

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE

PAULO SÉRGIO PESTANA

**EXU LITERÁRIO: PRESENÇA DO AFRO-DESCENDENTE NOS
ROMANCES INFANTO-JUVENIS *NÓ NA GARGANTA* DE MIRNA PINSKY
E *A COR DA TERNURA* DE GENI GUIMARÃES**

CURITIBA

2008

PAULO SÉRGIO PESTANA

**EXU LITERÁRIO: PRESENÇA DO AFRO-DESCENDENTE NOS
ROMANCES INFANTO-JUVENIS *NÓ NA GARGANTA* DE MIRNA PINSKY
E *A COR DA TERNURA* DE GENI GUIMARÃES**

Dissertação apresentada como requisito
para obtenção do grau de Mestre ao Curso
de Mestrado em Teoria Literária no Centro
Universitário Campos de Andrade –
UNIANDRADE.

Orientador: Professor Doutor José
Endoença Martins

CURITIBA

2008

TERMO DE APROVAÇÃO

PAULO SÉRGIO PESTANA

EXU LITERÁRIO: PRESENÇA DO AFRO-DESCENDENTE NOS
ROMANCES INFANTO-JUVENIS *NÓ NA GARGANTA* DE MIRNA PINSKY E
A COR DA TERNURA DE GENI GUIMARÃES

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campus de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Professor Doutor José Endoença Martins

Professor Doutor Paulo Vinícius Baptista da Silva

Professora Doutora Brunilda T. Reichmann

Curitiba, 25 de julho de 2008

RESUMO

A literatura infanto-juvenil brasileira abre espaços que permitem estudar as personagens negras e a construção de suas identidades plurais. Assim, o objetivo deste trabalho é analisar as duas protagonistas negras: Tânia e Geni, respectivamente, nas obras: *Nó na garganta* (1991), de Mirna Pinsky e *A cor da ternura* (1998), de Geni Guimarães. No intuito de argumentar que a construção de identidade negra não se dá de forma estanque, porque tem seus aspectos móveis e plurais, a investigação se orientou pelos pressupostos teórico-metodológicos da pesquisa bibliográfica e na interpretação das duas narrativas. Buscou-se como embasamento teórico para esse estudo a crítica literária fundamentada nas pesquisas do afro-americano Henry Louis Gates em *The signifying monkey* (1988), bem como de pesquisadores que tratam sobre a representação de personagens negras em textos narrativos da literatura infanto-juvenil. Partindo de uma breve exposição sobre as origens dos escritos para um público infantil, passa-se para análise das inovações ou estereótipos encontrados nas duas obras em estudo. Considerou-se para isso, o posicionamento ou olhar de uma escritora e outra. Trata-se de Mirna Pinsky, autora branca; e de Geni Guimarães, autora negra, ambas apresentando personagens infantis negras. A princípio, a análise focalizou a obra de Pinsky (1991) como ficção e de Guimarães (1998) como autobiografia. Antes, porém, efetuou-se um estudo sobre Exu (um deus da mitologia africana) que, além de situá-lo no contexto das tradições religiosas de origem afro, avança para os conceitos de *trickster* e *lingüista divino* defendidos por Gates (1988). Julgou-se necessário tal enfoque, tendo em vista a tese que embasa toda essa pesquisa: Em *Nó na garganta* e *A cor da ternura* as personagens protagonistas têm suas identidades negras construídas nos estágios: assimilacionista e nacionalista, deslocando-se para as atitudes dos exus literários: *trickster* ou *lingüista divino*. Sobre esses estágios, este trabalho desenvolve uma análise minuciosa das personagens considerando a relevância do processo de deslocamento identitário. Confirmou-se, assim, que as identidades culturais não são fixas nem acabadas e que uma mesma personagem pode comportar vários exus: submissos, resistentes, *tricksters* ou *lingüistas divinos*. Dessa forma, se num primeiro momento, analisou-se a obra de Pinsky como narrativa ficcional e a de Guimarães como autobiografia, posteriormente, o caráter da análise permitiu abordar ambas as obras como ficção. Assim, *A cor da ternura* deixa de ser vista como relato-autobiográfico, passando à ficção, para comportar as metáforas dos exus literários. Por fim, a conclusão colaborou para esclarecer que há possibilidades múltiplas de leitura das obras em estudo: seja para revelar as inovações ou a reprodução de estereótipos negativos das personagens negras, seja para entender o processo de construção de suas identidades.

Palavras-chave: Literatura Infanto-Juvenil. Exu. Construção de identidade.

Abstract

Brazilian juvenile literature has opened space which allows studying black characters and the building of their plural identities. This way, the goal of this paper is to analyze two black main characters: Tania and Geni, respectively in the works: *Nó na garganta (Lump in the throat)* (1991), by Mirna Pinsky and *A cor da ternura (The color of tenderness)* (1998), by Geni Guimarães. Aiming to argue that the black identity building does not happen in a tight way because it has its movable and plural aspects, the investigation was oriented by theoretical-methodological presupposed of bibliographical research and by the interpretation of the two narratives. As theoretical foundation for this study we sought in literary review based on researches by the Afro-American Henry Louis Gates in *The signifying monkey (O macaco significando)* (1988), as well as researchers that deal with representation of black characters in narrative texts of juvenile literature. Starting with a brief exposition about the writings origins for children, we go for an analysis of innovations or stereotypes found in the two works under study. The positioning or the look of one writer or the other was taken into consideration. It is Mirna Pinsky, white writer; and Geni Guimarães, black writer, both presenting black infantile characters. The analysis focused on Pinsky's work (1991) as fiction and on Guimarães's (1998) as autobiographic. Before, however, a study on Exu (a god of African mythology) was performed. Besides placing him in the context of religious traditions of African origin, the study advanced for the concepts of *trickster* and *divine linguist* defended by Gates (1988). It was considered necessary such approach considering the thesis that substantiates all this research: In *Nó na garganta* and *A cor da ternura* the main characters have their black identities built in the phases: resemblance and nationalist, displacing for literary exus attitudes: *trickster* or *divine linguist*. About the phases, this paper develops a scrupulous analysis of the characters considering the relevance of the process of identifying displacement. Thus, it was confirmed that cultural identities are neither stationary nor complete and that the same character can admit several exus: submissive, lasting, *tricksters* or *divine linguists*. This way, if on a first moment Pinsky's work was analyzed as fictional narrative and Guimarães's as autobiographic, afterwards, the feature of the analysis allowed approaching both works as fiction. Therefore, *A cor da ternura* is no longer seen as autobiographic report, and starts to be seen as fiction, to admit metaphors of its literary exus. Finally, the conclusion cooperated to clarify that there are multiple possibilities of reading the works under study: be it to reveal innovations or reproduce negative stereotypes of black characters, be it to understand the building of their identities.

Key-words: Juvenile Literature. Exu. Contrution of Identity building.

SUMÁRIO

RESUMO	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUÇÃO	1
1 EXU: DO CONTEXTO RELIGIOSO À TEORIA LITERÁRIA	17
2 ESTEREÓTIPOS E INOVAÇÕES EM <i>NÓ NA GARGANTA</i>	
<i>E A COR DA TERNURA</i>	33
3 EXU: PRESENÇA NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL BRASILEIRA	61
3.1 TÂNIA: A TRICKSTER NEGRA EM <i>NÓ NA GARGANTA</i>	62
3.2. GENI: EXU TRICKSTER E LINGÜISTA DIVINO JUNTOS EM	
<i>A COR DA TERNURA</i>	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	99

INTRODUÇÃO

“EU SOU EXU.” Foi essa afirmativa encontrada para responder à pergunta do Prof. Dr. José Endoença Martins quando assisti à sua primeira aula no curso de Mestrado em Teoria Literária, em 2006. Após uma explanação sobre as personagens da peça shakespeariana, *A tempestade*, também da releitura que Aimé Césaire faz da mesma obra, Martins quis saber com qual das experiências cada um dos mestrandos se identificava: se com Ariel, Calibã ou Exu. Confesso que ao entrar para o Mestrado, as idéias e os sonhos acadêmicos fervilhavam em minha mente na busca de mais conhecimentos a respeito da Estética da Recepção. Empenhava-me por conseguir um encontro significativo com Wolfgang Iser, Robert Jauss, Roger Chartier... Mas Exu *cruzou* o meu caminho e, desde então, com ele vieram: Henry Gates, Cornel West, Roger Bastide, Édouard Glissant, Césaire e outros. Paixão à primeira vista. Até porque sempre achei o tema Exu muito instigante.

Quando visitava os terreiros de candomblé ou umbanda, um turbilhão de conflitos abalava minhas crenças. Lá fora meus amigos e parentes católicos ou protestantes garantiam que Exu era o diabo, lá dentro, encontrava-o uma figura diferente: sorridente, brincalhão, às vezes muito sério também, principalmente quando estava trabalhando pela cura de algum dos filhos da casa. Vi em certa ocasião um feito de Exu que me deixou extremamente perplexo: deu um “banho” com ervas em uma criança que tinha o corpo coberto de feridas e coceiras horríveis. Depois pediu para que a mãe retornasse com o filho no prazo de quatorze dias. Incrível! Ao retornar, todos os ferimentos haviam desaparecido, literalmente, do corpo daquela criança. Também, ouvi muitos elogios de mães-de-santo dirigidos a Exu. Por exemplo, a ialorixá Olívia Oliveira Silva, filha de Oxóssi Odé, ponderou-me certa vez: “Aqui em casa é primeiramente Deus,

abaixo de Deus, o Exu Sete Poeira. A esse *homem* eu devo muito, pois ele restituiu a saúde do meu esposo.” Realmente, seu esposo havia passado por uma cirurgia que lhe retirou um tumor do pulmão e estava totalmente curado.

O Exu que o Dr. Martins me apresentava transcendia as atitudes exuístas até aqui expostas e me fazia crer na possibilidade de desconstruir (pré) conceitos que por muito e muito tempo foram considerados como verdades absolutas. Em uma palavra, Martins nos ajudava a tirar do inferno cristão aquele que seria o mensageiro entre os deuses e os homens, o guardião da palavra (*axé*), sendo o próprio processo interpretativo.

Foi também nessa época, que me surgiu a oportunidade de participar do PDE (Programa de Desenvolvimento Educacional), uma conceituada proposta da Secretária de Educação do Estado do Paraná. Imbuído das idéias fervilhantes sobre essa divindade da mitologia africana e dando força à minha ousadia, acreditei na possibilidade de investigar sobre a presença metafórica daquele que convencionei chamar de *Exu Literário*, em *Nó na garganta* (1991) e *A cor da ternura* (1998). Daí, nasceram dois projetos: um que resultou nesta Dissertação, e outro a ser desenvolvido junto aos professores da rede estadual sobre questões racializadas na literatura para crianças e jovens. E foi, justamente, por tudo isso que, diante da hesitação de meus colegas mestrados em escolher uma das experiências - *arielista*, *calibanista* ou *exuísta* que levantei a mão e com entusiasmo, declarei-me: EU SOU EXU!

Pode parecer estranho, aos olhos de qualquer estudioso, que num trabalho acadêmico como este o tom subjetivo marcado pela personalidade seja utilizado para introduzir uma Dissertação. Contudo, é urgente ter claro a intencionalidade do pesquisador em registrar sua voz somada a outras vozes no decorrer de toda esta

investigação. Trata-se da reunião de várias vozes (de teóricos, personagens, obras, autor e orientador) garantindo a especificidade de encontros e trocas próprios da função exuista à qual se propõe a pesquisa. Nesse sentido, passa-se, a princípio, a um levantamento histórico sobre a produção literária para crianças e jovens no intuito de servir como base para as possíveis análises que serão aqui arroladas.

As mudanças que se impuseram no Renascimento refletiram grandemente nas obras literárias cultas. Entretanto, com relação à literatura popular, esse impulso renovador não aconteceu de imediato. Durante todo o século XVI, o que se tem de produções literárias circulando, corresponde muito mais a uma imitação da Idade Média. Assim, se por um lado surgem as grandes obras da literatura renascentista de autores consagrados como Boccaccio, Camões, Rabelais e outros; por outro aparecem na literatura popularizante nada mais que quatro obras feitas pelos italianos Caravaggio, Basile, Croce e pelo português Gonçalo Fernandes Trancoso como parte do acervo da literatura infantil que desponta a partir do século XVII.

Uma breve síntese do que tratavam as obras dos autores acima citados permite analisar o quanto de erudito se faz presente naqueles textos. Em *Noites agradáveis* (CARAVAGGIO, 1554), por exemplo, registra-se uma coletânea de narrativas orais em vários dialetos onde predomina o elemento fantástico ou maravilhoso dos contos populares. São versões muito prolixas com histórias de origem oriental e medieval, e de conteúdo folclórico peninsular.

Também, nos *Contos e histórias de proveito e exemplo*, (escrito por Gonçalo Fernandes Trancoso, com a primeira edição em Lisboa, 1575), manifesta-se bastante forte a tradição oral. Contudo, são textos fixos obedecendo às regras novelísticas do Renascimento que se expandiram rapidamente pelo mundo. No Brasil, por exemplo, em

1618, eles já se faziam presentes, tanto que no nordeste ficaram conhecidos como *Estórias de Trancoso*. Trata-se de uma coletânea de 23 contos extraídos do folclore nacional que abordam temas familiares e morais, tendo como cenário, geralmente, os lares burgueses. Apontam os costumes da sociedade da época, o que reforça sua intenção muito mais moralizante e de literatura exemplar ou edificante. Apesar disso, o autor consegue combinar o fundamento clerical com a tradição folclórica de trocadilhos, provérbios, paradoxos e adivinhas cheios de humor. A aceitação do escritor deveu-se à sua habilidade em combinar a tendência filosofante do seu tempo ao ideal folclórico. Sua obra foi de tanto valor que durante o século XVII garantiu sete edições, sendo, portanto, um dos livros mais imitados até o século XVIII.

Se tanto apreço foi dado à obra de Trancoso, muito mais se verifica o valor atribuído ao trabalho de Giambattista Basile em *Contos dos contos ou Pentameron*, publicado por volta de 1600. Foi mesmo Basile quem descobriu os contos de fadas ou de encantamentos dos quais a literatura culta nem tomara conhecimento. Seu acentuado domínio lingüístico e sua valiosa imaginação produziram narrações notadamente tão valiosas que foram traduzidas em nove idiomas.

Deve-se, ainda, a Giulio Cesare Croce a popularidade das aventuras jocosas em Portugal, com a publicação da tradução *Astúcias de Bertoldo* a partir de 1783. Suas obras conquistaram grande espaço. Durante o século XIX propagam-se pelo território brasileiro e se tornam uma das leituras amenas para os sertanejos do interior, fazendo rir a todos com a presença de heróis sem caráter. Tem origem aí, a figura popular de Pedro Malasartes que recebeu vários nomes como: Urdemalas, Urdemales, Urdimale, Malasartes, Ulimales, etc; presentes nas culturas espanhola, italiana, francesa, germânica, asiática, africana e outras.

Se os contos e autores acima arrolados servem para fundamentar parte do panorama dos escritos para um público infantil, não se deve deixar de mencionar a importância que a França teve nessa contribuição. Foi naquele país, na segunda metade do século XVII, que a literatura para crianças e jovens ganhou força total. São de lá e daquela época os livros pioneiros do mundo literário infantil que até hoje exercem grande influência na produção literária infantil brasileira. Citam-se algumas: *As fábulas* (1668), de La Fontaine, os *Contos da mãe gansa* (1691/1697), de Charles Perrault, os *Contos de fadas* (1696/1699), de Mme.D'Aulnoy, *Telêmaco* (1699), de Fénelon.

A essa altura da historiografia do sobre a origem da literatura para crianças e jovens, já é possível se questionar: onde estão as contribuições da cultura africana nos escritos dessa gênese literária?

É sabido que os clássicos infantis, os contos-de-fada, contos maravilhosos de Perrault, Grimm ou Andersen, ou as fábulas de La Fontaine não são na verdade desses autores. Eles tão-somente reuniram as histórias anônimas que há séculos eram transmitidas de geração a geração pela oralidade e registraram-nas durante o século XVII. *Calila e Dimna*, a coletânea mais antiga das narrativas que está nas origens da Literatura Popular europeia, por exemplo, pode ter surgido na Índia, por volta do século V antes de Cristo, e dali saído pela primeira vez, no século VI d.C, através de uma tradução persa. Se seus conteúdos forem comparados aos conteúdos das lendas dos Orixás africanos, será possível perceber o quanto há de semelhanças nessas narrativas primordiais. Só para ilustrar, em *Calila e Dimna*, no momento da fuga de Batau para não ser morto pelo irmão Anepu, aparece o deus Armachis e faz surgir um rio entre os dois irmãos separando-os. Também na lenda de Iemanjá, a deusa do mar, para se livrar da perseguição de seu esposo Okere, invoca o deus dos raios, Xangô, que com seus

poderes mágicos, parte uma enorme montanha ao meio e, provocando muita chuva, faz transbordar um rio por onde a deusa consegue fugir.

Apesar da riqueza do material contido nos textos africanos, no que concerne ao fantástico e imaginário, eles quase não aparecem como contribuição no surgimento dos escritos para crianças. Confirma-se, assim, que a literatura infantil não tinha como destinatário o leitor mirim negro e priorizava os filhos de europeus.

O cenário em que os filhos de africanos aparecem no Brasil explica tal procedimento. Segundo Nei Lopes (2006, p. 47):

Durante a escravidão, muitas crianças negras eram brutalmente 'adestradas', à base de castigos e humilhações, para a obediência servil e o desempenho de alguns trabalhos domésticos, como pastoreio de rebanhos, ofícios gerais, etc; aos doze anos, já eram consideradas aptas para o desempenho do serviço adulto.

O percurso dos estudos desse panorama literário sistematizado até aqui, além de denunciar a exclusão da personagem negra, pode evidenciar que a literatura infanto-juvenil¹ é um gênero ainda em busca de afirmação como tal. O estudo feito por Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2004), sobre a formação desse gênero no Brasil, revela a distância entre o aparecimento de escritos para crianças na Europa (às vésperas do século XVII) e o seu surgimento tardio no Brasil (quase no século XX). A implantação da Imprensa Régia, iniciada em 1808, entre os brasileiros, favoreceu a publicação de obras infantis como: *As aventuras pasmosas do Barão de Munkausen* (tradução), e *Leituras para meninos*, de José Saturnino da Costa Pereira. Têm-se aí algumas histórias que focavam os defeitos morais próprios da idade infantil. Ainda assim, são publicações esporádicas que segundo Lajolo e

¹ Utiliza-se o termo literatura infanto-juvenil como sinônimo de literatura infantil em todo o trabalho.

da literatura infantil. É nesse contexto que surge a revista infantil *O tico tico* (1905), de grande circulação. Naquele contexto, ainda, o valor que a escola passa a ter na formação das crianças, revela o destino das obras infantis:

Como é à instituição escolar que as sociedades modernas confiam a iniciação da infância tanto em seus valores ideológicos, quanto nas habilidades, técnicas e conhecimentos necessários inclusive à produção de bens culturais, é entre os séculos XIX e XX que se abre espaço, nas letras brasileiras, para um tipo de produção didática e literária dirigida em particular ao público infantil. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2004, p. 25)

Como se vê, são as exigências de uma sociedade moderna se transformando de rural para urbanizada que marcam a relação da produção dos livros infantis e a escola. Assim, fortalecem-se as campanhas pela instrução e pela alfabetização, dotando o Brasil de uma literatura infantil nacional. Essa tendência aponta uma situação um tanto crítica do ato de ler no sistema escolar, pois a literatura era endereçada à formação moral, cívica e religiosa da criança. A consequência é um número considerável de obras destinadas muito mais à escolarização e despreocupadas com o desenvolvimento do senso crítico e do prazer no ato de ler. Os transtornos dessa “modernização” brasileira são facilmente percebidos quando se verifica que sua imposição de cima para baixo, desconsidera a realidade social da época marcada pela recente abolição da escravidão e por uma economia fundada na estrutura do latifúndio, da monocultura e da exportação de matérias-primas.

Esse contexto legitimava a presença de editoras cristãs e expunha no mercado livresco autores interessados em propagar suas obras de caráter moralista e nacionalista. São do início do século XX, por exemplo, os *Contos pátrios*, de Olavo Bilac e Coelho Neto (1904), as *Histórias da nossa terra* (1907), de Júlia Lopes de Almeida, e *Por que me ufano de meu país* (1901), de Afonso Celso. Todas essas obras serviram para divulgar a concepção de leitura nas escolas como instrumento de reforço para os conceitos de civismo e patriotismo da época. Evidenciam-se, além disso, outros contos que, segundo Lajolo e Zilberman (2004, p. 36) são “marcados pela preocupação moralista e pela exortação aberta e redundante ao trabalho, ao estudo, à obediência, disciplina, caridade, e honestidade.” Essa preocupação com tais temas da literatura infantil brasileira denota uma adaptação do modelo europeu tanto no que diz respeito às obras para crianças, como também ao projeto educativo. E, dentro dessa perspectiva, tal literatura se mantém por um longo período, ainda que mude suas formas de expressão no decorrer dos anos. Como afirma Fúlvia Rosemberg (1985, p. 24), “o exercício do poder adulto sobre a criança é mediatizado pela educação formal e informal que, além de manter a relação de dependência da criança, tende a prolongá-la”. A concepção que os autores de literatura infanto-juvenil parecem ter, ainda na visão de Rosemberg (1985, p. 24), é de que “a criança não é. Ela é um vir a ser. Sua individualidade deixa de existir. Ela é potencialidade e promessa.”

Avançando para as décadas de 20 a 30 do século XX, com o processo de modernização, as produções infantis parecem ganhar espaço, pelo menos do ponto de vista do lançamento de obras interessantes para um público infantil. Em correspondência com Godofredo Rangel, Monteiro Lobato explicita a necessidade de adequar a linguagem das histórias aos pequenos. Isso se dá ainda de forma vaga e distante. Lobato publica então, em 1921, *Narizinho arrebitado*² e garante o seu sucesso como escritor e homem

2. Trata-se do segundo livro de leitura para uso nas escolas primárias da época.

modernistas vêm integrar o mercado que se fazia favorável para o momento. Por exemplo, citam-se algumas colaborações de críticos e romancistas de 30: José Lins do Rego, com *Histórias da velha Totônia* (1936), Lúcio Cardoso, com *Histórias da lagoa grande* (1939), Luís Jardim, com *O boi aruá* (1940) e Graciliano Ramos, com *Alexandre e outros heróis* (1944).

Não resta dúvida de que Lobato abriu espaço para ampliar a publicação de obras no campo da literatura infanto-juvenil, porém, não se deve negar que a maioria delas representa traduções, adaptações e imitações de textos infantis europeus. Com isso as histórias deixam de ser efetivamente brasileiras. Como asseguram Lajolo e Zilberman (2004, p. 71):

Com efeito, a maior parte delas [das obras] provém do folclore ibérico, tendo sido transmitidas desde a colonização. Trata-se, portanto de contrafações do conto de fadas europeu, que não absorveram peculiaridades locais e nem incorporaram elementos das demais culturas — a indígena e a negra — que tomaram parte na formação da população nacional.

Pelo menos até os anos 50, este é o viés tomado pela literatura infanto-juvenil: há pouca inventividade e as personagens quase não são problematizadas.

Quando essas histórias são contadas por um narrador negro, evidencia-se aí certo embranquecimento das mesmas. Além disso, a intenção de reforçar o sentimento

na por mascarar os

² Trata-se do segundo livro de leitura para uso nas escolas primárias da época.

de devem ser seguidas e

copiadas pelas crianças como meio de compensação. Também, a pobreza é discutida sem criticar a sociedade, como se fosse uma condição natural de alguns indivíduos sem nada dever ao desequilíbrio social.

Nas décadas após os anos 50, enfraquece a visão idealizada de um Brasil rural (muito presente até então nas obras infantis) e desencadeia-se a emergência de um Brasil urbano com todas suas implicações. É desse período o livro *Aventuras do escoteiro Bila* (1964), de Odette de Barros Mott. Nele, o protagonista e sua família deixam o campo e vão para a cidade. Ali, ainda que de forma tímida, o sofrimento e as dificuldades por que passam as personagens demarcam a ruptura de uma imagem otimista do contexto social brasileiro. Antes da obra de Mott, porém, Isa Silvieira Leal (no começo da década de 60) revela a vida urbana em sua série de *Glorinhas*, contudo as cidades ainda são tão idealizadas quanto àquelas representadas, em obras anteriores. Isso reforça mesmo o mérito atribuído à primeira escritora citada. Em 1970, com *Justino, o retirante*, Mott denuncia com maior rigor as crises sociais. Trata-se de Justino, um menino de doze anos, personagem elaborada pela escritora para explicitar as transformações trazidas pela modernização econômica do Brasil e as relações sociais complexas. Às obras citadas como inovadoras, seguem outras que vão tematizar problemas sociais como marginalização de crianças, carência afetiva, o uso de drogas, tendências homossexuais, preconceito, abandono, enfim, temas que desmistificam e evitam qualquer ilusão de uma sociedade equilibrada e harmoniosa. Também a nova linguagem faz parte das inovações nas obras infanto-juvenis. Dos anos 60 até hoje, faz-se marcante o esforço desempenhado por escritores para a incorporação da oralidade em textos poéticos ou

narrativos. Com isso, torna-se significativa a distância entre o padrão formal culto e o coloquial, permitindo-se tentativas de dar voz aos pobres, marginalizados, índios e negros.

Depreende-se de todo o exposto até aqui, que é mesmo com Monteiro Lobato que as obras para crianças e jovens vão conquistando sua especificidade. É também com esse renomado escritor que as personagens negras são apresentadas nas narrativas. Isso não quer dizer, no entanto, que em períodos anteriores não fossem contempladas, o problema é que sua presença baseava-se em folclore e era quase inexistente. Entre 1900 e 1920, por exemplo, quando aparece um figurante negro, ocupa sempre a posição de doméstico nas cenas sociais. O fato de o negro estar ligado a questões de escravidão, portanto à “selvageria” (como diriam alguns historiadores) talvez comprometesse a imagem de um país ufanista de passado glorioso que, para o contexto, deveria apresentar-se com ideais de civilização europeizada. A respeito dessa negação do negro na contribuição da formação nacional do Brasil, Zilá Bernd (2003, p. 33) afirma:

A literatura atua em determinados momentos históricos no sentido da união da comunidade em torno de seus mitos fundadores, de seu imaginário ou de sua ideologia, a uma homogeneização discursiva, à fabricação de uma palavra exclusiva, ou seja, aquela que pratica uma ocultação sistemática do outro, ou uma representação inventada do outro. No caso da Literatura Brasileira, este outro é o negro cuja representação é freqüentemente ocultada.

Essa maior preocupação ideológica, por certo tenha ocultado um dos problemas mais sérios: apesar de apresentar a temática étnico-racial por meio de denúncia, não se aguçou um olhar mais crítico sobre como a inclusão de personagens

negras poderia provocar efeito contrário, ou seja, promover a disseminação do racismo à brasileira. Assim, se as obras para crianças denunciam a pobreza, a marginalização, o preconceito e as injustiças sociais, quase sempre reforçam a inferiorização do negro em relação à superiorização do branco.

Nesse sentido, a personagem negra na Literatura Brasileira de forma geral não ganhou o espaço merecido ao longo de toda a história. Sua quase exclusão se deve ao olhar e posicionamento marcadamente europeus de quem conta a história. Num contexto de dominantes e dominados, a produção literária que se tem a partir do século XVI, procurou desenhar um país que atendesse aos anseios e interesses de uma sociedade burguesa. Assim, como já foi dito, era preciso realçar uma nação que se constituía sob uma ótica romanceada ou folclorizada do país. Omitiu-se a contribuição da mão escrava e ocultou-se a cultura africana com seus valores. Se for considerada a produção literária para o público infanto-juvenil, também não será diferente o tratamento dado à presença negra nos textos ficcionais. Neles, o negro figura sob os estereótipos da cor da pele, da bestialidade, da marginalização, da demonização, do distanciamento. Desde a literatura de cordel às obras de renomados escritores como Castro Alves, José Lins do Rego, Lúcio Cardoso, Graciliano Ramos, Monteiro Lobato e outros, o negro escravo ou liberto sempre esteve em situação de inferioridade e quase nunca lhe foi dada a voz ou destaque nas ações narradas. Seus papéis são degradantes, infames e demonizados em consequência das deformações produzidas pela escravidão e impingidas pelo espírito místico-religioso dos que ditaram as leis por muito tempo.

Dado o exposto, urge a necessidade de se estabelecer um estudo mais acentuado que abra caminhos para investigar a personagem negra na literatura infanto-juvenil com enfoque na construção de suas identidades plurais. Para isso, há que se

considerarem os estágios assimilacionista, (apreço a valores culturais brancos, nacionalista (valorização da cultura negra) ou catalista (fusão da cultura negra e branca), pelos quais as personagens negras podem passar). A explicação que West (1993, p. 85) apresenta para as três posturas esclarece a atitude do negro. Para o autor:

[a postura condizente] não está numa atitude de deferência ao pai Ocidental [atitude assimilacionista], nem numa procura nostálgica do pai Africano [comportamento nacionalista]. Ela se situa numa negação crítica, numa preservação sábia e numa transformação insurgente [desempenho catalista] desta linhagem negra que protege a terra e projeta um mundo melhor.

Para este último – estágio catalista – guarda-se um maior aprofundamento, tendo em vista seu caráter de combinação de culturas e a possibilidade de encontrar a figura metafórica do *Exu Literário*.

A esse ponto da pesquisa, parece urgente apresentar a tese que orientará toda a Dissertação: nas obras infanto-juvenis, *Nó na garganta* (1991), de Mirna Pinsky, e *A cor da ternura* (1998), de Geni Guimarães, as personagens protagonistas são duas meninas negras (Tânia e Geni) que têm suas identidades afro-descendentes construídas em três experiências: assimilacionista — com atitudes de submissão e desejo de embranquecimento, nacionalista — referenciada em valores negros e de afirmação cultural, e catalista — marcada pela crioulização, ou seja, pelo encontro e trocas culturais. Essas experiências podem ser estudadas com base em textos de pesquisadores como: José Enrique Rodó (2004) que utiliza a metáfora Ariel para explicar a submissão, Roberto Fernandez Retamar (2003) com a metáfora Calibã enfatizando a resistência ao branco e à

cultura e Aimé Césaire (1969) que acrescenta a metáfora Exu para combinar Ariel e Calibã, personagens de *A tempestade* (1982)³, de William Shakespeare. Utiliza-se a “metáfora Exu” ao explicar as atitudes de Tânia e Geni com base na teoria de Henry Louis Gates (1988) para quem *trickster* é um embusteiro cheio de truques e *Legbá*, um *lingüista divino*, o próprio processo interpretativo.

Tendo como base as obras da literatura infanto-juvenil citadas na tese e por tratar-se da autoria de escritoras de descendências diferentes — uma branca (Pinsky) e outra negra (Guimarães) — o objetivo mais geral desta pesquisa é estabelecer um estudo das protagonistas, Tânia e Geni, com enfoque na análise de como se dá o processo de construção de suas identidades. Considerando, ainda, como unidade de análise o comportamento de tais personagens, julga-se necessário buscar no conceito de *Exu Literário* (*trickster* ou *lingüista divino*) subsídios que explicitem suas relações com as experiências vivenciadas pelas meninas negras. Para isso, acredita-se que o contexto das religiões de origem africana forneça algumas contribuições edificantes nesse percurso. Também parece pertinente investigar as inovações ou conservações de estereótipos negativos presentes em ambas as narrativas. Vale esclarecer que a concepção de estereótipo utilizada aqui compreende a mesma perspectiva focalizada na tese de Doutorado intitulada *O caminho das águas: estereótipos de personagens negras por escritoras brancas* (1998), de Edith Silveira Pompeu Piza. Para a autora, “os estereótipos são elementos de construção social e individual atravessados por contradições” (p. 85).

Para estudar a personagem negra na literatura infanto-juvenil brasileira é preciso entender que parece ser mais produtivo e de maior rigor científico falar sobre textos de escritores que despertam para a busca de uma especificidade negra e de

um *eu* que se quer negro, ou seja, de uma literatura que reivindique e articule tal situação sócio-histórica de forma positiva. A literatura seja ela *gay*, feminina ou negra, deve ser compreendida como parte de uma literatura maior que, neste caso, é a

³ Trata-se da última peça teatral escrita por Shakespeare em 1613. Para esta pesquisa, utilizou-se uma reedição de 1982.

Outro imperativo que se impõe no contexto desse estudo é estabelecer as categorias de análise. Nesse sentido, elege-se como unidade de análise a figura de Exu, um dos deuses da mitologia africana, para problematizar suas concepções no âmbito das religiões afro-brasileiras (umbanda e candomblé) e da literatura. Julga-se pertinente tal estudo no sentido de que poderá servir de base para analisar o comportamento das protagonistas das obras em questão (enfoque esse que será detalhado na terceira parte deste trabalho). Para isso, utilizam-se os conceitos desenvolvidos por pesquisadores como Roger Bastide (2001), Reginaldo Prandi (2001), Renato Ortiz (1999) e Wilson Nascimento Barbosa (2002).

A segunda parte desta dissertação tem como unidade de análise o conteúdo. Busca-se, não só focalizar as mensagens, ilustrações e personagens, como também as inovações e conservação de estereótipos veiculados pelo texto/imagem, avançando para questões sobre intermedialidade. Procura-se evidenciar determinados tipos de construção de personagens marcados por um universo simbólico onde a hierarquia branco/negro ainda se faz muito evidente. Parece seguro afirmar que uma análise dentro dessa perspectiva permite imaginar a reação que os leitores manifestarão frente a essas obras, sobretudo a criança negra que poderá não se identificar com as personagens das narrativas ou ilustrações. Consideram-se bastante valiosas, para esse contexto, as

contribuições de alguns pesquisadores como Fúlvia Rosemberg (1985), José Endoença Martins (2003), Edith Piza (1998), Kabengele Munanga (2001), Inaldete Andrade (2001), Ana Célia da Silva (2001), Maria Anória de Jesus Oliveira (2001), Heloísa Pires Lima (2001), David Brookshaw (1983), Claus Clüver (2006) e Márcia Arbex (2006).

A terceira parte se concentra ainda no comportamento das personagens. Procura-se transferir para cá, os conceitos que possam explicitar as experiências vividas pelas personagens na construção de suas identidades. Dá-se maior enfoque às atitudes exuístas pontuadas pela descrição dos conceitos de *trickster* e *lingüista divino* elaborados por Gates (1998). Para este crítico afro-americano, *trickster* está relacionado a ações irreverentes, ambivalentes, dicotômicas e contraditórias; enquanto que *lingüista divino* pode expressar a função intermediária e o próprio processo interpretativo. Considera-se, porém, que ambos os Exus traduzem-se por metáforas de combinação, ligação ou equilíbrio. Idéia que pode ser reforçada pela contribuição de outros autores como: Cornel West (1993), Édouard Glissant (2005), Ricardo Franklin Ferreira (2004), Stuart Hall (2001), Albert Memmi (1967), Roberto Damatta (1997), José Endoença Martins (2007), Frantz Fanon (s.d) e Lynn Souza (1996).

Entende-se que a relevância desse estudo esteja na possibilidade de abrir novos caminhos pelos quais outros pesquisadores possam trilhar na busca de uma política efetiva para as relações étnico-raciais. Com isso, acredita-se atender à homologação da Lei 10.639/2003 e legislações acerca, no sentido de valorizar a cultura afro-brasileira, sobretudo no que concerne à construção das identidades culturais de personagens negras nas narrativas ficcionais da literatura infanto-juvenil.

1 EXU: DO CONTEXTO RELIGIOSO À TEORIA LITERÁRIA

As experiências identitárias pelas quais podem passar as personagens negras em obras ficcionais, sobretudo na literatura para crianças e jovens, encontrarão maior embasamento teórico se forem estudadas no contexto da cultura africana. Nesse sentido, elege-se como unidade de análise, para essa primeira parte, a divindade Exu com o objetivo de problematizá-la nos contextos religioso e literário. Duas são as religiões de matrizes africanas utilizadas para essa investigação: a umbanda e o candomblé. No que concerne às colaborações teóricas, dois estudiosos devem ser alvo de atenção: Roger Bastide (2001) e Renato Ortiz (1999). O primeiro por concentrar seus estudos sobre os rituais e crenças de um Exu mais próximo da concepção africana; o segundo por voltar-se para as transformações ocorridas no processo de embranquecimento da mesma divindade. No contexto da teoria literária, encontra-se em Gates (1988) a possibilidade de aproximação do Exu místico-religioso com um *Exu Literário*. É deste autor o conceito elaborado para explicar as atitudes *trickster* e de *lingüista divino* que orientarão as análises desenvolvidas na última parte desta dissertação.

Ao buscar as origens dos cultos afro-brasileiros, nota-se seu início com a vinda dos povos africanos para o Brasil. Esses negros, quando embarcaram nos grandes navios negreiros, trouxeram consigo toda sua cultura que seria relegada à posição de inferior e selvagem pelos colonizadores europeus. Os grupos étnicos ou culturais que aqui chegaram compreendiam os sudaneses e os bantos.⁴

Ambos os grupos apontam diferenças na linguagem, nas cerimônias de

Essas
diferenças

interpretações na umbanda e no candomblé.

É possível que a expressão maior dessa união tenha resultado no considerável distanciamento dos umbandistas com a origem africana em favor de um processo de embranquecimento da religião sob forte influência da cristianização. Nesse sentido, o deus africano Exu, que foi comparado ao diabo cristão pela Igreja Católica, passa a ser cultuado na umbanda sob essa mesma perspectiva. Enquanto na África Exu vai de trapaceiro e irreverente à ligação entre os deuses e os homens, na umbanda é concebido como egum, ou seja, espírito inferior das trevas que precisa evoluir. Essa identificação com o diabo dos judeus e cristãos parece ser bastante remota e encontra significado na figura de *trickster*, uma personagem heróica presente em várias culturas.

Entre os séculos XVIII e XIX, os escritores europeus de cultura cristã conheceram o culto do Exu dos iorubás durante viagens feitas na África. Impressionados com os símbolos fálicos na imagem de Exu, esses viajantes missionários, sob um olhar etnocêntrico ocidental, atribuíram-lhe dupla identidade: a primeira de Príapo – o deus fálico da cultura greco-romana e, conseqüentemente, identificaram-no como o diabo

cristão por trazer sua sexualidade explícita, o que ia contra as regras morais socialmente aceitas na época. A partir daí, a idéia demoníaca de Exu predominaria em quase todo o cenário das religiões afro-brasileiras. Assim, Elegbara (como é chamado Exu pelos fon) perderia sua característica primeira de mensageiro entre os deuses e os homens para ter ressaltadas suas atitudes malfazejas. Como exemplos ilustrativos dessa transformação, registram-se abaixo as seguintes figuras: Exu africano (Figura 1); Exu de caráter *trickster* demoníaco (Figura 2) e Príapo – deus fálico da mitologia greco-romana (Figura 3).

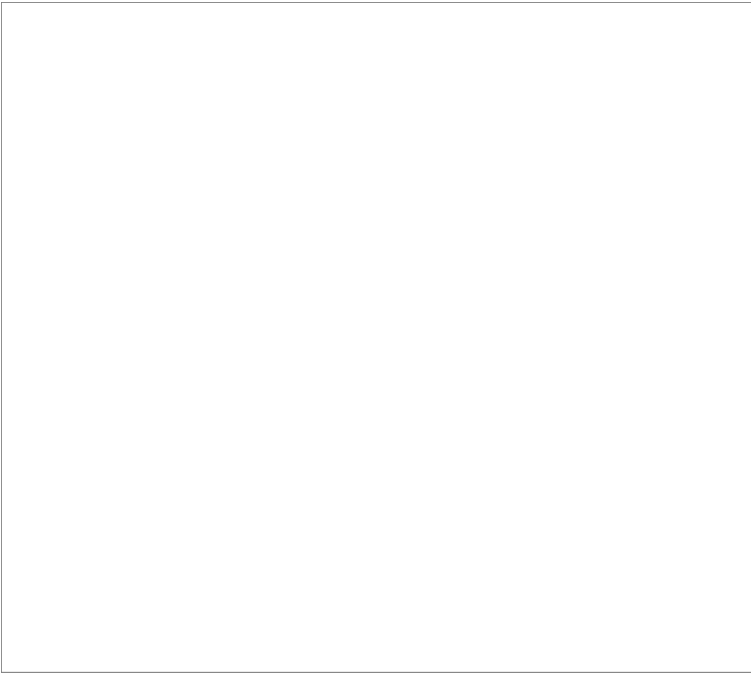


Figura 3: Príapo – deus fálico da cultura greco-romana.

Fonte: <http://opensadorselvagem.org/blog/marconileal/o-mito-da-criacao-sob-a-perspectiva-de-um-pinto/>

Nota-se como a imagem do diabo imposta ao Exu pelos missionários na África no século XVIII, vai ganhar força no Brasil dos séculos XIX e XX. O sincretismo, por exemplo, que aparentemente seria um simples processo de correlação dos santos católicos com os orixás africanos, tomou outro sentido:

O sincretismo representa a captura da religião dos orixás dentro de um modelo que pressupõe, antes de mais nada, a existência de dois pólos antagônicos que presidem todas as ações humanas: o bem e o mal; de um lado a virtude, do outro o pecado. Essa concepção que é judaico-cristã não existe na África. (PRANDI, 2001, p. 51)

No contexto da dualidade – o bem e o mal – exposto na citação acima, Exu foi cada vez mais sendo colocado no inferno católico. E parte desse processo encontra como responsável a cristianização de Oxalá e outros orixás que a umbanda, tão deliberadamente, aceitou para se manter enquanto religião numa sociedade dividida por idéias maniqueístas e de sexualidade reprimida.

Essa prontidão em aceitar e cultuar os santos católicos, receber a eucaristia e o batismo, consta desde tempos muito remotos, senão antes mesmo do Brasil colonial. Como afirma Ramos (2001, p. 114), “os próprios cultos negros não nos chegaram puros da África.” O indício de que na África os colonizadores já haviam influenciado em grande parte as religiões africanas se evidencia no fato de que os escravos (principalmente bantos) se organizavam em confrarias religiosas e adotavam como patronos os santos

católicos. Na confraria de N. Sra do Rosário dos Negros Congos, por exemplo, a santa padroeira já era cultuada na África. No fetichismo jeje-nagô, os orixás foram assimilados, um a um aos santos dos cristãos. Não foi por acaso que identificaram Oxalá como o Senhor do Bonfim⁵ na Bahia. Também não será menos ilustrativo considerar que a capela do Bonfim foi edificada no alto de uma colina, na Bahia, da mesma forma que Oxalá é adorado no topo do monte Okê, na África. Essas correlações de santos católicos variam conforme o Estado ou até mesmo países onde são cultuados. Citam-se algumas⁶:

- Xangô, que em Cuba e na Bahia é identificado à Santa Bárbara, no Rio de Janeiro encontra-se sincretizado com São Miguel Arcanjo. É bem verdade que hoje para o negro baiano, Santa Bárbara tornou-se lansã, a mulher de Xangô. Talvez por isso mesmo tanto lansã quanto Xangô pode representar Santa Bárbara, a deusa das tempestades e dos raios, segundo os folclores dos católicos. Isso explica a fusão da santa com os orixás dos relâmpagos e dos trovões (Xangô e lansã). Curioso é notar que a identificação pode se dar a divindades de dois sexos. Assim, Obatalá, em Cuba, pode representar Cristo, o Santíssimo Sacramento, ou mesmo a

Virgem de las Mercedes. Xangô, assimilado ao santo católico São Jerônimo, apresenta-se com pouca diferença: sua imagem, que no catolicismo representa um ancião segurando uma pena (caneta) com a qual escreve em um grande livro e tem ao lado um leão, na umbanda a pena foi substituída a pena por uma pedra que ele segura contra o peito, mas os outros elementos (livro e leão) permanecem. Além disso, em alguns cultos, Xangô é louvado como São João Batista que batizou Jesus.

- Ogum, orixá da guerra e das lutas, na Bahia sincretizou-se com Santo Antônio, já que este santo foi um soldado português e suas aventuras guerreiras chegaram ao conhecimento dos negros baianos, incorporando-se ao seu folclore. No Rio de Janeiro, Ogum é identificado a São Jorge Guerreiro. Vale dizer que esse é o santo guerreiro por excelência do catolicismo. Seus festejos revelam sua popularidade nas classes negra e mestiça que comparecem em massa na Praça da República (Rio de Janeiro) e em procissões.

- Iemanjá, deusa do mar, assimila-se às várias Nossas Senhoras católicas, dependendo dos Estados brasileiros. Assim pode ser: N. Sra. do Rosário ou N. Sra. da Piedade (na Bahia) e N. Sra. da Conceição no Rio de Janeiro. Em alguns lugares é N. Sra. da Glória, Maria Santíssima ou N. Sra. dos Navegantes.

- Oxum, deusa das águas doces, é N. Sra. da Conceição na Bahia e Anamburucu, Santa Ana. Hoje, na Bahia, Oxum é sincretizada com N. Sra. das Candeias.

- Omulu sincretizou-se com São Bento, santo que protege contra os bichos peçonhentos.

- Oxossi, que na Bahia é São Jorge; no Rio de Janeiro é identificado a São Sebastião.

- São Cosme e São Damião são os gêmeos Ibeji das religiões afro-brasileiras.

- Exu foi sincretizado com o diabo cristão principalmente nos rituais provenientes de Angola e Congo. Por ser ele a unidade de análise nessa parte do trabalho, reserva-se maior atenção que lhe será dada na seqüência.

De todo o sincretismo exposto até aqui, permite-se depreender a idéia de

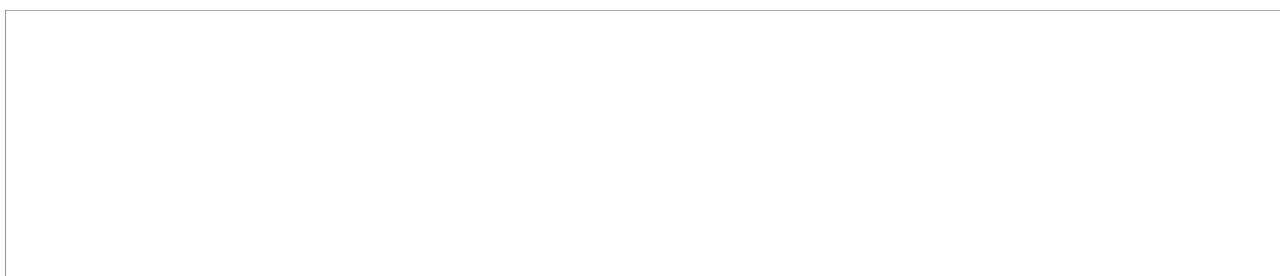
múltiplas identidades que a umbanda contempla. Como bem observa a antropóloga e psicóloga Patrícia Birman (1985, p. 25):

Em termos simbólicos, a possessão representa a tensão que apresentamos como paradoxal — de uma pessoa, em sendo ela mesma, poder se apresentar com muitas faces. Mas a tensão entre o Um e o Múltiplo não se esgota aí. Ela avança pela doutrina e pelas formas de organização da umbanda.

Considerando que o médium (consciente ou inconsciente), concilia na sua pessoa as diversas identidades dos orixás ou guias, tem-se aí uma das grandiosidades da religião umbandista. Fato que não se observa no catolicismo para o qual o fenômeno da possessão se reduz a uma falha moral ou diabólica fora do domínio “pré-civilizado”. No que concerne à organização dos cultos umbandistas, também se observa essa capacidade múltipla. Trata-se de um complexo de unidades que paradoxalmente não se constituem num conjunto unitário. Diferente da igreja católica que obedece a hierarquias religiosas, a umbanda, inteligentemente, constitui-se na dispersão e multiplicidade de terreiros unidos na mesma crença. Contudo, não se pode negar a luta pela conquista de unidade doutrinária de organização (é o caso do surgimento das Federações). Mesmo no plano doutrinário, pontuam-se os aparentes paradoxos: apesar das diferentes formas de culto, conserva-se a crença comum. A isso, Birman (1985, p. 26) chama de “unidades na diversidade”. A umbanda recebe influências dos mais variados credos, por assim dizer. Aceita alguns princípios do candomblé e repudia outros, mescla-se com os ensinamentos de Kardec, congrega espíritos ameríndios e combina os santos católicos ou alguns rituais com os seus. Nas palavras de Birman (1985, p. 27) “Não há limites na capacidade do umbandista de combinar, modificar, absorver práticas religiosas existentes dentro e fora

o seu
á) que

se traduz por "o limite no ilimitado". Na umbanda as entidades retornam a terra para alcançar uma evolução espiritual. Num processo de transe, elas utilizam os filhos-de-santo para a prática da caridade, do amor e da cura. Assim, estariam paralelamente resgatando as faltas ou erros cometidos em vidas passadas. Há também certa divisão hierárquica das entidades classificadas em linhas baseadas nas energias vibratórias. Assim, tem-se a linha de Oxalá comandada por Jesus Cristo, Iemanjá — N. Sra. (Santa Maria), Oriente — São João Batista, Oxóssi — São Sebastião, Xangô — São Jerônimo, Ogum — São Jorge Guerreiro, Africana — São Cipriano⁸. Como se constata, Exu não figura nessas linhas descritas. Talvez isso encontre explicação nas diferentes formas que a umbanda e o candomblé concebem a divindade: na umbanda, Exu não é considerado um orixá. É antes, um espírito que já viveu na terra e cometeu muita maldade. Precisa, portanto, regenerar-se e evoluir-se. Outro agravante é que todos os orixás são filhos do ventre



de Iemanjá, exceto ele. Sendo Exu uma entidade sombria, presente na balança entre o bem e o mal, é mais um motivo encontrado pelos sacerdotes católicos para reforçar sua exclusão da hierarquia e assimilá-lo ao diabo da fé cristã.

Por outro lado, como afirma Bastide (2001, p. 165) “os candomblés tradicionais que se recusam a trabalhar com magia [...] tomam todo cuidado para não confundir Exu com o diabo.” Em Porto Alegre, RS, por exemplo, Exu tem seu lado bom exaltado quando é sincretizado com São Pedro. Por analogia, cabe a São Pedro a função de porteiro do céu, assim como cabe a Exu seu lugar em uma casinha na entrada do portão de alguns candomblés. Quando assim é cultuado, tem a função de mensageiro ou de intermediário em primeiro plano. Se quem abre as portas do céu para dar passagem às almas é São Pedro, Exu é o intermediário entre os homens e seus orixás, o que desmistifica, portanto, sua função demoníaca. Bastante expressiva, também, é a sua identificação com São Bartolomeu ou com São Gabriel no Recife. O primeiro corresponde à Oxumarê (deusa que liga a terra ao céu, utilizando-se do arco-íris); o segundo é considerado um anjo de muita luz e proteção. Mais uma vez se percebe o esforço de alguns candomblés em desconstruir a visão diabólica impingida pelos católicos. E, se São Gabriel foi considerado o Anjo-da-Guarda dos homens, assim também poderia ser com Exu.

Apesar de todos esses exemplos que colocam Exu numa relação simbólica de harmonia; é preciso, considerar que os negros foram fortemente influenciados pelo catolicismo o que favoreceu a descaracterização de mensageiro da divindade, em favor do processo de sua demonificação. Nesse sentido, Ortiz (1999, p. 30) afirma que quando isso se dá, “toma-se em consideração unicamente o caráter *trickster* do deus”. Por isso mesmo, não só a umbanda como também alguns candomblés tendem a colocar a

divindade Exu no inferno. Nas palavras de Bastide (2001, p. 164) “a utilização diabólica de Exu é principalmente obra dos candomblés bantos.”

Conseqüentemente, os rituais e oferendas também sofrem certa transformação. Exemplo disso é o significado que o *padê*⁹ de Exu passa a comportar. Nos ritos em que a divindade é concebida como maléfica, acredita-se que o *padê* funcione como um pagamento concedido a Exu para torná-lo mais brando e maleável. Se o seu caráter *trickster* é destacado (figura arдил, malfazeja, diabólica), procura-se despachá-lo (daí vem o uso do termo despacho) logo de início.

Um mito, que ilustra bem o motivo dessa oferenda foi colhido por Roger Bastide durante seus estudos na Bahia e, apesar de extenso, julga-se necessária a transcrição:

O rei do Congo tinha três filhos, Xangô, Ogum e Exu. Este último não era exatamente um mau rapaz, mas era retardado e por isso mesmo turbulento, brigão e lutador [...] Depois de sua morte, sempre que os africanos faziam um sacrifício aos espíritos, ou celebravam uma festa religiosa, nada dava certo; as preces dirigidas aos deuses não eram ouvidas; os rebanhos foram dizimados pelas epidemias, as colheitas secaram sem produzir frutos, os homens caíam doentes. Que tabu teria sido violado? O babalaô consultou os *obís* e estes responderam que Exu tinha ciúme, que queria sua parte nos sacrifícios. Como as calamidades não cessassem, continuando sempre a assolar o país, o povo voltou a consultar o babalaô. Mais uma vez tiraram a sorte e a resposta não tardou a vir: Exu quer ser servido em primeiro lugar. — Mas quem é esse Exu? — Como? Não vos lembrais mais dele? — Ah, sim, aquele pretinho tão amolante. — Exatamente esse. — E foi assim que, dali por diante, não se pôde fazer nenhuma obrigação, nenhuma festa, nenhum sacrifício, sem que Exu fosse servido em primeiro lugar¹⁰.

Depreende-se do texto citado uma interpretação errônea do verdadeiro sentido africano que deveria ter o destino de um *padê*: Exu é agraciado porque é ciumento, maldoso; não por servir de elo entre os homens e os orixás. Caso não seja servido em primeiro lugar será capaz de lançar sobre todas as mais terríveis doenças, infortúnios e desgraças.

Quando se acredita que Exu pode atrapalhar a cerimônia causando grandes confusões e, portanto, não sendo uma figura bem-vinda durante o ritual, o *padê* (mais uma vez endereçado erroneamente) toma sentido de exorcização. É o que denuncia o informante de Roger Bastide no Recife, José Brito da Silva, a respeito da atitude de um pai-de-santo:

— Exu foi expulso da seita porque era um orixá muito desobediente e queria só fazê desorde, matá, furtá, robá, tomava cachaça e brigava. Para distanciá-lo dali fez um contrato com ele: prometeu-lhe o primeiro sacrifício, um pinto com um litro de cachaça. (BASTIDE, 2001, p. 168)

Outro exemplo que confere a expulsão de Exu das cerimônias pode ser encontrado no seguinte “ponto cantado” (nome dado aos cânticos das religiões afro-brasileiras) entoado antes mesmo do início das sessões:

Xô! Aluvaiá

Aqui não é seu lugar

Aqui é uma casa de santos

Você não pode entrar.¹¹

Se a insistência em expulsar a divindade Exu está tão presente em algumas religiões afro-brasileiras, outras atitudes de dirigentes desses rituais intensificam-se ainda mais. Alguns pais-de-santo chegam ao extremo de trancar a cadeados a porta da casa de Exu (localizada fora do terreiro ao lado do portão de entrada) temendo

¹¹ Cântico recolhido no Templo de Umbanda Vovó Benedita de Aruanda, na cidade de Loanda-PR.

Por outro lado, se a concepção que os babalaôs têm de Exu enfatiza seu caráter mediador, a divindade é cultuada como benfazeja e necessária na ligação entre o sagrado e o profano. Assim, cultua-se Exu em primeiro lugar para que na sua função de guardião do templo (remete-se à função de São Pedro na porta do céu), evite a entrada de espíritos perturbadores durante os rituais. O *padê* ganha, então, significado religioso que, segundo Bastide (2001, p. 34) “Não tem outra finalidade [que não seja] – de levar aos deuses da África o chamado de seus filhos do Brasil.” É nesse sentido que Bastide o chama de “Mercúrio Africano”. Com efeito, as características de Mercúrio (nome latino de Hermes) e Exu são muito próximas: Exu é quem abre os caminhos e estabelece as relações entre os deuses. Hermes é o intermediário grego com atributos de correio.

“Coincidentemente” as imagens de Hermes eram erguidas nos cruzamentos das estradas também o domínio de Exu é nas encruzilhadas das ruas das cidades. Sua capacidade de circular livremente por todos os níveis, encontra correspondência nas atitudes de Hermes que tem acesso a todas as dimensões.

De acordo com Junito Brandão (1991, p. 197), “Hermes é o vencedor mágico da obscuridade porque sabe tudo, e por esse motivo pode tudo.” A natureza dupla (hermafrodita) de Hermes pode ser comparada à de Exu homem e Exu mulher (no caso do seu aspecto feminino de pomba-gira). Como Exu, Hermes possui vários epítetos¹²: Nomios — aquele que está nos caminhos, guardião das encruzilhadas; Hegemônios — o que guia para abrir caminhos; Okypedilos — ligeiro rápido; Diaktoros — mensageiro dos deuses; Logios — aquele que se exprime bem; Hermes Nychios — noturno, da noite; Opopeter — que é sempre vigilante, cuida do equilíbrio perfeito entre os diversos segmentos do universo. Exu também é

lábrios e é condutor das almas, como por exemplo Exu Tata Caveira (Senhor dos cemitérios) que desce às profundezas como Hermes.

A propósito, as correlações entre as mitologias grega e africana, não são propriedades estritas de Exu e Hermes/Mercúrio. À medida que os estudos se ampliam, as evidências entre as culturas negra e grega se intensificam. Wilson Barbosa (2002, p. 115) considera que:

A preocupação grega — depois “ocidental” — de buscar no céu a resposta para evitar alterações no curso da vida é nitidamente africana. Ela se encontra em cada aldeia do

imenso território da África. Era praticada no Egito e na Núbia antes de a Grécia aparecer. Tantos deuses do panteão protogrego como aqueles reformados de Homero viviam já nas religiões africanas. Os mitos cosmogônicos e astronômicos dos gregos são, em sua estrutura, igualmente africanos. Os próprios gregos descrevem a si mesmos como oriundos da África.

Apesar das evidências de uma Grécia “mulata” expostas na citação acima, muitos estudiosos insistem em explicar tais ocorrências por meio da idéia de desenvolvimentos paralelos ou meras coincidências. Esses que assim o fazem, não consideram que: “30 ou 20 mil anos atrás, toda a vastidão do norte da África [...] abrigava enorme bolsão de civilizações negro-africanas, das quais haveriam de se derivar as civilizações mediterrâneas, 10 mil anos depois” (BARBOSA, 2002, p. 111). Sabe-se, também, que até o século XIX os historiadores aceitaram a hipótese de os gregos serem originários da Ásia Menor ou da África; e que só depois de 1840, a origem caucasiana tornou-se assunto fechado na concepção dos europeus. Os historiadores Alemães a partir do século XIX desenvolveram uma história racista que procurou anular outros povos não-brancos. Esses homens se esqueceram de que ‘o homem branco’ é uma variante étnica do homem negro — e não o contrário” (BARBOSA, p. 122).

No âmbito das religiões, nota-se a identificação profunda dos símbolos gregos com os africanos: na construção de templos, nas representações estatuárias dos deuses e na maneira de vesti-los (azul e dourado), na profusão dos deuses com características humanas (amam, odeiam, revoltam-se), na relação com a natureza, na criação de um lugar sagrado (o monte Olimpo que, para alguns, trata-se de uma transposição do Atlas africano), nas lendas e mitos, na criação de fetiches, nos sacrifícios aos deuses, no sistema adivinhatório, na adoção do zodíaco, etc. Enfim, são inúmeras as

crenças e costumes que reaparecem na Grécia com as mesmas propriedades africanas. Só para citar algumas: Artémis ou Artemisa que é conhecida como deusa da caça e dos bosques, nas religiões afro-brasileiras é encontrada como Jurema. As sereias dominadoras dos mares e dos rios (na África e no Brasil). Dagon — o ser hibernante de quatro mãos ou o Chibamba. Os centauros — metade homens, metade cavalos. Quiximbé, Nanãborocô, Janaína, Iemanjá, Iara, deuses fálicos (Exu na África — Príapo na Grécia), etc.

De todo o estudo até aqui que situa a divindade Exu no contexto das religiões afro-brasileiras, duas características podem ser transpostas para a compreensão do *Exu Literário*: Sua função lingüístico-interpretativa e seu caráter *trickster* de embusteiro. Para isso, parece bastante pertinente admitir como ponto de partida o conceito estabelecido por Gates (1998, p. 21) para ele:

Legba é considerado o *lingüista divino*, aquele que fala todas as línguas e interpreta o alfabeto de *Mawu* para os homens e destes para os deuses [...] Se Ifá pode ser considerado a metáfora do texto em si mesmo, Exu representa as incertezas da explicação, a abertura e a multiplicidade de significados de cada texto, tornando-se, portanto, o próprio processo de interpretação.

Legba (variante de Exu) ganha expressões significativas do processo interpretativo nos estudos feitos por Gates quando é considerada sua capacidade de promover rupturas com os padrões tradicionais de interpretação de textos. Essa capacidade foi recolhida nos mitos africanos que colocam a divindade Exu com funções intermediadoras ou mensageiras relevantes. É ele quem traduz as linguagens dos deuses de difícil compreensão para os homens, como também revela os desejos destes para

aqueles. Exu tem prioridades sobre Ifa (textos sagrados das pessoas iorubás, assim como a Bíblia entre os cristãos), pois enquanto este contém comentários em textos fixos; aquele é o próprio processo interpretativo e tem poderes para condenar ou confirmar as mensagens de Ifa. É por isso, talvez, que se diz que Exu é o caminho a Ifa. Além disso, sua imagem aparece realçada sobre o perímetro divino superior de Ifa.

Mesmo quando Gates recupera a figura “irreverente” de Exu como *trickster*, destaca sua característica de intérprete da multiplicidade de significações lingüísticas que o texto pode sugerir. Além disso, reforça a aproximação do embusteiro à concepção da retórica da significação. As habilidades verbais de mentir, caçoar, falar em rodeios são determinantes das atitudes *tricksters* e não desabonam sua capacidade mediadora. Funcionam como uma espécie de “perturbação” da ordem imposta por regras normatizadas de interpretação. Daí parece possível inferir seu caráter de pós-moderno no campo da crítica literária. Nesse sentido, não será improdutivo transferir as experiências exuístas para os escritores pós-modernos, pois como observa Lynn Souza (1996, p. 48) “o papel do escritor pós-colonial pode ser visto como o do embusteiro/Exu, mediado entre a norma/logos da cultura colonizadora e da cultura colonizada” — função que se busca também nas atitudes das autoras das obras infanto-juvenis que serão analisadas.

Dessa forma que todo o estudo desenvolvido sobre essa divindade iorubá da indeterminação não se esgota aqui; antes, tem real importância no desenvolvimento das análises elaboradas na terceira parte deste trabalho.

2 ESTEREÓTIPOS E INOVAÇÕES EM NÓ NA GARGANTA E A COR DA TERNURA

Pretende-se, aqui, discutir como o olhar das escritoras Mirna Pinsky (branca) e de Geni Guimarães (negra), ao denunciar os problemas sociais de racismo e preconceito, pode corroborar os estereótipos negativos ou mesmo expressar inovações na construção de suas personagens. Para isso, os pressupostos teórico-metodológicos consistem em analisar paralelamente diferenças e semelhanças na perspectiva das representações das crianças negras em *Nó na garganta* (1991) e *A cor da ternura* (1998). A análise utilizará como base alguns estudos de Fúlvia Rosemberg (1985), Edith Piza (1998), Kabengele Munanga (2001), Ana Silva (2001), Inaldete Andrade (2001), Heloísa Lima (2001), Maria Anória de Jesus Oliveira, (2001), David Brookshaw (1983), Andréia Lisboa de Sousa (2001), Esmeralda Negrão e Regina Pinto (1990). Para as questões de intermedialidade, busca-se: Claus Clüver (2006) e Márcia Arbex (2006).

A relevância deste estudo para a dissertação em questão se encontra na possibilidade de ampliar a idéia de construção de identidade contida na tese. Foi, também, exatamente a estratégia encontrada para recuperar o conceito de *estereótipo* e a sua relação com o processo de deslocamento identitário em estágios experienciados pelas duas protagonistas negras das obras analisadas.

O conceito de estereótipo que melhor contribui para esse estudo pode encontrar fundamento nas pesquisas de Piza (1998). Após ter realizado vasta

investigação sobre o vocábulo, a autora entendeu que os estereótipos são necessários na construção de identidade por suas características social e individual. Para ela,

A formulação de um estereótipo não aponta para a função apenas de categorizar o outro, mas de compor certos traços de nossa própria identidade. Esta identidade, que desejamos sempre positiva, vai sendo construída por oposição a, ou partilha de, traços distintivos sustentados pelos estereótipos com que nos reportamos aos outros. (PIZA, 1998, p. 92)

Há nessa troca uma intenção que amplia a dimensão social das relações, sustentando os interesses individuais ou grupais. “Tanto as identidades grupais quanto pessoais são produtos de um processo de categorização” (PIZA, 1998, p. 96). Essa dinâmica do processo de estereotipia desconstrói, consideravelmente, o caráter rígido que o termo estereótipo sempre conservou ao emprestar das técnicas de impressão tipográfica (do grego *stereos* = sólido, *tupos* = impresso). Nesse sentido, Piza (1998, p. 27) conclui:

Os estereótipos também não podem ser vistos como preconceitos irracionais e inválidos. Ou seja, do ponto de vista da autocognição, os estereótipos desempenham funções de percepção de si e do seu grupo que tentam adequar o indivíduo a uma dada realidade. As formas distorcidas de percepção podem vir de processos sociais de cognição, quando a distorção de um grupo pelo outro envolve dimensões políticas.

Estereótipos, nessa concepção, rompem com a idéia de estruturas fixas e internalizadas no indivíduo, ampliando seu significado para o campo de diálogos

constantes entre dois mundos: o do indivíduo com suas estruturas psicológicas e dos outros grupos dos quais ele (o indivíduo) é uma extensão.

Quanto às inovações trazidas do contexto literário para a análise, merece destaque aqui a questão da autoria: trata-se de duas mulheres escritoras falando de personagens femininas negras na década de 1990. Considera-se aí, a inovação, pois Pinsky e Guimarães vêm significar num mercado quase que exclusivamente masculino. Fato inusitado, ainda, está na utilização das meninas negras como protagonistas que são desenvolvidas em ambas as narrativas. Paradoxalmente, a categorização de algumas personagens no que diz respeito à profissão, à nomeação (por exemplo, as mães são quase sempre representadas como domésticas) ou mesmo a relação patrão x empregado fortalecem a estereotipia. Segundo Esmeralda Negrão e Regina Pinto (1990, p. 18):

É justamente esta contradição — de um lado, uma representação estereotipada de certas categorias étnico-raciais ou sua omissão e, de outro, uma preocupação em passar uma mensagem de igualdade, de respeito às diferenças — que permite, segundo alguns estudiosos, desvendar o papel que a literatura infantil representa e a própria concepção de criança que a subsidia.

Essa intenção de transmitir uma mensagem de igualdade, bem como a concepção de criança de que falam as autoras da citação acima remetem à reflexão sobre a relação adulto-criança. Na maioria das vezes, essa relação se expressa com particularidades dos pares educador/educando. O escritor focaliza, ao elaborar sua obra, um leitor a ser por ele “educado”. Perde-se a essência da interação, pois o leitor não partilha da elaboração dos textos e se vê forçado a tornar-se o que dele se deseja. É nesse sentido que os estereótipos negativos vão sendo legitimados. A condição

inferiorizada das crianças negras é eternizada e não acompanha a dinâmica da sociedade. As crianças leitoras negras não se vêem representadas nas narrativas e ilustrações. Ocorre mesmo uma comunicação entre desiguais. É o que Piza (1998, p. 37) observa quando diz que “a desigualdade entre o produtor e o leitor transparece em uma narração impositiva e fechada, sem espaço para a participação do leitor.” Deduz-se de tudo isso que a forma de representação da personagem negra, na literatura, ao invés de se constituir em afirmação de seus valores culturais, pode reforçar o preconceito e a discriminação. Toma-se, por exemplo, o estudo proposto das duas obras a partir do exposto.

A obra de Mirna Pinsky *Nó na garganta* faz parte de um grupo seletivo de nove narrativas analisadas por Inaldete Andrade (2001) e foi considerada pela pesquisadora como uma das que trazem aspectos inovadores de cunho anti-racista para a literatura infanto-juvenil. Maria Anória de Jesus Oliveira (2003, p.3), não nega tal valor, mas tece a seguinte crítica:

O problema consiste exatamente na intenção de denúncia. Afinal, o que se observa na maioria das histórias é a inferiorização dos personagens negros e dos espaços em que são situados, por serem tecidos à margem dos personagens brancos.

A citação acima pode bem explicitar o efeito provocado pela obra de Pinsky: a intenção de denunciar um problema social pode acabar, de fato, por inferiorizar as personagens negras na obra. A protagonista Tânia e seus pais são apresentados sob a descrição de total pobreza. Trata-se de uma família constituída de pessoas negras que deixa a vida sofrida na favela às margens do rio Pinheiros, na capital de São Paulo, em

busca de oportunidades em Santana, no litoral. Os pais foram contratados para caseiros de uma senhora branca muito rica, dona Matilde. A situação inferiorizada da família é denunciada por toda a obra. Já de início, descreve-se o ambiente que estão deixando. “[...] barraco de tábuas cheio de goteiras e com cheiro de mofo na marginal do rio Pinheiros, onde viveram os últimos três anos” (1991, p. 3). Por meio das impressões da filha, o pai é apresentado:

Tem do pai uma imagem de pessoa triste e quieta. Sempre saindo de manhãzinha, antes de ela se levantar, e voltando depois de ser mandada pra cama. Entrando curvado, sujo, com cheiro forte e uma magreza que ela não viu igual. Não fala, se joga numa cadeira e espera a mulher colocar um prato com qualquer grude na sua frente. (PINSKY, 1991, p. 3)

De forma implícita na citação acima, tem-se o negro associado às idéias do animalesco (curvado), de sujeira (sujo, cheirava forte) e de miserabilidade (magreza, grude). A mãe também é apresentada sempre na condição de empregada doméstica “[ela] conhecia as manias das patroas que lhe confiavam as trouxas de roupa para lavar” (1991, p. 4), ou comparada a animal: “Dona Cida estava com uma tromba imensa” (1991, p. 37). Estabelecendo uma comparação entre a “nova” moradia da família (aos fundos), e a casa de dona Matilde, percebe-se o negro sendo colocado à margem da personagem branca. A primeira, trata-se de “uma casa de quatro cômodos — quarto, sala, cozinha e banheiro — que já tem fogão e uma prateleira descascando. Do teto pende uma lâmpada fraca, que deixa a sala com o ar mortiço” (1991, p. 5). A segunda (a casa da patroa): “Fica no outro extremo do jardim. É branca, com janelas azuis, e tem uma varanda rodeando toda a casa” (1991, p. 8). Portanto, os espaços geográficos se definem e podem mesmo

sugerir a comparação: senzala x casa grande.

Em *A cor da ternura*, o ambiente em que está situada a família de Geni, permite ao leitor inferir a idéia de uma casa simples, porém não é apresentada na miserabilidade total. Até mesmo a mobília ganha ares idealizados: “Minha mãe cerzia uma camisa xadrez [...] sentou-se numa cadeira feita de palhas trançadas” (1998, p. 17). Parece pertinente, dentro de uma obra que já é poética, ressaltar a arte plástica — cadeira de palhas trançadas.

Em *Nó na garganta*, a apresentação da mobília reforça a condição social de forma inferiorizada. Segundo a obra, são tão poucos objetos, que cabem atrás da porta: “Painéis, uma mala grande, alguns mantimentos, uma folhagem, dois banquinhos e um quadro” (1991, p. 6). Sem deixar de mencionar o entusiasmo da menina Tânia ao descobrir que no banheiro havia chuveiro, privada e pia. “— Mãe, acho que a gente vai poder tomar banho quente! Juro, mãe, eu acho que é um chuveiro de verdade, feito aquele que vi na televisão” (1991, p. 6). Mais uma vez o negro foi associado à pobreza e à sujeira (nunca vira chuveiro de perto).

O contraste na representação das mães denuncia o aspecto inovador da obra de Guimarães. Assim a mãe de Geni é descrita:

Ela era linda. Nunca me cansei de olhá-la. O dia todo arrastava os chinelos pela casa. Ia e vinha [...] Quando me pegava no flagra, bebendo seus gestos, esboçava um riso calmo, curto [...] Revivia o riso dela mil vezes e à noite deitava-me mais cedo para pensar no doce cheiro de terra e mãe. (GUIMARÃES, 1998, p. 13)

Como se vê, a mãe em Guimarães também tem uma rotina de trabalho, porém não é escravizada. Além disso, é apresentada pela filha tendo sua beleza enaltecida. Em contrapartida, a mãe presente na obra de Pinsky quando comparada às moças nuas dos cartazes da venda de seu Lucas, é inferiorizada pela filha: “Tânia fica examinando uma por uma. São bem mais jovens e bonitas que sua mãe. Tem uma que é quase tão escura quanto ela [a mãe], mas tem um rosto todo pintado e sorri bonito” (1991, p. 30).

De certa forma, a citação no parágrafo anterior corrobora a idéia de negro (a mãe de Tânia) associado à feiúra e, o que é pior, expressa isso por meio do pensamento da própria criança afro-descendente. São destacados os traços daquela moça nua, que é “quase tão escura” quanto à mãe, ou seja, a idéia de mulata sensual predomina. Por outro lado, Piza (1998) reconhece no encontro entre a menina protagonista e as mulheres nuas dos cartazes uma importante estratégia utilizada por Pinsky para explicar como se dá a construção de identidade quando o tema é sexualidade. Tânia tem seu primeiro contato, com o que poderia ser considerado tabu, “sem interferência [...] de adultos [...] [e isso lhe permite conhecer] um modo de aproximação dos homens em relação às mulheres: a de objeto sexual” (1998, p. 174). A autora lembra ainda, que no “período pós-75, a personagem feminina negra passou a aparecer nas obras para jovens com uma carga de sexualidade que até então não se encontrava nesta literatura” (1998, p. 35).

Outro agravante que se impõe é o modo como a personagem principal é apresentada: “O cabelo de Tânia pulou pra fora das marias-chiquinhas e ficou arrepiado. Um pedaço pra cima, o resto pra baixo” (1991, p. 20). Para um leitor negro infantil, seria quase impossível de se reconhecer numa narrativa como essa, pelo menos no que se refere à beleza, pois como afirma Ronilda Ribeiro (1996):

Para a construção de um autoconceito favorável, é preciso que o ideal de ego não se mostre irrealizável, e fundamental para isso é o resgate da beleza, poder e dignidade das diversas etnias africanas. À criança afro-americana falta o modelo de Belo Negro. (RIBEIRO, 1996, p. 172)

Os argumentos de Ribeiro na citação acima podem bem explicar por que alguns livros de literatura infantil não têm como destinatária a criança negra, pois o imaginário infantil não se identificará com símbolos depreciativos. Ainda com relação à figura dos pais é possível afirmar que enquanto em Pinsky se apresenta um pai que chega do trabalho cansado, sujo, cheirando forte e sem nenhum ânimo para dialogar com a família; em Guimarães são exaltadas as atitudes positivas do pai de Geni:

Meu pai chegou do trabalho na lavoura, tirou do ombro o bernal com a garrafa de café vazia e sentou-se num degrau da escada da porta da cozinha [...] Lê aí pra mim, filha. [...] Peguei o jornal e comecei a ler [...] olhava no rosto do meu pai e ele soltava ameaças de risos. (GUIMARÃES, 1998 p. 70)

Contrastando os pais, percebe-se que ambos desempenham atividades relacionadas a serviços braçais. Contudo, enquanto um é triste e quieto; o outro se mostra alegre e extremamente atencioso para com a filha. Apesar das durezas da vida “colocou o machado no ombro e saiu assobiando” (1998, p. 27). Também é passível de análise a relação de proteção dos pais para com as filhas nas obras. No texto de Guimarães, o administrador da fazenda procura inferiorizar o pai de Geni dizendo que o lugar de negro é na lavoura, dando duro, e que estudar filhos é besteira porque eles se casam e deixam os pais. Para defender a menina da agressão verbal, o pai responde à altura: “É que não

estou estudando ela pra mim — disse meu pai. — É pra ela mesma [...] Sorriu, tomou minha mão e continuamos a caminhada” (1998, p. 73). Por outro lado, na obra de Pinsky, em nenhum momento a filha é defendida pelo pai ou pela mãe das agressões verbais ou físicas. “A mãe que era até capaz de dizer que ela [a menina] tinha que pedir desculpas pro Rafael. E o pai iria ficar quieto, concordando” (1991, p. 72). Mesmo quando a narrativa relata uma grande confusão entre as crianças, ocorrida numa festa, não aparece especificamente o pai de Tânia para defendê-la dos socos e pontapés recebidos de Rafael. Em suma, o pai desempenha atitude protetora na obra de Guimarães, o que não acontece na obra de Pinsky.

Uma outra questão a ser levada em conta é observar que se em *A cor da ternura* há muitos exemplos inovadores no que concerne à representação do negro numa narrativa, também não deixam de aparecer momentos de reprodução de preconceito e de racismo. Exemplo disso está na nomeação das personagens negras. Na maioria das vezes são atribuídos nomes que, metaforicamente, podem receber a carga negativa de quem os representa. Listam-se alguns: “Bastiana”, “Mariano”, “Geni”, “Zezinho”, “Arminda”, “Cema”, “Cecília”, “João”, “O coisa-ruim”, “Nhá Rosária”, “Luzia”, “Tilico”, “Jorge”, “Pelé”, “Zé, Dirceu”, “Joãozinho”, “Iraci” e “Cidinha”. Em contraste, as personagens brancas recebem os nomes de: “Odete”, “Laurinha”, “Cacilda”, “Sueli”, “Raquel”, “Cardoso”, “Flávio”, “Janete”, “Gisele”, “Ana”. Observa-se, ainda, o procedimento narrativo para identificar personagens brancas, particularizando-as pela profissão ou origem: “Chica Espanhola”, “Maria Polaca”, “Cardoso administrador da fazenda”. E para os negros: “João Preto Boiadeiro”, “Maria Mulata”, “Neide do seu João Preto”.

A nomeação das personagens em Pinsky não se dá de forma muito diferente.

Para os negros, utilizam-se: “Cida”, “José”, “Tânia”; para os não-negros: “Matilde”, “Márcia”, “Juliana”, “Sérgio”, “Lucas”, “Vera”, “Luísa”, “Rafael”, “Carlos”, “Marisa” e “Nogueira”. Observa-se, também, que as personagens brancas aparecem em maior número, confirmando a assertiva de Rosemberg (1985, p. 77) quando diz que o branco “[...] é o representante da espécie mais freqüente nas estórias, aquele que recebe o nome próprio, aquele que se reveste da condição de normal”. Merece crédito de análise, ainda, a relação que a narrativa faz dos nomes simples atribuídos às pessoas pobres, de profissão inferiorizada:

Era gente já aposentada, ou pendurada em algum empreguinho público, como Ana, a servente da escola municipal, seu Lucas [pai de Pedrinho], aposentado do DER, Nico, conservador de estradas, funcionário da prefeitura, e seu João, pescador aposentado, vivendo do INPS. (PINSKY, 1991, p. 63)

A discriminação na passagem está explícita: “empreguinho público”, “servente”, “aposentado”. Ressalta-se que a profissão de seu José (jardineiro) nem foi mencionada. A essas pessoas o texto se refere dizendo que “Agora só sobravam umas vinte famílias morando recuado da praia, algumas a mais de quatrocentos metros” (1991, p. 63). E vai mais longe ainda, quando diz que por conta da saída de alguns (provavelmente ricos e brancos), a festa do bairro perdeu o valor.

Além de os substantivos “próprios” guardarem certa relação de inferioridade, alguns adjetivos utilizados na obra de Pinsky, também podem sugerir a manutenção de estereótipos negativos. A cor branca parece merecer destaque: o queijo que a menina vê e sente vontade de comer, numa parada durante a viagem, tem sua cor branca

ênfatizada: “Tânia sentiu o gosto deles [imaginação], principalmente do branco [...] o queijo “branco” é melhor ainda do que Tânia tinha imaginado.” (1991, p. 1-2). Na cabana, Tânia e Juliana tomam água de coco e fazem sobremesa com a castanha que no texto é identificada como “carninha branca”. A casa da patroa e a casa de Juliana são *brancas*. “As casas dos veranistas estão fechadas. Menos uma “branquinha”, no final da praia” (1991, p. 9). A madeira utilizada por Pedrinho para fazer uma gaiola-alçapão era “macia e branquinha”. A menina põe as mãos pretas sobre a toalha “branca”. Quando Tânia explica para a mãe onde fica a casa de Juliana, também o faz destacando o adjetivo: “— Ela mora na casa branca da ponta da praia” (1991, p. 22). Ou ainda: “Assim que viu as janelas da casa branca se abrindo, correu para rever Juliana” (1991, p. 49). Além disso, percebe-se que a narrativa está carregada de adjetivações depreciativas correlacionadas à menina negra: “ladrona”, “negrinha”, “suja”, “burra”, “escura”, “preta”, “negra”, “asquerosa”, “trabalho de preto”, “Branca de Neve”, “Taniarelha”, “surda”, “diferente”, “sombra”, “pixaim”, “urubu”.

Em *A cor da ternura*, os adjetivos pejorativos não deixam de aparecer, porém com menor intensidade que em *Nó na garganta*. Marcam a cena em que Geni se encontra com amigos reunidos para brincar. Como a menina não cumprira um acordo estabelecido para usar o balanço, as outras crianças se revoltaram e se armaram em palavras ofensivas como: “ladrona”, “boneca de piche”, “cabelo de bom bril”.

As experiências das duas protagonistas negras com relação à escola, também podem reforçar o racismo e a discriminação. O texto de Pinsky apresenta uma aluna negra cheia de dificuldades em aprendizagem. “Chega atrasada na escola [...] Tânia com dez [anos] começou há um mês” (1991, p. 10). Os alunos que ocupam as primeiras carteiras são brancos e, segundo o texto, mais instruídos. Estão na 4.^a série. Tânia ocupa

os fundos da sala. A fala da professora é cheia de imperativos: “— Tânia, traga seu caderno aqui [...] Agora faça o que eu mandei [...] — Ué! Isso aí é o ‘A’ que eu mandei?” (1991, p. 10). Ao trocar a palavra “orelha” por “arelha”, torna-se motivo de pilhéria que perdura durante toda a aula. A professora, numa postura de aprovação da discriminação diante do que ocorre em sua aula, nada faz para restabelecer a disciplina. Em outra aula: “dona Vera, que chegou com a cara de resfriado, está olhando feiíssimo para os dois [Pedrinho e Tânia]”. E diz: “— Tânia, apanhe o lápis e escreva o que vou ditar” (1991, p. 43). Nesse momento, o que chama a atenção é o tom pejorativo expresso na narrativa: “É claro que o lápis de Tânia não tem ponta” (1991, p.43). Utiliza-se uma afirmativa tão categórica na entonação, que no imaginário do leitor pode construir a imagem de que é “natural” o desleixo da menina negra. Também, a personagem negra foi associada à dificuldade de leitura em: “com alguma dificuldade, Tânia decifra: — Pa-ra-Tâ-nia” (1991, p. 58). Até mesmo nos jogos e brincadeiras de criança o texto revela a ignorância de Tânia: “Tânia não se ajeitou bem com os dados. Confundiu o seis com o cinco e andou seis casas. Rafael corrigiu. Na vez seguinte novamente. E Rafael voltou uma casa com a peça de Tânia” (1991, p. 25). Em situações que podem ser consideradas simples aos olhos de qualquer criança, a menina de dez anos confundiu o numeral seis com o cinco. Além disso, tem-se aí, uma expressão inadequada, pois pode sugerir a superioridade do branco que sempre aparece corrigindo o negro.

Outro registro de depreciação do negro pode ser evidenciado quando Tânia e dona Matilde estão na praia: “Na direção em que andam, havia apenas uma mulher loira lendo, sentada numa cadeira baixinha ao lado de um guarda-sol” (1991, p. 19). A sentença da forma que foi empregada parece expressar que leitura é privilégio do branco. A submissão aparece, ainda, na relação professora x aluna negra: “Tânia gosta de chegar perto da professora, porque ela sempre parece que está saindo do banho, cheira bem”

(1991, p.10). Pressupõe-se que “cheirar bem” é a recompensa por um convívio que não foi encontrado em outras relações sociais da garota, como por exemplo, com o pai que cheirava forte ao chegar do trabalho. Além disso, a antítese sugere a associação do negro à sujeira: cheirar forte x cheirar bem.

O espaço escolar na obra de Guimarães compreende dois momentos: o primeiro quando Geni é aluna; o segundo quando se torna professora. É possível afirmar que, se o primeiro aponta alguns indícios de reforço para a manutenção de estereótipos negativos, o segundo pode traduzir os aspectos mais inovadores da obra como literatura de escritores negros.

Quando está cheia de expectativas a respeito da escola que a espera, Geni quer saber sobre o que pode acontecer se ela for mal arrumada. E a mãe diz que a menina será punida pela professora. Então Geni lembra: “— Mas a Janete do seu Cardoso vai de ramela no olho e até muco no nariz”. A mãe respondeu antes mesmo de a filha completar a frase: “— Mas a Janete é branca” (1991, p. 48). A suposta supremacia do branco vai se legitimando: o branco pode tudo porque é branco. Pode-se dizer que da forma em que é colocada a resposta da mãe, sem nenhuma seqüência no discurso como expressa o trecho, pode provocar no leitor branco a sensação de superioridade e, no leitor negro, reforçar o complexo de inferioridade.

Há discriminação, também, quando o poema elaborado pela menina não foi o escolhido para ser declamado. “Levantei a minha, que timidamente luzia negritude em meio a cinco ou seis mãozinhas alvas, assanhadas. — Você... você... você... Não fui escolhida” (1998, p. 61). Com relação aos conteúdos veiculados pela escola, verifica-se que sempre são homenageados os heróis brancos (Tiradentes, Caxias, Princesa Isabel, Dom Pedro, etc.) em detrimento da figura de negros e índios. A menina não vê a

contribuição da história de seu povo na constituição da nação brasileira. Após uma aula sobre escravidão, ela conclui a respeito da fala da professora: “Vi que sua narrativa não batia com a que nos fizera a Vó Rosária [...] Eu era a única pessoa da classe representando uma raça digna de compaixão, desprezo!” (1998, p. 65).

Ocorre, aí, aquilo que Munanga (2001, p. 8) chamou de política de avestruz, ou seja:

[os professores] sentem pena dos “coitadinhos” em vez de uma atitude responsável que consistiria, por um lado, em mostrar que a diversidade não constitui um fator de superioridade e inferioridade entre grupos humanos, mas sim, ao contrário, um fator de complementaridade e de enriquecimento da humanidade em geral.

Depreende-se do exposto que à professora faltou preparo para lidar com a questão das diversidades. Assim, reproduziu o que há anos tem-se tomado como verdade em nome do mito de democracia racial. De fato, pelo ressentimento que a menina manifesta, nada foi feito em favor da emancipação do personagem negro. Pelo contrário, coloca-o como “eterno coitado”.

Em outra ocasião, o desrespeito à diferença foi ainda maior. Geni, por não ter resolvido os exercícios propostos, foi exposta à situação vexatória pela professora que a comparou com o outro aluno (não negro): “— Por que você não fez? [...] Explique, vamos! Gritava ela — Olhe aqui o dele. [...] Tudo certinho. Só você não fez, por quê?” (1998, p. 54).

Mesmo quando interage com a vizinha em conversas informais, tem-se a

diminuição de seus heróis. O Zumbi, que lhe fora apresentado por dona Chica Espanhola, além de ser folclorizado, era carregado de idéias negativas. Ele simboliza a maldade (o coisa-ruim), espírito mau, perturbador que acompanha a menina na forma de um “encosto” (demônio). Como se vê, não lhe foi contada a história que coloca Zumbi como participante das revoltas e insurreições que marcaram a escravidão. Nesse sentido, Silva (2001, p. 18) ressalta a necessidade de se “contar algo que foi a organização sócio-político-econômica e cultural na África pré-colonial e também da luta das organizações negras, hoje, no Brasil e nas Américas.”

Além da história de Zumbi, muitos outros textos com personagens negras fazem com que a criança afro-descendente não se veja representada e, assim sua invisibilidade pode levá-la a auto-rejeição como à recusa de todos os membros de seu grupo étnico-racial (inclusive aos pais).

Um aspecto que pode parecer inovador na obra de Guimarães ocorre quando o texto procura recuperar o valor da tradição oral por meio da personagem Nhá Rosária. Contudo, não se aguçou um olhar crítico para a forma como a contadora de histórias foi apresentada na narrativa: “era uma velha senhora negra, que morava noutra fazenda com uma família de fazendeiros. Nunca ninguém soube por que morava com aquela família, nem qual sua idade certa” (GUIMARÃES, 1998, p. 49).

O aspecto mantenedor de estereótipos negativos é evidente nessa descrição. Pode-se dizer que Nhá Rosária repete Tia Nastácia de Lobato. A velha senhora negra desconhece sua origem, não sabe sua idade e aparece na condição de escravizada em relação à família de fazendeiros. Tem, na verdade, problemas com sua identidade, sendo associada à própria ignorância. Ela é também expressão de cansaço e desprezo, pois adormece ao contar as histórias e é colocada numa “caminha improvisada no chão”

(1998, p. 51).

Por outro lado, diferencia-se da velha negra de Lobato no sentido de que “[...] chegava, já vinha acompanhada de toda a criançada. Todos queriam ouvi-la contar tão lindas e tristes histórias” (1998, p. 49); enquanto que em *Histórias de Tia Anastácia* (1937, p. 34), as impressões de Emília não são das melhores com relação às histórias contadas: “Não são engraçadas, não tem humorismo. Parece-me muito grosseiras e bárbaras — Coisa mesmo de negra beijuda como Tia Nastácia. Não gosto, não gosto e não gosto.”

Ressalta-se que são pontos de vista diferentes que constroem as duas senhoras negras: Guimarães — uma escritora negra; Lobato um escritor não negro e considerado racista. Segundo Brookshaw (1983, p. 70), “Ele odiava o negro no que dizia respeito ao contato com branco”.

Outro impacto pode ser causado, ainda, ao leitor infantil negro da obra de Guimarães na cena em que a menina Geni, ao chorar, é associada à sujeira e relaxo: “meu nariz escorria, escorria. Limpei a sujeira com a manga da blusa” (1998, p. 54). Ou ainda, quando Geni beija o rosto da professora e, por descuido, deixa-o lambuzado. Antes de sair da sala, a garota, em tempo, flagra o gesto da professora: “Dona Odete, com as costas da mão, limpava a lambuzeira que eu [...] havia deixado em seu rosto” (1998, p. 55).

Por outro lado, os dois últimos capítulos intitulados “Momento cristalino” e “Força flutuante”, que encerram a obra de Guimarães, podem revelar os aspectos mais inovadores na literatura escrita por autores negros: a auto-estima e a conquista do espaço social são recuperados na representação positiva de Geni que se torna professora. Assim, ela consegue articular suas relações sociais com muita propriedade. Primeiro,

tem-se a família que se organiza para participar da cerimônia de formatura da filha. Depois, o momento em que supera o preconceito na escola onde vai trabalhar: “Suportei o olhar duvidoso da diretora e das mães, que incrédulas, cochichavam e me despiam em intenções veladas. Só faltavam pedir-me o certificado de conclusão para simples conferência” (1998, p. 87).

Outro momento que expressa a transposição de barreiras de preconceito nesse último capítulo é a atitude da professora negra diante de uma situação inusitada e marcadamente racista. Depara-se com uma criança branca da 1.^a série que não quer assistir à sua aula. A aluna declara: “—Eu tenho medo de professora preta” (1998, p. 87). É estratégico e sagaz o procedimento de Geni para provar à pequena sua igualdade e competência: fez acordos, transmitiu-lhe confiança ao pedir que cuidasse da sua bolsa enquanto lecionava e demonstrou respeito à individualidade da garotinha. Convenceu a pequena a entrar para a sala.

As relações familiares numa obra e noutra são reveladoras de experiências também passíveis de análise. Enquanto em Pinsky, tem-se uma mãe não muito afetuosa para com a filha; em Guimarães a menina é tratada com todos os mimos desde o início da obra:

— Mãe, a senhora gosta de mim?

— Ué, claro que gosto, filha.

— Que tamanho? — perguntava eu.

Ela então soltava minha cabeça, estendia os braços e respondia sorrindo:

— Assim. [...] Era o tanto certo do amor que precisava. (GUIMARÃES, 1998, p. 9)

Como se vê, a afetividade é marcada desde o primeiro diálogo entre mãe e filha na obra. O mesmo não acontece em Pinsky onde já, na primeira página, registram-se frases imperativas da mãe para com a filha: “— Tânia, não dorme não, que agora a gente desce para fazer xixi [...] Tânia, vem arrumar a maria-chiquinha no banheiro. Lá tem espelho” (1991, p. 1). Quando a mãe é interrogada pela filha se trouxe na mudança um de seus brinquedos preferidos (o Genival, um cavalinho de pau), dona Cida revela que não há respeito para com os sentimentos da filha: “— E eu ia trazer uma tranqueira daquelas? Mal coube as panelas e as malas da gente!” Ou “— Cala a boca, menina! Não vê que você atrapalha o seu Joaquim?” (1991, p. 4). E o tom agressivo se intensifica em outras ocasiões: “— Larga mão disso, menina. Não disse para não mexer nas coisas da dona Matilde?” (1991, p. 13). Com exceção de uma única referência que a obra registra, dizendo que a mãe dá carinho à filha quando está de bom humor, nas demais ocasiões Tânia é tratada com rispidez. Observa-se, também, que em Guimarães a mãe de Geni está presente do começo ao final da história. Já, em Pinsky, abruptamente, a mãe deixa de ser mencionada em certa altura da narrativa. Numa festa que acontece no bairro, por exemplo, registra-se a presença do pai de Tânia, de outros homens acompanhados por suas esposas e, já não aparece dona Cida. Até mesmo no final da narrativa a ausência da mãe se confirma em “Ah, se a mãe chegasse e ela [Tânia] pudesse encostar a cabeça no seu colo e chorar” (1991, p. 72).

Ao excluir a mãe de Tânia do enredo, reforça-se o estereótipo de desamparo familiar. Também, o encontro da menina com os pares brancos na festa pode eternizar a sua condição de pessoa negra ligada ao passado escravista. O comentário do menino Rafael (branco), após Tânia ter manifestado sorte no jogo de argolas, reproduz exatamente essa idéia:

- Uma vez por ano até escravo tem vez!
- Escravo, por quê? Quem é escravo aqui?
- Você, ué! Filho de escravo o que é, heim?
- E meu pai é escravo por quê?
- Teu pai é empregado. Tua mãe é empregada. Eles estão aí pra servir. Pra servir a gente. Para fazer as coisas que a gente manda. (Pinsky, 1991, p. 71)

Se a citação acima serve para confirmar como o negro ainda está arraigado à idéia da escravidão sob a ótica do branco, também pode lembrar que nenhum esforço foi empenhado na narrativa para desconstruir esse preconceito. Nem mesmo a diferença entre os termos escravizado e escravo foi esclarecida, como se a pessoa negra estivesse sempre fadada ao seu passado escravagista.

Se a análise do conteúdo das obras aqui focalizadas permite apontar marcas da estereotipia negativa nos enredos, também uma leitura mais elaborada das imagens ilustrativas sugere maior atenção para com a utilização dessas representações.

Nesse sentido, um estudo comprometido com as inovações metodológicas na análise de ilustrações de textos literários ou didáticos implica, no mínimo, considerar dois aspectos da relação texto/imagem: o conceito de intermedialidade e o processo ocorrido entre a produção e a recepção da obra. Para o primeiro está a intermedialidade (mídia, cinema, música, teatro, artes visuais, pinturas, fotografias) com suas ampliações e modificações de sentido em relação aos Estudos Interartes. Para o segundo, reserva-se o repertório cultural utilizado pelo autor ou pelo leitor no momento da produção ou da interpretação textual. É nesse sentido que Claus Clüver (2006, p. 14-15) afirma: “sempre

existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário — tanto para a Literatura quanto, freqüentemente, nas outras obras”.

Dos componentes intermediários citados anteriormente, destaca-se aqui o texto mixmídia (utilizar-se-ão algumas considerações a respeito do trabalho feito por Érica Garcia sobre a obra *O menino maluquinho*, de Ziraldo) por trazer algumas contribuições sobre a relação texto/imagem numa obra da literatura infantil e favorecer as escolhas na análise das duas obras estudadas nesta dissertação.

A interconexão de palavras e imagens em *O menino maluquinho*, publicado em 1980, reforça o dialogismo intertextual da obra e desaconselharia um estudo das imagens fora daquele contexto. Nesse livro, imagens e palavras interagem numa dinamicidade tão própria que permite chamar a obra de texto mixmídia.

Um outro exemplo de texto mixmídia em que palavras e imagens constroem a narrativa são as histórias em quadrinhos (HQs). Segundo Garcia (2006, p. 93):

De maneira simplificada, pode-se dizer que histórias em quadrinhos sejam enredos narrados quadro a quadro por meio de palavras e imagens e que a totalidade de cada quadro ou quadrinho seja responsável pela transmissão do enredo, do contexto enunciativo e da caracterização das personagens.

Como se vê, nessa modalidade de texto, a criação de um decurso temporal e a sucessão de acontecimentos ocorrem por meio da disposição seqüencial de pequenos quadros, o que compreende uma sintaxe própria entre a composição textual e a voz do narrador. Mais uma vez, parece coerente afirmar que a separação entre texto e imagem

comprometeria a organização de sentido. Para exemplificar, basta lembrar as propriedades e primazias próprias das onomatopéias presentes nas histórias em quadrinhos. Elas traduzem sons e barulhos que são apreendidos pelo leitor e que fazem sentido naquele contexto, sem desmerecer, é claro, a ampliação das mesmas para outros textos, mas isso seria outro aspecto da intermedialidade. “E não é por ser intertextual que o livro é mixmídia” (2006, p. 96).

Visto até aqui (mesmo que de forma simplificada) a relação texto/imagem na obra de Ziraldo e nas histórias em quadrinhos, ou ainda, considerando o que Márcia Arbex (in: *Poéticas do visível*, 2006, p. 46) traduz como iconotexto, é possível visualizar a análise que se pretende das ilustrações presentes em *Nó na garganta* e *A cor da ternura*. Para a pesquisadora supracitada o iconotexto diz respeito à presença de uma imagem visual que é convocada pelo texto, diferente de uma imagem simplesmente visível para ilustração de uma narrativa. Não se quer dizer com isso que a ilustração não compreenda seus aspectos intertextuais, mas, como lembra Leo H. Hoeck (2006, p. 168), “o resultado de uma classificação das relações possíveis entre o texto e a imagem depende da situação de comunicação: relativa tanto à produção, quanto à recepção.”

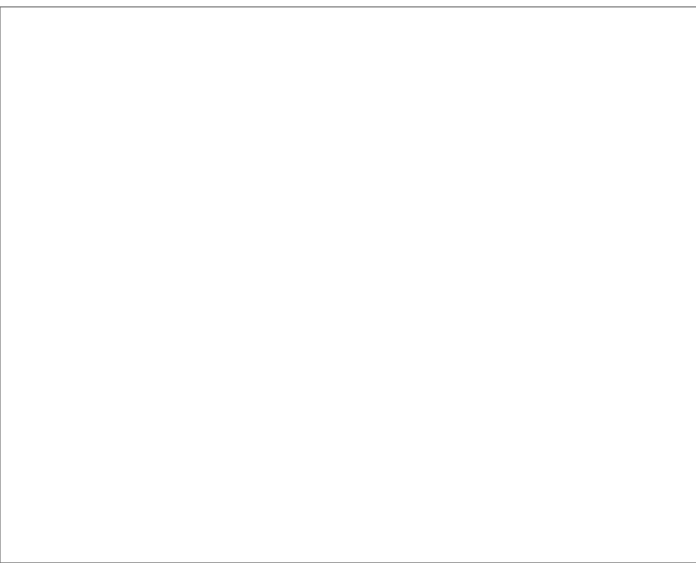
Com efeito, diferentemente da função das imagens que ilustram o texto de Ziraldo e as histórias em quadrinhos, as imagens que serão analisadas aqui devem ser compreendidas muito mais na perspectiva da produção/recepção. Assim, enquanto para *O menino maluquinho* e as histórias em quadrinhos tem-se o texto mixmídia, para as obras de Pinsky e Guimarães, tem-se o texto multimídia. Como assegura Garcia (2006, p. 93), “Um livro ilustrado é um exemplo paradigmático de um texto multimídia. Nele, palavras e imagens encontram-se numa relação de justaposição e são passíveis de separação.” A mesma pesquisadora, referindo-se à obra *O menino maluquinho* diz que

“não se trata de um livro ilustrado, no qual a palavra tem primazia sobre a imagem [...] Imagens e palavras compõem, o terceiro texto, em uma relação de interconexão” (2006, p. 93). Ou ainda: “os desenhos não têm função meramente figurativa, ou seja, de representação. Não ilustram um texto, mas são, antes, textos geradores de sentidos” (2006, p. 97).

Depreende-se desses breves comentários que uma análise das ilustrações, condizente com o objetivo deste trabalho será tanto melhor se for buscada no campo da produção e recepção. Entende-se que, nesse âmbito, encontra-se a possibilidade de outras leituras para evidenciar a manutenção de estereótipos negativos ou mesmo se há ou não inovações na arte de utilizar imagens para ilustrar obras narrativas.

Os estereótipos negativos não são somente reforçados ou mantidos no enredo das narrativas em que aparecem personagens negras descritas. Eles também estão presentes nas ilustrações das histórias, corroborando visões racistas e preconceituosas. Nesse sentido, Lima (2001, p. 96) diz que “as imagens ilustradas também constroem enredos e cristalizam as percepções sobre aquele mundo imaginado.” Nessa perspectiva, será bastante produtivo estabelecer algumas leituras possíveis das imagens ilustrativas nas obras em estudo.

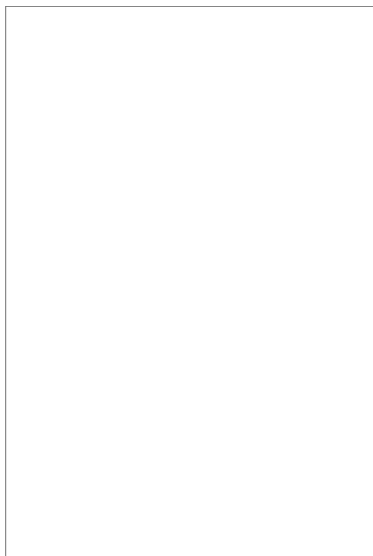
Considerando a 12ª edição da obra de Geni Guimarães (1998), *A cor da ternura*, Editora FTD, pode-se afirmar que algumas das ilustrações configuram um caráter negativo da representação do negro na literatura infanto-juvenil. Conclui-se, também, que a técnica utilizada pela ilustradora Saritah Barboza, produziu imagens disformes revelando monstruosidades. No momento em que Geni expressa sua indignação e tristeza, por exemplo, na página 66, tem-se a seguinte ilustração:



ade na face da criança. Os lábios são exagerados. As
misturam ao cenário de fundo, provocando distorções. A
nada causa assombro.

O colorido, que configura um aspecto positivo da ilustração na capa do livro, marca a inovação na forma de representar o negro, pois expressa o momento mágico em que a garotinha está sonhando. Além disso, ressalta-se que a solidariedade é pontual no momento, tendo em vista que Geni enquanto balança, leva uma amiguinha dentro do

pneu. (Ver figura 5):




A expressão fisionômica da garota registra o momento em que se dá vazão à imaginação. Também há trocas e combinações.

Figura 5: momento mágico sugerido pelo colorido da capa.

Fonte: *A cor da ternura*, 1998, capa.

Com relação à obra *Nó na garganta* (1991), de Mirna Pinsky, 43ª edição da série *Conte outra vez*, Editora Atual, nas ilustrações elaboradas por Ciça Fittipaldi, o preto grotesco contrasta com a cor branca, além de reforçar os aspectos de submissão, de feição idiotizada, de pobreza, de monstruosidade e de inferiorização da personagem negra. (Ver figura 6):

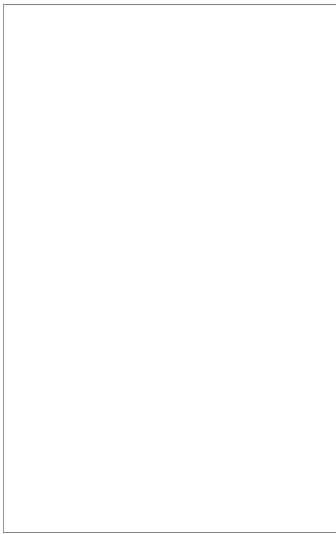


Tem-se, aí, além do negrume, o destaque da personagem branca em detrimento da diminuição da personagem negra. Há proteção para a menina branca que dispõe de uma bóia para sua segurança, enquanto a menina negra aparece exposta ao perigo. Observa-se, ainda a postura das duas personagens: Juliana mantém-se ereta acenando com a mão para receber destaque, enquanto Tânia aparece curvada.

Figura 6: diferenças sobressaltadas: inferiorização x superiorização.

Fonte: *Nó na garganta*, 1991, p. 21.

Em certo ponto da narrativa, onde o enredo expressa colaboração entre Juliana e Tânia, a ilustração pode não ser tão coerente. (Ver figura 7):



A inferiorização aqui está explícita: o branco denotando ser superior ao negro. Também, chama à atenção a expressão idiotizada da personagem negra. Se for considerado, ainda, que a banana é um elemento mais presente nas chacotas que associam o negro ao macaco, a ilustração pode reforçar piadas preconceituosas no imaginário do leitor.

Figura 7: a menina negra como escada para a menina branca.

Fonte: *Nó na garganta*, 1991, p. 53.

O Diálogo entre Tânia e Pedrinho (menino branco), durante um desabafo, é ilustrado com a figura (8) abaixo que expressa compaixão do garoto para com a menina:



Percebe-se, aí, mais uma vez a expressão idiotizada da menina como “coitada”, sendo digna da compaixão do branco.

Durante a procissão, no dia da festa de Santana, a lustração revela o branco como representante da espécie.



Não há uma personagem negra (pai, mãe ou filha) na procissão, o que denuncia sua exclusão social.

Figura 9: exclusão da personagem negra na sociedade branca

Fonte: *Nó na garganta*, 1991, p. 65.

Tânia e sua mãe são antropomorfizadas na ilustração que registra o momento da

viagem (mudança) de São Paulo ao litoral:

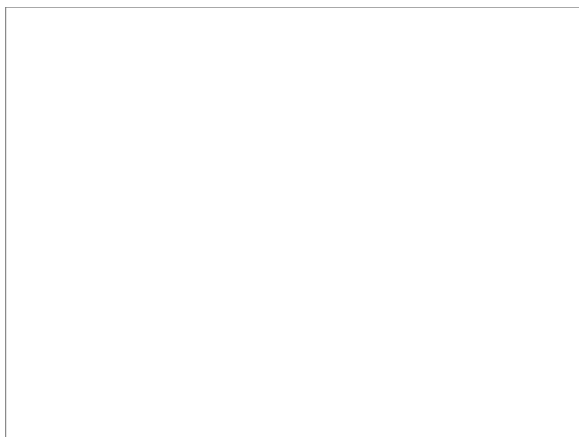


A desproporção das personagens com relação aos compartimentos do automóvel compromete a imagem e destaca a monstruosidade. Observa-se, também, o lenço à cabeça como marca de serviço.

Figura 10: monstruosidade das personagens

Fonte: *Nó na garganta*, 1991, p. 07

A pobreza é destacada na figura (11) abaixo. Durante o enredo, a narrativa faz referência ao sonho que os pais de Tânia alimentam, desejando ter uma mesa e uma televisão:



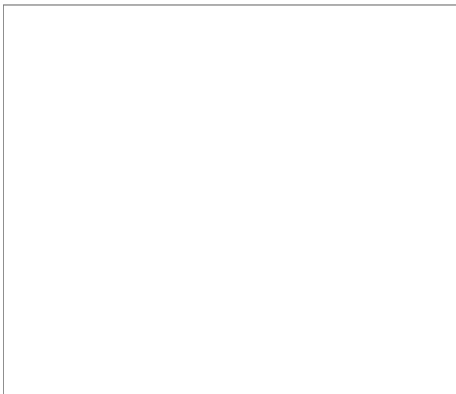
A televisão não aparece. A mesa e os objetos denunciam pobreza. A fruta banana reaparece agora associada à família e a televisão tão sonhada foi substituída por um radinho simples de pilha.

Figura 11: objetos denunciando pobreza

Fonte: *Nó na garganta*, 1991, p. 13.

Uma constante nas representações é a descaracterização das personagens

negras:

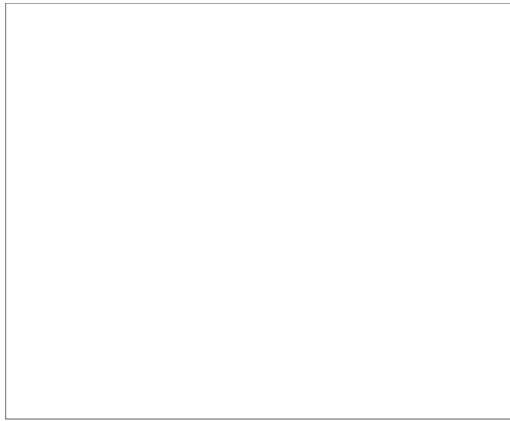


O negrume da ilustração se mistura ao fundo e a menina ganha aspectos animalescos (deformação do olho). O laço na cabeça, estabelecendo relação com as orelhas pontiagudas do cavaleiro, lembra chifres (demonização). A pequena criança foi totalmente deformada.

Figura 12: aspectos animalescos produzidos na personagem

Fonte: *Nó na garganta*, 1991, p. 45.

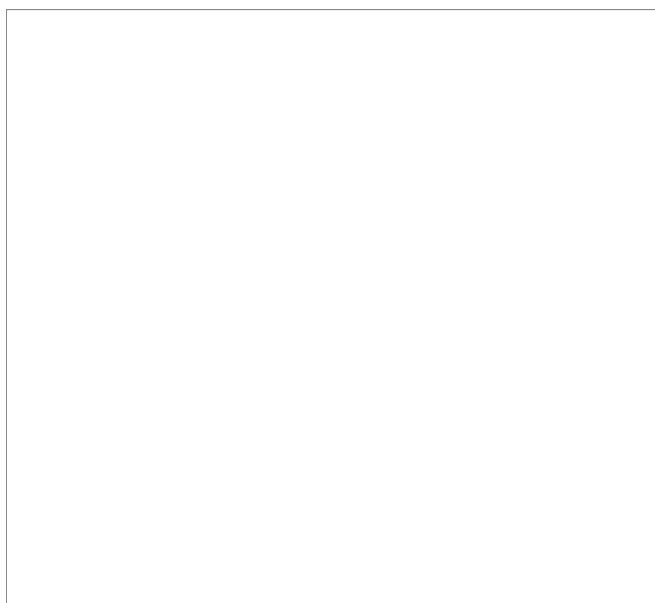
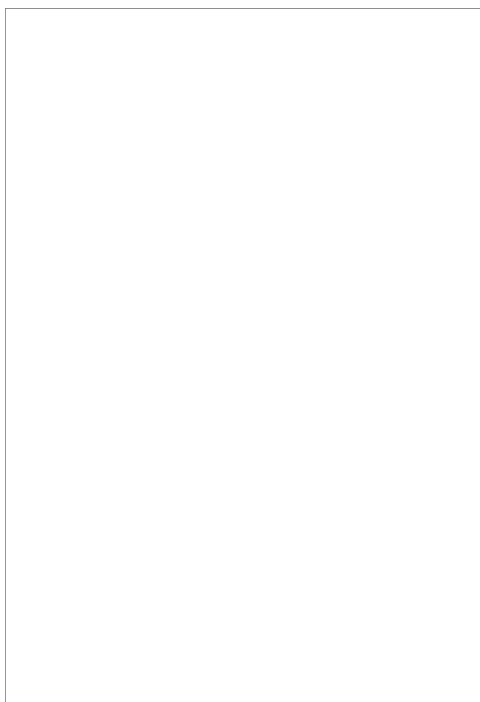
A espécie humana mais uma vez é naturalizada pelo grupo de brancos, como se vê na figura (13) abaixo:



A expressão dá reforço à idéia de que os grupos sociais são constituídos somente de pessoas brancas.

Ressalta-se que, com exceção da imagem refletida no espelho (figura 15), em nenhum momento da obra é possível encontrar expressão de alegria nas ilustrações onde figuram as personagens negras. Mesmo quando a garota está feliz, não há esboço de sorriso marcando o momento por meio das ilustrações.

Da análise das figuras até aqui, parece que não há incoerência em afirmar que o aspecto mais inovador da obra de Pinsky esteja na inclusão da metáfora presente na utilização do elemento espelho. Este objeto, que abre a obra (capa) e a encerra, merece uma análise mais detalhada. Ver figuras (14; 15) abaixo:



O dicionário de símbolos de Jack Tresidder (2003) traz uma longa definição para o objeto espelho, porém a que melhor se associa à narrativa em questão é aquela que se define por “veracidade, autoconhecimento, sinceridade, pureza, iluminação” (2003, p. 130). Aliás, a presença do espelho é comum mesmo em obras da literatura adulta. Ele aparece quando o tema se refere à construção de identidade, sobretudo em textos da literatura negra. Exemplo disso encontra-se em José Endoença Martins (2003) quando escreve *O olho da cor*. Já de início, no primeiro ato da peça, o autor situa o espelho e sua importância ao descrever o quarto da personagem negra Bertília: “No quarto pequeno, além da cama, há um espelho grande que permite uma visão do corpo inteiro de quem se coloque diante dele” (2003, p. 21-22). Mais adiante (p. 43) a personagem é apresentada diante do espelho: “Olha-se, examina-se, com gestos de desprezo [...] [e diz] Merda... detesto essa mulher... [...] Que cabelo... detesto este pichaco [...] Que olhos negros inexpressivos...” A personagem termina o diálogo com a própria imagem, fazendo uma advertência ao espelho que, sendo verdadeiro, teima em refletir o que ela não deseja ser: “E tu, companheiro, nem dás uma forcinha heim” (p. 45).

Outro romance que utiliza o símbolo espelho como meio de construção de identidade é *O olho mais azul*, de Toni Morrison (2003, p. 194). Quando a personagem

Pecola Breedlove se encontra em frente ao espelho, conversando consigo mesma e tendo certeza de que seus olhos são azuis, a amiga lhe diz: “Eu gostaria de fazer outra coisa além de ficar vendo você se olhar nesse espelho”. Ou quando a amiga lhe sugere: “Você pode levar o seu espelho. Põe no bolso do casaco e pode se olhar enquanto anda pela rua”.

Em ambas as narrativas, o espelho aparece como o instrumento que vai permitir a construção de uma identidade assimilacionista: tanto Bertília como Pecola Breedlove desejam ter olhos azuis e tornarem-se brancas. Já em *Nó na garganta*, a identidade que se constrói marca aspectos da negritude expressa por duas estrelas refletidas pelo espelho nos olhos da menina negra (como sugere a figura 15). De um lado, tem-se a tristeza simbolizada pela lágrima no rosto de Tânia; de outro, a substituição da lágrima pelas estrelas simbolizando a alegria de se aceitar e o reconhecimento de seus valores.

3 EXU: PRESENÇA NA LITERATURA INFANTO JUVENIL BRASILEIRA

No contexto das experiências pelas quais passam as personagens negras na literatura infanto-juvenil brasileira ao construírem a multiplicidade de suas identidades, é

possível encontrar atitudes que expressam o caráter móvel dessas representações ou vivências. Um estudo que melhor fundamenta a análise de como se dão essas mudanças identitárias pode partir da releitura da peça *A tempestade*, de Shakespeare quando alguns estudiosos conferem sentido metafórico às atitudes das personagens Ariel e Calibã. Há nessa última tragédia escrita por Shekespeare, o contraste de dois escravos: Calibã, que resiste às ordens de Próspero (o Duque de Milão) e Ariel, uma figura etérea e espiritual, que é sempre submisso. É José Enrique Rodó (2004) quem descreve a atitude assimilacionista de Ariel, colocando-o como uma metáfora do sujeito colonizado.

Também Roberto Fernandez Retamar (2003), aponta em seu ensaio “Calibã” a metáfora do sujeito resistente à colonização. Contudo, nos estudos de Aimé Césaire (1969), destaca-se a figura literária de Exu que transcende as atitudes assimilacionistas e nacionalistas de Ariel e Calibã. Essa terceira metáfora proposta por Césaire tende a combinar as outras duas. Nesse sentido, Exu surge como alternativa conciliadora entre o afro-descendente pós-colonialista e o europeu, revelando sua função catalista.

A partir dessas considerações teóricas, segue-se uma análise das personagens Tânia e Geni nas respectivas obras: *Nó na garganta* e *Cor da ternura*. Considerando-se que os estágios de construção de identidades não são estanques, procura-se explicitar, aqui, o deslocamento das personagens em estudo pelos estágios assimilacionista, nacionalista e catalista. Reserva-se, para este último, uma investigação maior das atitudes exuístas com fundamento nos conceitos de *trickster* ou *lingüista divino* estabelecidos por Gates (1988), bem como nos seus movimentos de uma atitude à outra.

Esses movimentos acontecendo em todos os estágios acima citados requerem melhor entendimento da concepção das metáforas. Por isso, o termo utilizado aqui, traduz-se pelo primeiro sentido da palavra *meta-phore* (conduzir além), mas guarda

também, o sentido empregado por Edith Piza em sua tese de doutorado “O caminho das águas”. Nesta acepção, metáfora é uma dimensão de estereótipos afirmativos que aproximam o “outro dos outros” por meio da ansiedade dessa aproximação. Quando ligado à linguagem, Exu, propriamente, sustenta-se por interações, pois segundo Piza (1998 p. 100):

O significado [...] é o produto da interação entre as duas partes da metáfora que acaba por gerar uma imagem ambígua que pode ser contraditória ou não e, ao mesmo tempo, uma aparente cristalização de significado, através da linguagem.

Portanto, é dessa ambigüidade de que fala a citação acima que parece ser possível depreender a metáfora Exu que, sendo o próprio processo interpretativo (*lingüista divino*), pode em certas vezes trazer destacado seu caráter ambíguo (*trickster*) ou em outras, revelar a própria incerteza das interpretações textuais.

3.1 TÂNIA: A TRICKSTER NEGRA EM NÓ NA GARGANTA

O reconhecimento histórico da relação colonizador x colonizado deve orientar a análise das personagens negras na construção de suas identidades em obras ficcionais, pois como afirma Frantz Fanon (s.d, p. 30): “A civilização branca, a cultura branca impuseram ao negro um desvio existencial”. Segundo Albert Memmi (1967, p. 105), “há em todo colonizado uma exigência fundamental de mudança”. Exigência essa que pode impulsionar as mudanças de um estágio ao outro. No estágio de assimilação, por

exemplo,

O exagero desta submissão ao modelo já é reveladora. A mulher loura seja insípida e de traços banais, parece superior a toda morena. Um produto fabricado pelo colonizador, uma palavra dada por ele, são recebidos com confiança. Seus hábitos, suas roupas, seus alimentos, sua arquitetura, são rigorosamente copiados, mesmo sendo inadequados. (MEMMI, 1967, p. 107)

É nesse sentido que uma criança de pele negra como personagem numa narrativa pode expressar o desejo de ser como a outra — ter pele branca. Tomando como exemplo a atitude de Tânia em *Nó na garganta*, tem-se essa experiência de forma bem explícita. Quando tenta ser aceita pelo grupo para participar de jogos infantis, comete alguns erros que são motivos de sua exclusão: “Ah! Essa negrinha não acerta nunca pó!” (1991, p. 26). Num momento de reflexão, a personagem sente necessidade de justificar seu erro no jogo dizendo que negros e brancos erram iguais, independentemente da cor da pele. Ao invés de fazê-lo, cala-se e o pensamento toma outro rumo numa atitude assimilacionista:

Mas no fundo ela sentia uma pontinha de timidez por ser preta e tinha a impressão de que se não brigasse, não reclamasse, todo mundo ia se esquecer de que ela tinha aquela cor. Até ela... ela que às vezes, bem no fundo, gostaria de ter nascido de olhos azuis, feito a Juliana. (PINSKY, 1991, p. 26-27)

Também, quando a garota se encontra no interior do bar de seu Lucas

examinando alguns cartazes de moças bonitas pendurados na parede, elabora o seguinte pensamento: “Acha a segunda mais bonita. Aqueles cabelos loiros, lisos, aquela cor clara de pele [...] Lembra que um dia sonhou que era mais branca que essa moça. E que tinha o cabelo liso, caindo solto sobre os ombros” (1991, p. 30). E, mesmo quando não está só refletindo, o desejo de embranquecimento se revela. Percebe-se essa marca em seu discurso quando dialoga com Pedrinho, referindo-se aos outros que a ridicularizaram, ou no momento em que tece um juízo de valor em relação aos pais:

— Eu odeio eles! E odeio porque eu fico com vergonha de mim, às vezes. Às vezes fico louca de vontade de acordar branca, branca de olhos bem azuis, feito uma alemã, e ter pai e mãe brancos que valem tanto quanto o pai e a mãe dos outros. E não ter que esticar o cabelo até doer, para ele não ficar pixaim. (PINSKY, 1991, p. 60)

A atitude da personagem na citação acima é próprio de todo aquele que constrói sua identidade no estágio assimilacionista: a admiração do outro e a recusa de si mesmo. Na verdade, a recusa está ligada à situação colonial, pois ao colonizador são dadas as melhores oportunidades, prestígios e autoridade. Assimilar-se seria para os afro-descendentes o meio de superar as carências que os esmagam e os colocam na condição de escravos. A vergonha de si mesma sentida pela garota negra pode ser explicada pelas palavras de Memmi (1967, p. 107): “E os dois componentes dessa tentativa de libertação estão estritamente ligados: subjacente ao amor do colonizador há um complexo de sentimentos que vão da vergonha ao ódio de si mesmo.”

Ora, se tantos esforços foram empreendidos pelo negro para que fosse aceito

por meio da assimilação, não foi o bastante para que o colonizador se visse na figura do colonizado. Assim “Ao seu esforço [do negro] em vencer o desprezo, em vestir-se como ele [o branco], o colonizador opõe a zombaria” (MUNANGA, 1986, p. 30). Na obra de Pinsky esta relação se faz bastante evidente marcando o preconceito herdado pelas personagens brancas mirins para com a menina negra. Exemplo disso são as expressões usadas pelas crianças quando se referem à Tânia: “negrinha”, “Branca de Neve”, “sombra”, “preta” ou “urubu”.

Outra forma de confirmar a incoerência entre colonização e assimilação está presente no episódio em que Pedrinho hesita em convidar a garota negra para brincar, pois, de acordo com Memmi (1967, p.110) “o colonizado é o primeiro a desejar a assimilação e é o colonizador que a recusa”. Cita-se a passagem:

De longe, viu a menina nova que cutucava a areia na beira do mar. Pensou em chegar perto, mas não sabia o que dizer. E a turma iria encher o saco se ele convidasse para brincar e ela aceitasse. Ia começar aquele negócio de “ih, tá gostando dela!”, ele não ia ser besta de se meter numa fria daquelas. (PINSKY, 1991, p. 61)

Mas as atitudes assimilacionistas não são exclusivas da relação Tânia x amigos. Elas também estão presentes na relação patrão x empregado. Tânia é filha de pais submissos que reforçam o par colonizador x colonizado ao manifestarem medo de dona Matilde, a patroa, uma mulher branca extremamente rigorosa: “E se a dona Matilde mandasse eles embora? Se ela ficasse tão brava, mas tão brava, que mandasse eles embora?” (1991, p. 14). Ou ainda, num gesto opressor: “Mas não contava com a presença da patroa, que já entrou pedindo o almoço para dali a dez minutos” (1991, p.21).

Também, numa expressão mais rude, a patroa se dirige à mãe: “Você fica a semana inteira sem fazer nada! Não custa deixar meus objetos limpos por inteiros” (1991, p. 39).

Se todo o estágio de assimilação guarda momentos de desprezo e submissão, também não se pode negar o seu caráter instigador de reivindicação para mudanças. É o estágio nacionalista que aparece conseqüentemente. Aqui, a identidade que se constrói permite às personagens se sentirem centradas, articuladas nas situações de vida e terem um bom grau de controle e previsibilidade sobre tais situações. O inferiorizado toma consciência de sua pouca aceitação na sociedade, seja para conseguir um bom emprego, uma posição de status, uma educação de direito, etc. A partir daí, ele começa a construir uma nova identidade. Uma passagem, que bem ilustra tal estágio, pode ser encontrada na seguinte reflexão de Tânia: “Ah! Papai sempre arreglando, pensa Tânia. Que medo que ele tem de brigar. De brigar principalmente com o patrão. Era sempre assim, antes em São Paulo. Vivia levando, se lastimava, mas não levantava a cabeça” (1991, p. 40).

O mesmo desejo de mudança de identidade por vezes, transparece na fala da mãe: “— Mas, José – diz dona Cida – com toda essa responsabilidade de uma casa nas costas da gente, não é favor nenhum morar de graça. E não é de graça que a gente tá morando. É parte do ordenado da gente” (1991, p. 40).

O mais importante nesse estágio é que se trata de uma fase intermediária que determina a ruptura do estágio de submissão e o inferiorizado passa a ser uma pessoa afrocentrada. Há, portanto, o reconhecimento de uma identidade referenciada em valores africanos ou familiares. Por exemplo: “Tânia é mais a mãe. Não gosta daquela patroa fingida e mandona [...] Não gosta do jeito de o pai aceitar ser mandado, procurando sempre desculpar os patrões” (1991, p. 40).

As atitudes que aí vão se delineando revelam a busca por uma consciência negra que permitirá ao afro-descendente libertar-se de si mesmo e desprender-se das amarras que o tornam submisso ao branco. São os valores familiares que estão em jogo e apontam a urgência de torná-los valorizados e transformados.

Um outro exemplo de atitude nacionalista pode ser encontrado na peça *O olho da cor* (2003), na fala de Benedita quando dialoga com a irmã Bertília:

Eu sempre revidava, Apanhava muito da Traudi, mas não deixava por menos. Aqueles olhos azuis dela não me paralisavam não. Nada disso. Me enchiam de ódio, e ódio me dava mais força e ousadia. Tanto que depois da tua briga com ela, durante uma semana inteira levei uma agulha para a escola, mas a Traudi não se assanhou. Parece que adivinhou. Estava pronta para furar os dois lindos olhos azuis dela. (MARTINS, 2003, p. 34)

São próprios desse estágio os sentimentos de culpa, raiva e angústia generalizada, além da revolta a toda e qualquer cultura branca, como mostra a citação abaixo:

Tânia foge pra casa, com raiva deles todos, com raiva dela própria. Detesta todo mundo olhando pra ela. Olhando de um jeito que ela não gosta de ser olhada. Como se ela fosse diferente. O apelido gozador parece que faz ela mais diferente do que já se sente. (PINSKY, 1991, p. 11)

Aceitar que as identidades são múltiplas e que o *niilismo* (fechamento) em determinado estágio não favorece o desenvolvimento das personagens afro-descendentes, parece ser o caminho da busca para que se efetivem as trocas

necessárias de interação. São as experiências do estágio de assimilação que permitem o processo de aceitação de si mesmo e a passagem para outras formas de convívio social. Nesse sentido, “Aceitando-se, o negro afirma-se cultural, moral, física e psiquicamente” (MUNANGA, 1986, p. 33). Isso se confirma na parte mais expressiva da obra em estudo:

Olhou para suas mãos. Pretas. Pretas sobre a toalha branca da mesa. Achou muito bonita a pele escura e lisinha. Mexeu os dedos e sentiu-os ágeis, espertos para fazerem as coisas que ela queria. Daí se levantou e foi até o espelho. Examinou os olhos pequenos e negros de cílios grandes. Olhou o nariz a boca, o cabelo todo solto da maria-chiquinha. Ficou um tempão se olhando, se olhando. De repente percebeu que tinha uma menina sorrindo para ela, com os dentes muito brancos e com um resto de lágrima na ponta do queixo. O sorriso ficou maior. E pensou: puxa, como eu sou bonita! E disse alto: — Eu sou bonita! Como sou bonita! (PINSKY, 1991, p. 74)

Como se vê, a personagem agora se encontra num estágio de reconhecimento de valores próprios. Se antes sua beleza era ocultada por influência da assimilação e desejo de embranquecimento, agora o estágio permite enfraquecer as estruturas rígidas de uma ameaça niilista. West (1993, p. 31) explica que, “o maior inimigo da sobrevivência do negro na América foi e, ainda é, não a opressão nem a exploração, mas a ameaça niilista”. Para esse filósofo norte-americano, o *niilismo* é “a experiência de viver dominado por uma pavorosa falta de propósito, de esperança e (acima de tudo) de amor” (1993, p. 31). Nesse sentido, a personagem Tânia desempenha certa atitude que lhe permite superar uma visão autodestrutiva em favor de um viver melhor.

As agruras da submissão, a resistência e aceitação de si mesmo, próprio do nacionalismo, preparam o afro-descendente e, mais uma vez, revelam a sua pluralidade identitária. A isso, Hall (2001, p. 13) chama de “celebrações móveis”. Para ele, “O sujeito

assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente." Ao assumir outras identidades, o ser conquista o espaço das trocas e estará flexível à alteridade. Situa-se, portanto, no estágio de articulação ou catalista (de trocas, perdas e ganhos).

Quem melhor descreveu isso em seus estudos foi Cèsaire ao inserir a figura de Exu como elemento de ligação e combinação para transcender as atitudes de Ariel e Calibã. Em obras escritas por brancos ou negros, brasileiros ou americanos, é possível identificar a metáfora Exu e sua função mediadora intercultural, tendo sempre como veículo um símbolo dessa ligação.

Também, o crítico afro-americano Gates (1988), tem contribuído teoricamente para os estudos afro-literários, sobretudo com o conceito de significação (*signifying*) na figura de Exu. Suas teorias apresentam o deus mitológico africano com possibilidades que vão de *trickster embusteiro* a *lingüista divino*, de acordo com o seu caráter ambíguo. Um exemplo bem ilustrativo das funções de *trickster* pode ser contemplado no seguinte mito:

Contam que, há muito tempo atrás, existiam dois amigos inseparáveis. Eles se gostavam tanto e tanta afinidade tinham que pareciam irmãos... mais que irmãos, vestiam iguais, comiam juntos e julgavam que só a morte os separaria. Todos invejavam muito a união dos rapazes e até tentavam muitas coisas para ver se os separavam. Mas, nada conseguiam. Até que um belo dia resolveram pedir a Exu que os separasse. E assim fizeram... Tempo depois, como naquela época era a estação das frutas, foram os dois amigos em direção a uns pés de caju, ao longo de uma estrada, para colher os mais maduros. Chegando lá escolheram os pés e começaram a colher os cajus. Um no pé à direita da estrada. Outro no cajueiro à esquerda da estrada. Quando estavam lá bem no alto avistaram, um homem que vinha vestido com um gorro de um lado preto e de outro vermelho. O homem, que era Exu, passou pela estrada entre os dois rapazes. No que ele já ia bem distante...

— Você viu aquele homem que passou com um gorro vermelho? — comentou um dos amigos.

— Você não viu direito ou está tonto com os cajus, pois o homem estava de preto — respondeu o outro rapaz.

— Eu nunca lhe menti e não admito que me chame assim de mentiroso ou tonto.

Daí, desceram dos cajueiros e começaram a pegar numa discussão tão violenta que acabou em briga. Nisto o homem vinha voltando e eles acabaram vendo, as cores inversamente. Cada um então deu razão ao amigo. Concluíram que alguém lhes fizera mal com intenção de separá-los. Aí o homem, que observava a tudo quieto, falou:

— Ninguém lhes fez mal. Eu é que quis fazer assim para mostrar que neste mundo tudo não pode ser como vocês querem.

Os rapazes foram embora. Continuaram amigos, porém nunca mais com aquela dedicação de antes.¹³

A atitude de Exu acima, traduz “a prática da retórica da significação que, ao invés da troca de informação pura e simples, visa perturbar a ordem, a univocidade e a homogeneidade do significado” (SOUZA, 1996, p. 47). Tem-se, aí, o conjunto de estratégias de *significar*, pois há inversão e desequilíbrio da situação que, *a priori*, aparentava harmoniosa. Nesse sentido:

Significar assim se baseia numa visão da multiplicidade de significações lingüísticas e da heterogeneidade de interpretações, onde o significado de uma palavra ou mensagem é visto como dependendo mais de seu contexto de uso e de seus intérpretes do que da palavra ou mensagem em si. (SOUZA, 1996, p. 47-48).

Ainda que a atitude de Exu seja irreverente no mito acima, ele não deve ser confundido com o diabo cristão, pois diferente daquele, falta-lhe a imoralidade. Há de se considerar, também, que se existe um *trickster* provocador de conflitos, pode haver outro com função de *lingüista divino* que prima pela combinação e harmonia, ao desempenhar

função de mensageiro entre os homens ou mesmo entre os deuses. É o que traduz o conto a seguir:

Foi então que Xangô se apaixonou por Oxum, mas ela o recusou. Revoltado pelo desprezo, Xangô tentou violentá-la. Naquele momento passava por ali Exu, um deus africano. Vendo tal confusão, separou os dois dizendo que eles só poderiam se unir se ela aceitasse Xangô por livre e espontânea vontade. Quando Exu deu as costas, Xangô correu atrás de Oxum e prendeu a coitadinha numa torre muito alta. Disse que a soltaria somente quando o aceitasse como marido. Oxum chorou durante à noite inteirinha. No dia seguinte, quando Exu passava, ouvira o choro de Oxum. Aproximou-se e perguntou-lhe o que aconteceu. Ela contou-lhe tudo e pediu que ele fosse buscar socorro junto a Olorum. Como a

¹³ Texto extraído da obra do antropólogo Everardo Rocha *Jogo de espelhos* (2003, p. 93-94).

},

foi correndo levar o pedido a Olorum. Este soprou um pó mágico em Oxum, transformando-a em uma pombinha branca. Assim, ela pôde voar e sair da torre pela janela. Foi parar num rio onde mora até hoje, por isso é considerada a deusa das águas doces¹⁴.

Sem negar a presença de um *lingüista divino* na obra de Pinsky, já é possível adiantar o predomínio das funções exuístas de caráter *trickster* em quase toda a narrativa. Isso ocorre devido às atitudes de Tânia (às vezes caóticas; outras moldadoras do mundo) marcarem sempre suas relações sociais. Por exemplo, no episódio em que a mãe, com tantos afazeres, solicita a ajuda da garota na limpeza dos objetos decorativos da estante, desencadeiam-se todas as estratégias para que figure o Exu como *trickster*. Mesmo com todas as recomendações para que tomasse cuidado ao limpar, Tânia quebrou a perna da estatueta de um boi (peça de muito valor para a patroa). Ao se dar conta do que fizera, a menina ajeitou o objeto no lugar, sem que a mãe visse, encaixando a mesma perna

quebrada de tal modo que parecia estar inteira.

Quando a patroa descobriu, humilhou muito dona Cida. Ainda que assistisse a todo sofrimento pelo qual passava a mãe naquela hora, a menina não assumiu o erro e nem hesitou em fazer da mãe a culpada: “Tânia percebeu a raiva da mãe nos olhos. A patroa estava gozando dela, mas ela não disse nada. Será que a mãe sabia que fora ela, Tânia?” (1991, p. 39). A protagonista vai assim construindo sua identidade de aspecto *trickster* que favorece a malandragem: “Tá na hora de eu me mandar, pensou Tânia, e foi escorregando porta afora” (1991, p. 40).

Um outro momento que pode marcar o caráter vingativo de *trickster*,

acontece quando “Tânia está com raiva. E quer fazer uma vingança zinha contra dona Matilde” (1991, p. 41). De todas, essa parece a atitude mais irreverente na obra. Sabendo que estava em jogo a garantia do emprego de sua mãe, não mediu conseqüências e escondeu os óculos de dona Matilde. Assim o fez:

Aproveita, então, que a mãe está de costas e desliza até a parte social da casa, com uma idéia malandra na cabeça. Dois minutos depois está de volta, sem que os pais tivessem dado por sua ausência. À tarde, a casa inteira se mobiliza atrás dos óculos de Dona Matilde. Muito míope, não enxergando um palmo na frente do nariz, Dona Matilde não sabe dar um passo sem seus potentes óculos. Está irritadíssima. Ela jura que os deixou na cabeceira da cama, enquanto tomava banho. Mas só vão encontrá-los no fim da tarde. Entre as almofadas do sofá. Por sorte, intatos. (PINSKY, 1991 p. 41)

Mesmo com as irreverências, desobediências e travessuras que perpassam a narrativa em estudo, as atitudes de *trickster*, em Tânia, não podem caracterizar maldades que afetam a moral e os costumes de uma sociedade, como acontece nas ações do diabo cristão. Trata-se, na verdade de estratégias ou saídas. Uma dessas saídas se revela no diálogo que Tânia mantém com dona Matilde quando a mulher quer saber sobre seu desempenho na escola:

O jeito de falar depressa, de fazer uma pergunta sem escutar direito a resposta da outra, isso dá vontade de inventar uma porção de mentiras [atitudes de *trickster*]. E começa: — Sabe que a professora disse que vai me passar para o segundo ano daqui a um mês porque eu sei tudo? [ou ainda]: O tamanho da mentira não foi o suficiente. Resolve inventar uma maior: — Pra quem se comportar direito na escola, a professora disse que vai dar uma bicicleta de presente. (PINSKY, 1991, p. 17)

Outras possíveis leituras dos desenhos animados, teatros e histórias infantis também permitem constatar o quanto estas mídias estão carregadas de tais estratégias. E não são atributos restritos às personagens negras. Manifestam-se, por exemplo, em Tom e Jerry (nas astúcias do pequeno roedor ao preparar armadilhas para se desvencilhar das perseguições do gato), O Diabo-da-Tasmânia (com seu instinto devorador de tudo), Pica-pau (com suas tagarelices, mentiras, zombarias e dissimulações), Zé Carioca (tem sua criação inspirada no malandro carioca e faz uso de outras modalidades lingüísticas), Emilia (boneca irreverente, muito falante e de caráter travesso — personagem do Sítio do Picapau Amarelo, de Monteiro Lobato), Pedro Malazartes (cheio de truques e espertezas), Pedro (trata-se de um personagem da comédia *O demônio familiar*, de José de Alencar. Possui instinto de mexeriqueiro e intrometido nos relacionamentos amorosos para tirar

proveito das situações), Saci Pererê (com suas peripécias e trapaças ardilosas), etc.

O importante é considerar que se tais atitudes expressam o lado “mau” das personagens, elas não estão fadadas a permanecerem imutáveis nesse estágio. São passíveis de mudanças identitárias em deslocamento. É nesse sentido que este trabalho confirma a tese inicial: é possível estudar as identidades de personagens infanto-juvenis por meio das metáforas *trickster* e *lingüista divino*.

São vários os acontecimentos em *Nó na garganta* que denotam ações conciliadoras ou combinativas e o mais interessante é perceber que essas atitudes se confirmam ora na representação de Exus afro-descendentes (Tânia e sua família), ora na figura de Exus euro-descendentes (Juliana e Pedrinho), pois, como esclarece Martins (2007, p. 259): “Na literatura, o afro-descendente exuísta sempre encontra a contrapartida de um exuísta euro-descendentes.”

Destaca-se, a propósito, o momento em que Tânia estabelece relação de colaboração com Juliana na praia:

Juliana continuou enchendo o balde com areia. Tânia sentou-se ao lado e pegou a fôrma de peixe. Uma fazendo bolos, outra formando uma fileira de peixes [...] Constroem um castelo, um fosso, uma estrada e vários túneis. Levam um tempão procurando uma lata de cerveja vazia que possa servir de perua veraneio. (PINSKY, 1991, p.19)

Essa partilha nas atribuições dos deveres confere trocas e combinações entre Exus (branco e negro) e, como toda troca pressupõe perdas e ganhos, essa amizade que tão cedo se constrói, posteriormente, se desfaz na narrativa. Isso pode ser simbolizado

pela seguinte passagem: “mas a obra dura pouco. Uma onda mais forte inunda o trabalho, demolindo castelo, fosso e estrada” (1991, p. 20). Ainda é possível perceber trocas e cumplicidade na linguagem dos dois *tricksters* (Tânia e Juliana), resultando em combinação expressa na repetição: “Merda — diz Tânia [...] — Merda mesmo! — Merda mesmo! [repete Juliana].

Assim, se por um lado a narrativa não amplia o Exu de Juliana que começa estabelecendo uma relação harmoniosa com Tânia, por outro essa ampliação se dará no Exu de Pedrinho que começa, aparentemente, com desafeto e se projeta para a relação de harmonia. Ter-se-ia então um *trickster* em Juliana (lembrar que a Pomba Gira é o correspondente feminino de Exu chamada pelos umbandistas de “Exu-Mulher”) e um Exu catalista em Pedrinho.

Desempenhado uma atitude catalista, Pedrinho (Exu euro-descendente) expressa seus sentimentos à Tânia na intenção de estabelecer laços de amizade, dando-lhe alguns mariscos: “Não sabia muito bem por que, mas sentia que precisava compensar a menina pela ‘paulada’ que recebera no dia anterior. Como se os mariscos fossem uma forma de dizer: olha, não penso como eles, eu gosto de você” (1991, p. 57). E mais: “Então Pedrinho fala aquilo que estava na garganta: — Tou uma arara com a turma. Com a Luísa e todo mundo que te tratou mal, ontem eu... eu... eu queria dizer que não penso como eles.nem acho que eles pensem assim” (1991, p. 59).

Em última análise, a expressão mais significativa da atitude exuísta enquanto *lingüista divino* parece fundir-se entre narrador e personagem principal. A voz narradora concede à protagonista a oportunidade de dar uma verdadeira aula sobre geografia local e elementos da natureza (fauna e flora):

Tânia e Juliana avançam pela estrada de terra batida. Logo alcançam a mata que margeia o riozinho e de tão cerrada mal deixa entrever a trilha. Está tudo muito quieto. Dá pra reconhecer o sabiá que canta em cima de uma jaqueira. Ele piando de lá, uma corruíra respondendo em cima da umbaúba. Mais adiante, um tico-tico alimenta seus filhotes nos galhos de um abricoteiro. Tânia aponta o chupim para Juliana. Um pássaro bem maior que os outros filhotes do tico-tico e que está instalado no meio deles. Tânia explica que a mãe do chupim é preguiçosa, não gosta de ficar chocando seus ovinhos. Por isso, coloca-os no ninho de outra mãe, que não percebe e trata deles como se fossem seus. As duas vão subindo a trilha quase que escondida de todo por folhagens de vários tipos. Da trilha podem enxergar o riozinho que desce por sobre as pedras, formando, por vezes, pequenas cachoeiras. Não tem mais que um metro de largura e em alguns trechos parece bem fundo. Mas isso só perto das cachoeiras, porque, no geral, dá pra ver o fundo. (PINSKY, 1991, p. 31)

Se a citação acima é extensa, torna-se pequena para ampliar toda a simbologia ali contida. A presença constante da água como símbolo de renovação vai reforçando as transformações pelas quais passam as meninas nas suas relações. O clima harmonioso proporciona momentos de reflexão. A natureza ensina. Relações afetivas se explicitam: homem x família (na metáfora do ninho), homem x natureza, natureza x vida. Além disso, se o espaço descrito lembra uma África muito próxima, também serve para reforçar a importância da natureza para o africano (é uma afro-descendente quem domina ali o conhecimento). Com efeito, se Exu enquanto *lingüista divino* traduz a linguagem dos animais e, é o próprio processo interpretativo, assim também ocorre com Tânia que, além de traduzir a linguagem dos pássaros e da natureza, deixa grande lição de que é possível combinar.

3.2 GENI: EXU TRICKSTER E LINGÜISTA DIVINO JUNTOS EM A COR DA TERNURA

Perscrutando-se, ainda, a teoria que embasa a tese deste trabalho, o conceito de *significação* exposto por Gates (1988) favorece a compreensão da intertextualidade presente na análise das duas obras. A *repetição* e *revisão* das personagens de *Nó na garganta* em *A cor da ternura*, bem como o contraponto das autoras (Mirna Pinsky – euro-descendente x Geni Guimarães – afro-descendente) marcam a possibilidade de personagens e escritoras dialogarem num processo de retomada. Explicando esses mecanismos, Martins (2007, p. 265) esclarece:

Pode-se argumentar, então, que a noção de *significação* não deve se limitar ao texto do autor afro-descendente ao contrário, sua ampliação às obras de autores euro-descendentes parece bem pertinente. Neste sentido, percebe-se como textos brancos conversam com textos negros.

Também, na perspectiva da *revisão* ou *repetição*, é possível afirmar que a figura metafórica de um Exu *trickster* presente na obra da autora euro-descendente vem encontrar correspondência no texto de uma afro-descendente. Naquela, representado por maior número de atitudes travessas e de desobediência; nesta, em gestos de alteridade.

A projeção dos estágios assimilacionista, nacionalista e catalista de uma obra à outra, também confere a *repetição* e *revisão* das personagens protagonistas negras em ambas as narrativas. Aqui, a protagonista Geni traduz seu maior desejo de embranquecimento numa atitude dramática, quando se utiliza de tijolo triturado (pó de tijolo usado para remover carvão na limpeza das panelas) para mudar a cor da pele:

A idéia me surgiu quando minha mãe pegou o preparado e com ele se pôs a tirar da panela o carvão grudado no fundo. Assim que terminou a arrumação, ela voltou para casa, e eu juntei o pó restante e com ele esfreguei a barriga da perna. Esfreguei, esfreguei e vi que diante de tanta dor era impossível tirar todo o negro da pele. (GUIMARÃES, 1998, p. 69)

À essa obsessão e desvio existencial legado pelo branco, Fanon (s.d, p. 72) se refere dizendo que “o preto escravo da sua inferioridade, o branco escravo da sua superioridade, comportam-se ambos segundo uma linha de orientação neurótica.” O autor lembra ainda que “É habitual na Martinica [...] sonhar com uma forma de salvação que consiste em embranquecer magicamente” (s.d, p. 58). Vai mais além e conclui: “Então, já não podendo enegrecer o mundo [o negro] vai tentar embranquecê-lo, no seu corpo e no seu pensamento” (s.d, p. 59).

A rejeição da própria cor se manifesta ainda, na atitude de Geni ao se alimentar: separa os grãos de feijão pretos e atira-os por entre as labaredas do fogão. Como se naquele ritual, queimasse a própria cor e diminuísse as diferenças que a impediam de ser feliz.

A submissão de Geni reflete as mesmas atitudes presentes na identidade da mãe. Esta passa para a criança, de forma natural, a idéia de que pertencem a uma classe inferiorizada e que é necessário aceitar com resignação:

— Se a gente for de qualquer jeito, a professora faz o quê? – perguntei.

— Põe de castigo em cima de dois grãos de milho – respondeu-me ela.

— Mas a Janete do seu Cardoso vai de ramela no olho e até muco no nariz e...

— Mas a Janete é branca – respondeu minha mãe, antes que eu completasse a frase.

[Ou ainda]: — E se, no caminho, o Flávio me xingar de negrinha?

— Não quero saber de encrenca, pelo amor de Deus! Você pega e faz de conta que não escutou nada. (GUIMARÃES, 1998, p. 48)

Todas essas atitudes somadas à idéia de inferioridade colocam o negro num processo cada vez mais de silenciamento que tende a aniquilá-lo. Sua superação pode significar aquilo que Fanon reivindica, constantemente, em toda sua obra *Pele negra, máscaras brancas*: “Pretendemos libertar o homem de cor de si mesmo” (s.d, p. 24).

Ao avançar a análise para o campo do encontro de raízes, é possível identificar a metáfora que representa a *rizomatização* (Glissant, 2005) no texto de Guimarães. Trata-se do encontro da família afro-descendente com a personagem branca, Chica Espanhola. Como toda troca (raízes que se cruzam) pressupõe perdas e ganhos, a euro-descendente fez prevalecer uma visão negativa da personagem heróica Zumbi (negro) e sobressair a idéia positiva da suposta Santa Menina Izildinha (branca):

Foi assim que nesse mesmo dia, à noite, levaram-me à casa de dona Chica Espanhola. Depois de fazer várias gesticulações estranhas, sentenciou:

— Tem que trazer a menina aqui nove dias seguidos. Está com acompanhamento. O

espírito de Zumbi está do lado direito dela. Vou fazer um trabalho especial. Afasto o coisa-ruim e peço a guarda da Menina Izildinha. (GUIMARÃES, 1998, p. 36)

Geni assimila a idéia com facilidade e demonstra total aceitação quando envia um recado aos amigos (animais) sobre sua saúde:

— Olha, faz favor de dizer pra todo mundo que estou muito, mas muito feliz mesmo. Peguei um lindo bicho-de-pé. Fala que eu não estou de mal de ninguém. É que o espírito de Zumbi – fiz o sinal da cruz – está me perseguindo e pode até pegar neles. Juro que nunca, nunca me esqueci de ninguém. Quando o espírito mau for embora e a Santa Izildinha chegar, eu aviso. (GUIMARÃES, 1998, p. 39)

Por outro lado, dona Chica Espanhola também é influenciada pela cultura afro-descendente, sobretudo, no que concerne a suas crenças. As expressões, “fazer várias gesticulações”, “fazer um trabalho especial”, confirmam sua religião de raiz africana: umbandista ou candomblecista. Geni, também, assimila a influência religiosa – “fiz o sinal-da-cruz”- principalmente do cristianismo europeu. Vê-se, aí, o fenômeno de *crioulização* estabelecido por Glissant (2005), ainda que de forma elementar. Segundo ele:

A crioulização exige que os elementos heterogêneos colocados em relação “se intervalorem”, ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura, seja internamente, isto é, de dentro para fora seja externamente, de fora para dentro. (GLISSANT, 2005, p. 22)

Outra forma de assimilação por Geni e seus pais está na maneira como concebem a história da Libertação dos Escravos. Após ouvir a versão contada por Nhá Rosária, quis saber a menina se Princesa Isabel era santa: “— Só haveria de ser filha — disse meu pai. — Das mais puras e verdadeiras — confirmou minha mãe. ‘Só podia ser’, pensei eu” (1998, p. 51).

O poema elaborado por Geni para declamar na escola, também, confirma isso:

Santa Isabel

Os homes era teimosos

E os donos deles era bravo

Por isso a linda Isabel

Soltou tudo us escravo.

Foi boa que nem um doce

E parecia um mel

Acho que é irmã de Deus

Viva a Princesa Isabel.

(GUIMARÃES, 1998, p. 64)

Entendendo que o ato de significar pode extrapolar o âmbito da literatura e expressar a realidade concreta do negro, é possível afirmar que as obras em análise denunciam a relação professor x aluno, reforçando preconceitos e discriminações. Dona Odete ou dona Cacilda em *A cor da ternura* repetem e revisam dona Vera de *Nó na garganta*. As professoras são descritas pelas autoras sob a ótica da assimilação. “Tânia gosta de chegar perto da professora, porque ela sempre parece que está saindo do banho, cheira bem” (1991, p.10).¹⁵

Na obra de Guimarães, tem-se a descrição que a menina faz da professora: “Sua mão parecia pena de galinha e seus lábios, no riso, tinham muito a ver com as casquinhas de tomate caipira que minha mãe colocava no tempero do arroz” (1998, p. 61).

¹⁵ Aparecem nesta parte da dissertação algumas repetições de citações. Contudo, isso se dá pela própria necessidade do enfoque nas análises e do aspecto múltiplo de leituras. idade em
} feito em

Com relação à Geni, a marca está no tom de voz com que a professora lhe dirige a palavra: “— Explique, vamos! – gritava ela.” (1998, p. 54) Ou quando a garota a beija: “... com as costas da mão, limpava a lambuzeira que eu [...] havia deixado em seu rosto” (1998, p. 55). Geni ainda é vítima de exclusão quando não tem seu poema escolhido para ser declamado. “Levantei a minha, que timidamente luzia negritude em

meio a cinco ou seis mãozinhas alvas, assanhadas [...] não fui escolhida” (1998, p. 61). Também o negro não se vê representado de forma positiva na escola em que Geni estuda. As datas comemorativas não prevêm a homenagem à colaboração cultural dos africanos na constituição do país. Ao contrário, são exaltados tão-somente os atos “heróicos” dos europeus: “Princesa Isabel”, “Caxias”, “Tiradentes” e “todos os Dom Pedro da História”. Em outras palavras, é o que Zilá Bernd (1992) chama de *ocultação* ou *redução do outro ao silêncio*. Veja-se, por exemplo, como o negro foi apresentado no trecho abaixo:

— Hoje comemoramos a libertação dos escravos. Escravos eram negros que vinham da África. Aqui eram forçados a trabalhar, e pelos serviços prestados nada recebiam. Eram amarrados nos troncos e espancados às vezes até à morte. (GUIMARÃES, 1998, p. 65)

Mais uma vez a condição de escravizado foi naturalizada. A narrativa diz que os negros “vinham da África” e não que eles eram seqüestrados ou arrancados da sua Pátria. Além disso, apresenta os negros como se fossem “escravos” desde quando viviam na África; mas não diz que, na sua grande maioria, eram pessoas importantes (reis, rainhas, etc) que foram escravizadas.

A incoerência entre assimilação e a colonização pode ser expressa na idéia contida no diálogo entre o administrador da fazenda e o pai de Geni: “— Não tenho nada com isso, mas vocês de cor são feitos de ferro. O lugar de vocês é dar duro na lavoura. Além de tudo, estudar filho é besteira.” (1998, p. 73). O pai denuncia seu estágio de submissão, também, no seguinte diálogo que mantém com a filha:

— Pai, de que cor será que é Deus...

— Ué... Branco – afirmou.

— Mas acho que ninguém viu ele mesmo, em carne e osso. Será que não é preto...

— Filha do céu, pensa no que fala. Está escrito na Sagrada Escritura. A gente não pode ficar blasfemando assim. (GUIMARÃES, 1998, p. 73)

O pai rejeita a própria origem para assimilar um Deus europeu. Só o fato de imaginar um deus negro, para ele, já era blasfêmia. A inferiorização do pai se evidencia, ainda, em “— Se a gente pelo menos pudesse estudar os filhos...” (1998 p. 72). Ou quando ouve sobre as façanhas do jogador Pelé: “— Benza Deus. Você viu só, minha filha? Era assim como nós. O pai dele é que deve não caber em si de orgulho” (1998, p. 70-72).

A personagem Geni vai, gradualmente, tomando consciência da identidade submissa construída no estágio anterior. Se por um lado a assimilação deixa marcas e dores na alma, por outro move o desejo de afirmação dos próprios valores: “Quem era eu pra dizer-lhe que já estava cansada de fazer de conta?” (1998, p. 47). O cansaço e o acúmulo de ressentimentos pelos quais passa a afro-descendente são responsáveis pela promoção de mudanças identitárias. Segundo Ferreira (2004, p. 77): “Deparando-se com a realidade de não poder ser verdadeiramente branco, o indivíduo é forçado a focalizar-se em aspectos de sua identidade que inclui no grupo discriminado, o dos afro-descendentes”.

Dois fragmentos da obra de Guimarães ilustram bem a citação do parágrafo

acima. O primeiro se refere ao momento em que o pai dialoga com o administrador e, voltando-se para a filha diz: “— Ele pode até ser branco. Mas mais orgulhoso do que eu não pode ser nunca. Uma filha professora ele não vai ter” (1998, p. 73). Quando conversa com a filha a respeito dos estudos da menina, esclarece: “— Tem que ser assim, filha. Se nós mesmos não nos ajudarmos, os outros é que não vão” (1998, p. 72). Na sala de aula, Geni revela o estágio nacionalista ao sentir necessidade de afirmar a cultura de sua mãe negra: “Senti vontade de contar para ela [professora] que minha mãe sabia benzer picadas de cobras. Que um dia...” (1998, p. 54), mas não lhe foi dada a voz.

Memmi (1967, p. 119) chama a atenção para os cuidados que se deve ter sobre as ambigüidades que permeiam a afirmação de si mesmo, ou seja, o exclusivismo e o fanatismo. E isso é próprio do estágio nacionalista. Declara: “Se sabe rejeitar com violência o colonizador e a colonização, não distingue aquilo que é verdadeiramente do que desastrosamente adquiriu ao longo da colonização”.

Parece certo afirmar que a atitude de Geni expressa tal situação na passagem abaixo:

No recreio a Sueli veio presentear-me com uma maçã e a Raquel, filha do administrador da fazenda, ofereceu-se para trocar meu lanche de abobrinha abafada pelo dela, de presunto e mozzarella. Não os comi, é claro. A compensação desvalia. Não era como o leite que derramado, passa-se um pano sobre e pronto. Era sangue. Quem poderia devolvê-lo... Vida? (GUIMARÃES, 1998, p. 65)

O nacionalismo levado a extremos, além da revolta contra toda e qualquer

cultura européia, pode reforçar os sentimentos de recusa a elementos do próprio grupo étnico-racial, principalmente contra aqueles que revelam submissão. Após ouvir as considerações da professora sobre a história da escravidão, Geni conclui:

Vi que sua narrativa não batia com a que nos fizera a Vó Rosária. Aqueles eram bons, simples, humanos, religiosos. Eram bobos, covardes, imbecis, estes me apresentados então. Não reagiam aos castigos, não se defendiam, ao menos [...] “Lazarentos”. Era pouco. Acrescentei “morféticos”. [...] Vinha mesmo era de uma raça medrosa, sem histórias de heroísmo. Morriam feito cães [...] Por isso que meu pai tinha medo do seu Godói, o administrador, e minha mãe nos ensinava a não brigar com o Flávio. Negro era tudo mole mesmo. Até meu pai, minha mãe... (GUIMARÃES, 1998, p. 65-67)

Em Pinsky (1991, p. 26~45), tem-se:

Sua mãe parecia não se incomodar quando alguém dizia – e ela ouvira muitas vezes – que preto quando não suja na entrada, suja na saída. Ou quando diziam que coisa mal feita era “trabalho de preto!” Doía, e doía muito, mas só que o pai e a mãe dela não diziam nada. Parece que nem escutavam [...] A mãe sempre preocupada com o que os outros vão dizer dela e deles. A mãe sempre com medo dos outros e passando medo para ela. O pai mais medroso ainda.

A busca e a necessidade de resolver conflitos internos ou externos da personagem protagonista aponta a exigência da construção de identidades pautadas por ações de troca e/ou combinação. Como na análise da obra de Pinsky, aqui também a metáfora a ser utilizada para expressar as experiências é a figura de Exu compreendida em suas duas funções, já antes investigadas: *trickster* e *lingüista divino*.

Longe de reduzir a atitude *trickster* a um único recurso na criação da personagem de Pinsky, é interessante observar como o seu caráter ambíguo favorece o deslocamento identitário. É a densidade de suas metáforas irreverentes ou de estratégias de saída que permite confrontar a atuação dos Exus literários. Colocadas em contraste todas as atitudes exuístas de caráter *trickster* das duas meninas negras, numa narrativa e noutra, percebe-se que, em *A Cor da ternura*, essas ações vão ganhando aspectos tão expressivos que podem culminar na constituição do Exu *lingüista divino*.

Não se pretende, aqui, julgar as obras sob os aspectos quantitativos das funções *trickster* ou *lingüista divino*. O que poderia supervalorizar um texto e detrimento do outro e suprimir as suas mobilidades identitárias. Antes, porém, são as representações dessas atitudes que estão em jogo. Se, por exemplo, em *Nó na garganta* a personagem Tânia é muito ou pouco desobediente (*trickster*), não é tão relevante quanto o processo de mudanças identitárias pelo qual ela passa.

Logo no início do livro de Guimarães, já é possível identificar a atitude *trickster* se delineando. Geni infere, propositadamente, uma dúvida provocando desequilíbrio, a fim de receber em troca o afeto: “— Mãe, se chover água de Deus, será que sai a minha cor?” — Prevendo a resposta da mãe, a menina retoma o equilíbrio da situação: “— Mentira, boba. Vou ficar com esta tinta mesmo. Acha que ia deixar você sozinha?” (1998 p.10). Tem-se, portanto, uma atitude *trickster* provocadora de conflitos em busca do plano harmonioso.

Diferente dessa atitude, á outros momentos na obra que não são construídos na linearidade exposta acima. Pelo caráter mais “perturbador da ordem”, podem expressar atitudes irreverentes de jocosidade, xingamento e irritação. É essa a experiência vivenciada por Geni na presença das vizinhas em visita ao seu irmão recém-nascido:

Eu nem ligava para elas. Ficava sentada num degrau da escada na porta da sala, indiferente. Mas elas tinham sempre alguma coisa para me dizer. “Chi!!! perdeu o colo”, diziam umas. “Vou levar ele para mim”, diziam outras. “Que enfiem no...” pensava eu. Logo me arrependia e fazia o sinal-da-cruz. (GUIMARÃES, 1998, p. 22)

Ou quando era convidada pela mãe para ver o irmão no quarto: “Eu não ia. Que ficasse lá, ocupando meu lugar. Não ia” (1998, p. 22). Em relação a isso, Souza (1996, p.47-48) citando Gates, esclarece:

As estratégias de significar incluem a repetição e inversão, onde o embusteiro/significante repete, de forma irônica, as palavras de alguém, com o intuito de inverter uma situação aparentemente harmoniosa [...] Dessa forma, por exemplo, uma bajulação num contexto pode se tornar uma ofensa em outro.

Se há mentiras inocentes nas atitudes de *trickster*, também algumas respostas de Geni que poderiam parecer agressivas, são, na verdade, uma forma de chamar a atenção. Por isso, a menina manifesta ingratidão após receber colo e carinho da mãe: “No entanto não disse nada. Não agradei” (1998, p. 17). Entende-se aí, também, a busca de compensação: “Não reclamei. Apenas respirei fundo para recolher o eterno cheiro de terra e mãe” (1998, p. 18).

Mesmo quando a autora coloca expressões rudes no discurso da personagem Geni, qualquer leitor, seja ele do nível mais comum, perceberá a intenção de recompensa no texto. Por exemplo, isso se dá na cena em que Geni faz uma chantagem emocional: “Por desaforo deixei de ter desejos e fome. Só tinha vontade de dormir” (1998, p. 24).

Dona Chica Espanhola diagnostica essa atitude afirmando ser lombriga aguada, mas Geni responde: “Lombriga, o nariz da dona Chica. Era saudade mesmo e saudade não se cura com chás” (1991, p. 24). Há momentos em que o *trickster* fala por metáforas: “Daí vieram os chás [...] Eu os tomava. Na verdade, bebia a intenção de cada um. Lombriga coisa nenhuma. Eu tinha era saudade... saudade dos meus detalhes perdidos” (1998, p. 24).

Essa estratégia de se expressar por meio de metáforas, utilizada por um Exu *trickster*, pode ser explicada nas considerações de Lynn Souza (1996, p. 48):

Acredita-se que o embusteiro/ Exu sempre fale metaforicamente e que suas palavras nunca devam ser tomadas por seu sentido aparentemente “literal”. A função do embusteiro/ Exu, portanto, mediando entre a norma divina e a norma profana, é de descentralizar ou dessedimentar o próprio conceito de norma na linguagem.

O aspecto *trickster* se revela, ainda, em atitudes dissimuladas de Geni para tirar proveito em determinada situação. Quando toda a família se encontra reunida, dedicando-lhe os cuidados com sua saúde, a garota age sorrateiramente:

Aproveitando o momento de desprendimento, pousei a cabeça no colo da minha mãe. Sua blusa estava toda molhada de leite. O peito dela cheinho, vazava. Disfarçadamente passei o dedo indicador no líquido. Levei ao nariz. Levei à boca, lambi. Realmente, aquele leite era do Zezinho. Não era o meu leite da minha mãe. (GUIMARÃES, 1998, p. 27)

Em outra ocasião, tanto Guimarães como Pinsky denunciavam o desejo de fuga e desobediência das duas personagens protagonistas. A intenção de fugir de casa é reveladora do caráter *trickster* nas duas obras. Com uma diferença: em Pinsky (1991, p.45), o desejo de Tânia é de fugir para sempre dos comandos da família. Por exemplo:

Ah! Que bom se ela pudesse ir embora pela floresta como um passarinho, esconder-se atrás de uma folha, sozinha! Sem dona Cida para perguntar com quem brincou, onde esteve [...] Ah! Ela vai viver na cabana, vai pescar e catar frutas sozinha, vai dormir num montão de folhas secas, vai fugir de tanto resmungo, tanta bronca, tanta preocupação.

Já, em Guimarães (1998, p. 40), essa atitude é marcada por menos perdas, em que se pese a fuga de Geni e a sua ligação aos laços familiares:

Vida sem atrativos, comecei a planejar. Mudar-me, sair de casa. Não para longe dos meus pais e irmãos. Mas para uma árvore qualquer, ao lado de um João-de-Barro, ou mesmo para o galinheiro e morar com a nossa galinha garnisé. Poder extravasar. Desmedir.

Quanto à desobediência ingênua das garotas, as ações revelam também o deslocamento de uma atitude à outra, mas são as circunstâncias do processo em que ocorrem que permitem a leitura das metáforas ali existentes. Em Pinsky, as recomendações da mãe são para que Tânia não entre no bar do seu Lucas, mas levada pela curiosidade, a solicitação não foi atendida. Em Guimarães, a mãe de Geni pede para que a filha vá à horta buscar couve, mas a personagem toma outro rumo: num gesto de

solidariedade a uma barata morta que estava sendo carregada pelas formiguinhas, dedica um valioso tempo ao “enterro” e só volta para casa ao escurecer.

A aparente antítese casa/rua são espaços constantes em ambas as narrativas, por isso merece um olhar mais atento sob o ponto de vista da contribuição para a construção de identidade das personagens em estudo.

Segundo Damatta (1997, p. 14), a *casa* e a *rua* são duas “categorias sociológicas”. Como tais, são passíveis de análise das atitudes comportamentais de seus ocupantes. Se considerar que tanto Tânia como Geni ampliam seus espaços *casa-rua*, é possível afirmar que são eles (os espaços) responsáveis por garantirem experiências múltiplas das personagens. Tânia, por exemplo, após cometer suas transgressões em casa (quebrar objetos, esconder os óculos da patroa de sua mãe, mentir) sempre ganha a rua como refúgio. Também a rua como esfera de significação, revela as atitudes *tricksters* das duas protagonistas nos romances. É na rua que as meninas brigam, fazem uso de diversas modalidades de linguagem, brincam, aprendem, ensinam, ganham, perdem, enfim, transformam-se. Por exemplo, no caso da menina Tânia, seu primeiro contato com a sexualidade se dá no espaço da rua (entendido como fora de casa) ao encontrar cartazes de moças nuas, ou mesmo ao observar outras adolescentes que aparecem na cena do riacho (tomando banho, nuas). Outro fato a ser observado, ainda, a respeito das atitudes exuístas é que os Exus enquanto entidades espirituais são chamados de “povo da rua”, “povo das encruzilhadas.”

Com relação ao espaço *casa*, é pertinente afirmar que na obra de Guimarães, ele se traduz muito mais por ambiente de harmonia: a família muito unida e integrada. Em Pinsky, a casa revela o espaço em que a menina Tânia menos quer permanecer ou permanece. Talvez por isso tenha necessidade de construir uma cabana na mata. De

fato, a cabana é para Tânia o que a casa é para Geni.

As atitudes *tricksters* observadas até aqui não devem ser entendidas de forma estanque ou sentido uno, mas sim num processo amplo de experiências. A esse propósito, é seguro afirmar a idéia da multiplicidade dos Exus, pois como salienta Gates (1988, p. 3):

Os teóricos estudaram essas figuras de Exu, e cada um deles achou uma ou duas características desta figura mutante na natureza deste malandro. Uma lista parcial poderia ser incluída nestas qualidades: individualidade, sexualidade, paródia, incerteza, rompimento e reconciliação, traição e lealdade, fechamento e relação, encaixamento e ruptura. Exu possui todas estas características, mais uma pletera de outras que, juntando-as só começa a apresentar a idéia da complexidade da figura clássica de Exu, da sua mediação e da unidade das forças contrárias.

Nesse sentido, é que se afirma a existência de vários Exus. Além disso, se é certo que cada pessoa tem seu Exu, também cada uma das personagens de ambas as obras analisadas tem os seus e com eles se relacionam. Ou seja, “Estas figuras de malandro, todos os aspectos ou tropos de Exu, são fundamentais divinos termos de medição: os malandros são mediadores e as suas mediações são truques (travessuras/brincadeiras)” (GATES, 1988, p. 3).

O Exu catalista euro-descendente no texto de Guimarães está representado na figura de dona Chica Espanhola. Como no romance de Toni Morrison (1994), em que há significativa colaboração da mulher branca durante o nascimento do bebê da escrava Sethe, é dona Chica quem auxilia a mãe de Geni quando vai dar à luz seu irmão Zezinho no texto em estudo. Tem-se a revisão da alteridade simbolizada num romance e no outro.

É ponto de encontro das duas raízes de que fala Glissant (2005).

A função catalista é marcante, ainda, em passagens do tipo: “várias crianças aceitaram o negócio. Nunca haviam trocado nada com tanto lucro. Fechei com a Neide” (GUIMARÃES, 1998, p. 43-45). Em, “Eu sempre acreditei, ou tudo fiz para acreditar, na possibilidade de acordos, quando se ganha um tempo para diálogos” (1998, p. 46). Também aparece, quando Geni desconstrói a imagem maldosa do saci: “Talvez poderia não ser tão ruim quanto diziam [...] Mal eu não faria a ele nem ele a mim” (1998, p. 46). Ou quando já se tornara professora e foi recusada por uma aluna branca que não assistia à sua aula porque tinha medo de professora “preta”. Diante do impasse em que a diretora vai mudar a referida aluna de classe, Geni propõe. “— Por favor. Deixe que possamos nos conhecer. Se até a hora da saída ela não entrar, amanhã a senhora pode levá-la. A diretora aceitou a proposta e saiu apressada” (1998, p. 89). A combinação foi perfeita: Geni convenceu a aluna a entrar e tornaram-se amigas. Até mesmo trocavam lanches na hora do recreio. Sem desmerecer o devido valor de cada uma das obras, pode-se afirmar que as atitudes mais expressivas de Exu, enquanto *lingüista divino estão* representadas em *A cor da ternura*. Não menos importante é perceber a multiplicidade que a função exuísta configura de uma personagem à outra. Na oração que a mãe da garota profere para que a saúde e a harmonia se restabeleçam, evidencia-se essa função:

Nossa Senhora Aparecida, voz que sois mãe como eu, venha ao encontro das minhas orações. Derrama suas bênçãos poderosas sobre a minha filha, devolvendo-lhe a saúde, pelo amor de Deus. Alivia o nosso sofrimento, pra gente poder voltar a ser uma família feliz. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, amém. (GUIMARÃES, 1998, p. 26)

Sendo, *lingüista divino*, Geni desempenha capacidades brilhantes no processo interpretativo. Por exemplo, no capítulo: “Afinidades — olhos de dentro”, a personagem narradora aprende com uma pequena aranha, num gesto introspectivo, a traduzir os sentimentos dos outros. “Não é destes olhos que eu falo. É dos olhos de dentro” (1998 p. 29). Ou ainda, “Aprendi a falar com eles. Imitava todo e qualquer pássaro da região. Tirava de letra todas as mensagens dos cães, gatos, cavalos, formigas, baratas, etc” (1998, p. 35). Tem-se, aí, o que Gates (1988, p. 7) afirma: “Legbá é considerado o ‘lingüista divino’, aquele que fala todas as línguas.” Geni era esse Exu, que na sua ingenuidade pueril, traduzia os sentimentos das pequenas coisas que o olhar adulto jamais poderia compreender.

Contudo, o momento que pode ser considerado áureo da narrativa, por expressar o auge, o ponto principal do deslocamento de *trickster* a *lingüista divino*, ocorre no final da obra. Ali, personagem e escritora se fundem num ato híbrido de reflexão, exercendo a função de *lingüista divino*, tanto uma quanto a outra:

E sentimentos placentários escaparam do útero das minhas raízes, grafaram as leis regentes de todos os meus dias. Sou desde ontem da minha infância, bagagem esfolada, curando feridas no arquitetar conteúdo para o cofre dos redutos. Messias dos meus jeitos sou pastora do meu povo cumprindo prazerosa o direito e o dever de conduzi-lo para lugares de harmonias. Meu porte de arma tenho-o descoberto e limpo entre, em cima, embaixo e no meio do cordel das palavras. (GUIMARÃES, 1998, p. 90)

Nesse sentido, Geni (enquanto personagem) é a metáfora e Geni (a escritora) é a própria linguagem, ou seja, o axé.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das narrativas desenvolvida nesta pesquisa abriu espaços para entender que as personagens negras na literatura infanto-juvenil constroem suas identidades plurais por meio do “deslocamento” (HALL, 2001) em estágios que não são estanques, devido às mudanças que os sugerem. Nesse contexto, tanto Geni — protagonista de *A cor da ternura* (1998), quanto Tânia — protagonista de *Nó na garganta* (1991) — expressaram atitudes de submissão ao branco (assimilacionistas), de repúdio à cultura euro-descendente e afirmação de seus valores étnicos (nacionalistas), chegando às experiências de combinações e trocas culturais (catalistas) nas relações sociais. Tais estudos foram possíveis tendo como embasamento teórico as releituras de *A tempestade*, de Shakespeare elaboradas por pesquisadores como Rodó (2004) Retamar (2003) Césaire (1969) e, sobretudo, a teoria da significação (*signifying*) apresentada por Gates (1988). Desta última depreendeu-se a possibilidade de focalizar a experiências de *trickster e lingüista divino*, na perspectiva do *Exu Literário*.

No que concerne à invisibilidade e ao silenciamento de personagens negras nas produções literárias, o breve estudo sobre a história da literatura infanto-juvenil, exposto na introdução permitiu concluir que a exclusão da pessoa negra não só ocorreu no sentido de seu esquecimento enquanto personagem protagonista dos enredos, como também na condição de leitor. Percebe-se que o surgimento de escritos para crianças é

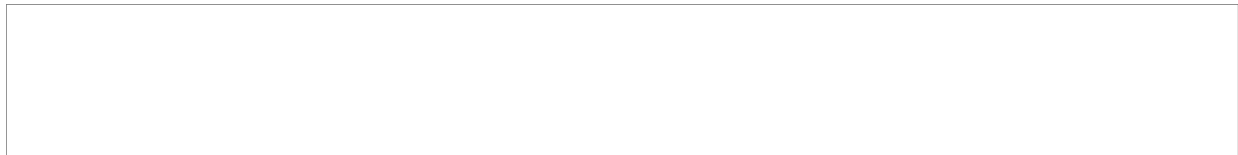
considerado fato “recente” na literatura em comparação às obras editadas para o público adulto. O marco de sua divulgação registra-se a partir do século XVII com uma pequena quantidade de obras (total de quatro) com características populares. São contos de origens oriental e medieval que apresentam conteúdos folclóricos com temas dirigidos, na sua grande maioria, à sociedade burguesa da época. Esses escritos tinham mesmo função de desenvolver nos leitores o bom comportamento por meio das idéias moralizantes.

O que chamou a atenção, também, foi o fato de as obras surgidas por volta do século V antes de Cristo trazerem um conteúdo muito parecido com o que se tem nas lendas dos orixás africanos, mas que foi silenciado. *Calila e Dimna*¹⁶, por exemplo, a coletânea mais antiga das narrativas que aparece na Europa, trata sobre deuses fantásticos, traição, ciúme, violência e a luta pelo poder. O mesmo se vê, por exemplo, na lenda africana de Iemanjá, mas quase nunca foi objeto de estudos literários. Percebe-se certo descaso para com as tradições africanas, pois ainda que os estudos sobre a formação da literatura popular/infantil ocidental estejam nas antigas narrativas primordiais (COELHO, 1991, p. 13), nenhuma referência foi feita em relação à colaboração dos contos africanos para a gênese dessa literatura.

Contudo, depois de um longo período de silenciamento da personagem negra na literatura, só a partir do século XIX, ela começa, parece ganhar espaço nas histórias infantis. O problema (como já foi mencionado neste trabalho) é que sua representação se dá por meio de estereótipos negativos, em condições degradantes de escravizado, marginalizado e sempre associado à pobreza, à sujeira e à feiúra sob a ótica do colonizador.

Da primeira parte deste trabalho, pôde-se depreender a estratégia utilizada para

desconstruir a visão diabólica impingida pelos europeus à figura de Exu, bem como a possibilidade da construção do *Exu Literário*. Permitiu-se, ainda, situar a figura desse deus no contexto da cultura e das religiões afro-brasileiras. Também Bastide (2001) trouxe valiosa contribuição para entender a complexidade



dessa figura que ganhou ares assustadores a partir da visão etnocêntrica do cristianismo. Segundo Bastide (2001, p. 162) os brancos “[...] identificaram Exu com o diabo dos cristãos, vendo nele o princípio do mal, o elemento demoníaco do universo.” Essa visão se deveu ao fato de os negros usarem Exu como defesa contra as torturas da escravidão. Tanto é que alguns participantes do candomblé passaram a aceitar, com facilidade, tal idéia. Outro motivo que pode explicar esse caráter diabólico atribuído a Exu é a sexualidade: Como se registrou na figura 1, o Exu africano traz um falo exagerado em sua mão, simbolizando a fecundidade. Os padres católicos reprimiram tal imagem que, para eles, afetava os bons costumes e a moral. Assim, constataram, de forma distorcida que ele seria o diabo. Talvez seja esse o motivo de muitas estatuetas representarem a imagem de um Exu com tridentes na mão e chifres na cabeça. Nesse sentido “O membro viril de Exu, tanto quanto seus chifres parecem, pois responsável por sua identificação brasileira com o diabo” (BASTIDE, 2001 p. 163). Também em Cuba, Exu foi assimilado às almas do purgatório pelos cristãos. Essa identificação se deu porque na África ele era uma divindade do fogo (há lendas na África dizendo que foi Exu quem trouxe o sol). Assim, em Cuba é simbolizado no meio de chamas.

Essas identificações com o diabo cristão recebidas por Exu definem o deus africano como *trickster* – uma personagem traquina, malandra e trapaceira que faz parte de várias culturas. Conclui-se que todos esses aspectos aparentemente malfazejos, não podem servir de parâmetros para concebê-lo como um diabo cristão. Trata-se de peripécias, mentiras ou travessuras inocentes encontradas nas atitudes de muitas crianças e, nem por isso, esses pequenos são demônios. Além disso, constitui-se um erro acreditar que na África antiga esse *trickster* seja o diabo, pois “não há um diabo legítimo, verdadeiro, típico, nas crenças da África negra, pátria dos escravos vindos para o Brasil” (CASCUDO, 2002, p. 106).

Dentre os vários argumentos de estudiosos para desconstruir a imagem diabólica de Exu, buscou-se nas correlações feitas por Bastide as mais significativas comparações estabelecidas entre Exu e os santos católicos que ele fizera pelo Brasil. Assim conclui o sociólogo:

[...] em Porto Alegre ele [Exu] não se identifica somente com Santo Antônio [...] mas também com São Pedro. Ora, eis aqui a verdadeira fisionomia da divindade se manifestando, pois São Pedro é o porteiro do paraíso, aquele que abre ou fecha a porta às almas; está colocado no limiar do céu, exatamente como Exu que tem sua casinha atrás do portão de entrada do candomblé. No Recife, identifica-se [...] com São Bartolomeu [...] [ou] com São Gabriel, isto é, longe de ser considerado como o príncipe do mal, é ao contrário o “anjo da guarda” dos homens. (BASTIDE, 2001, p. 170-171)

Assim, de uma região para outra, Exu recebe diferentes identificações (Porto Alegre = São Pedro ou Santo Antônio, Bahia, São Bartolomeu ou São Gabriel), mas desempenha sempre a mesma função de guardião dos diferentes terreiros. É essa função que merece destaque: ninguém deixaria o diabo guardando o portão de sua casa.

As duas unidades de análise (conteúdo x ilustração) focalizada na segunda

parte desta dissertação contribuíram para afirmar que se por um lado algumas obras da literatura infanto-juvenil, ao representar a personagem negra, denunciam o racismo; por outro lado alguns procedimentos narrativos podem reforçar o preconceito e a discriminação. Isso se deu tanto no conteúdo veiculado pelas obras analisadas como nas suas ilustrações. Enquanto na maioria das figuras os leitores negros não conseguem se ver representados, em grande parte dos enredos o emprego de expressões pejorativas acaba por legitimar a estereotipia negativa de forma velada ou explícita.

Quanto às inovações presentes nas produções literárias de Guimarães e Pinsky, ressalta-se o fato de as escritoras utilizarem protagonistas femininas negras (Tânia e Geni), criando espaços para que essas personagens construam suas identidades afrocentradas. Há que se considerar também relevante o conceito de estereótipos problematizado nos estudos de Edith Piza (1998). A respeito do termo a autora se refere dizendo que estereótipos não são estruturas fixas e de caráter rígido o que permitiu entender que são necessários na construção de identidades, sobretudo do ponto de vista da autocognição.

No que concerne às funções lingüísticas de Exu, a contribuição de Bastide que pareceu bastante edificante para o desenvolvimento deste trabalho diz respeito ao seu caráter de intérprete associado à linguagem. É justamente, esse *Exu Literário* que mais interessa à tese. Cita-se:

[Exu] não é apenas o mensageiro, é também o intérprete, pois a linguagem dos santos não é igual à dos homens e, portanto, é preciso alguém que traduza as orações humanas ou os conselhos divinos em linguagem apropriada; isto é, conforme o caso, na linguagem dos orixás ou na linguagem dos fiéis. (BASTIDE, 2001, p.170.)

Essa função de Exu lingüista expressa na citação acima, somada aos conceitos de

trickster e *lingüista divino* estabelecidos por Gates (1988) permitiram a confirmação da tese aqui desenvolvida, pois as personagens ora assumem atitudes exuístas de *trickster*, ora de *lingüistas divinos*.

A melhor definição sobre *trickster* colhida nos argumentos de Gates e que pôde ser coerentemente trazida para este trabalho por explicar as atitudes de Tânia ou de Geni, diz: “Estas figuras de malandro, todos os aspectos ou tropos de Exu, são fundamentais *termos divinos* de mediação: os malandros são mediadores e suas mediações são truques (travessuras/brincadeiras)” (GATES, 1988, p. 3).

Esses *termos divinos* de mediação focalizados nas ações irreverentes de Tânia e de Geni permitiram confirmar que são necessários na construção das identidades das personagens negras e revelaram que todos têm sempre dois ou mais Exus: submisso ou resistente, *trickster* ou *lingüista divino*. Considerando, também, os conceitos dos estágios de desenvolvimento das identidades elaborado por Ferreira (2004) foi possível concluir que as experiências se deslocam e, justamente, por seu caráter móvel, favorecem o deslocamento de *trickster* a *lingüista divino*.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Inaldete. *P. de Racismo e anti-racismo na literatura infanto-juvenil*. Recife: Etinia Produção Editorial, 2001.

ARBEX, Márcia. (Org). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de pós-graduação em Letras: estudos literários, Faculdade de Letras

da UFMG, 2006.

BARBOSA, Wilson do Nascimento. *Cultura negra e dominação*: São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. Tradução de: Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BIRMAN, Patrícia. *O que é umbanda*. São Paulo: Brasiliense (Coleção Primeiros Passos), 1985.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Tradução de: Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983 (Série Novas Perspectivas).

CASCUDO, Luis da Câmara. *"Made in África"* Editora Civilização Brasileira, 1965.

CÉSAIRE, Aimé. *Une tempête*. Paris: Editions du Seuil, 1969.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. In: *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 6, n. 14, p.14-15, Jul-Dez. 2006.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de: Alexandre Pomar. Porto Alegre: Paisagem, (s.d).

FERREIRA, Ricardo Franklin. *O desenvolvimento da identidade*, São Paulo: EDUC, 2004.

GARCIA, Érica de Lima Melo. Intermidialidade na produção cultural para crianças: a dialógica da adaptação de *O menino maluquinho*, de Ziraldo para teatro e cinema. In: *Aletria: revista de estudos de literatura*, v. 6, n. 4 – Jul-Dez. 2006, Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG.

GATES, Henry Louis. *The signifying monkey: a Theory of afro-american literary criticism*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1988.

GUIMARÃES, Geni. *A cor da ternura*. 12. ed. São Paulo: FTD, 1988.

GLISSANT, E. *Introdução a Uma Poética da Diversidade*. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil no Brasil: histórias & histórias*. São Paulo; Ática, 6. ed. 2004.

LIMA, Heloisa Pires. Personagens negros: um breve perfil na literatura infanto-juvenil In: MUNANGA, Kabengele (org) *Superando o racismo na escola*. 3. ed. Brasília: Mec, 2001.

LOBATO, Monteiro. *Histórias de Tia Nastácia*. 32. ed. São Paulo. Brasiliense, 1995.

LOPES, Nei. *Dicionário escolar afro-brasileiro*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2006.

MARTINS, José Endoença. Negritice: interculturalidade e Identidades na literatura afro-descendente. In: COSTA, Hilton; SILVA, Paulo Vinícius Baptista da. (org) *Notas de histórias e cultura afro-brasileira*. Ponta Grossa: Editora UEPG/UFPR, 2007.

MARTINS, José Endoença. *O olho da cor*. Blumenau: Editora do Autor, 2003.

MATTA, Roberto da. *A casa & a rua*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Tradução de: Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. (s.i) Editora Paz e Terra. 1967.

MORRISSON, Toni. *O olho mais azul*. Tradução de: FERREIRA, Manuel Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: Usos e Sentidos*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

NEGRÃO, Esmeralda V.; PINTO, Regina P. De olho no preconceito: um guia para professores sobre racismo em livros para crianças. São Paulo: Fundação Carlos Chagas/FCC-Departamento de Políticas Educacionais/ DPE, 1990.

OLIVEIRA, Maria Anória de J. **Negros personagens nas narrativas literárias infanto-juvenis brasileiras: 1979 – 1989**. 2001, Dissertação (Mestrado em Educação) Departamento da UNEB, Salvador, 2003.

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PRANDI, Reginaldo. *Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu*. Revista USP. Universidade de São Paulo n.º 50, p.47-63. Jun/Jul/Ago/2001.

PINSKY, Mirna. *Nó na garganta*. 24. ed. São Paulo: Atual.1991.

PIZA, Edith Silveira Pompeu. *O caminho das águas: estereótipos de personagens negras*

por escritoras brancas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte, 1998.

RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro: etnografia religiosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2001.

RETAMAR, R.F. *Caliban*. In: Retamar R.F *Todo Caliban*. San Juan: Ediciones Callejón. 2003.

RIBEIRO, Ronilda. Ação educação na construção do novo imaginário infantil sobre a África. In: MUNANGA, Kabengele (org.) *Estratégias e políticas de combate à discriminação racial*. São Paulo: Edusp, 1996.

ROCHA, Everardo. *Jogo de espelhos: ensaios de cultura brasileira*. 3.º ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2003

RODÓ, J.E. *Ariel*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

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

WEST. Cornel. *Questão de raça*. Tradução de: MOTTA, Laura Teixeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982

SILVA, Ana Célia da. A Desconstrução da Discriminação no Livro Didático. In: MUNANGA, Kabengele (org) *Superando o racismo na escola*. 3. ed. Brasília: MEC, 2001.

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

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. De versões mutantes e lama no ventilador: a questão da história na literatura pós-colonial. In: RAJAGOPALAN, Kanavillil, (org.), *Cadernos de Estudos Lingüísticos*. n.º 30, p. 44-55, Campinas. Jan/Jun, 1996.

TRESIDDER. Jack. *O grande livro dos símbolos*. Tradução de: Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.