vinicius Baptista da (orgs.). *Notas de história e cultura afro-brasileiras*. Ponta Grossa: Editora UEPG/UFPR, 2007.

TIBÉRIO, Fabiana, Francisco. Literatura afro-brasileira, história e memória: algumas considerações sobre a noite dos cristais. In: *Terra Roxa: Revista de Estudos Literários*, v. 17, 2009.

VAN DIJK, Teun. Discurso y racismo. In: GOLDBERG, David & SOLOMOS, John (orgs.). *The Blackwell Companion to Racial and Ethnic Studies*. Oxford: Blackwell, 2012.

WOODWARD, Katryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

ZAPPONE, Mirian. Narrativa juvenil brasileira no acervo PNBE 2013: Faces urbanas da representação social. In: *Revista Teias* v. 16, n. 16, p. 89-107, 2015.

Recebido em: 18/1/2022

Aprovado em: 19/5/2022