



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E  
INTERCULTURALIDADE**

**EMANUELLE VALÉRIA GOMES DE LIMA**

**PRINCESAS, BLACK POWER E OUTROS MARES: A CONSTRUÇÃO DA  
IDENTIDADE NEGRA NA PRODUÇÃO INFANTO-JUVENIL DE KIUSAM DE  
OLIVEIRA**

**CAMPINA GRANDE – PB  
2021**

**EMANUELLE VALÉRIA GOMES DE LIMA**

**PRINCESAS, BLACK POWER E OUTROS MARES: A CONSTRUÇÃO DA  
IDENTIDADE NEGRA NA PRODUÇÃO INFANTO-JUVENIL DE KIUSAM DE  
OLIVEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura e Interculturalidade.

**Área de concentração:** Literatura, Memória e Estudos Culturais

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rosilda Alves Bezerra (*in memoriam*)

**CAMPINA GRANDE - PB  
2021**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

L732p Lima, Emanuelle Valéria Gomes de.  
Princesas, Black Power e outros mares [manuscrito] : a construção da identidade negra na produção infanto-juvenil de Kiusam de Oliveira / Emanuelle Valéria Gomes de Lima. - 2021.  
142 p. : il. colorido.  
  
Digitado.  
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2021.  
"Orientação : Prof. Dr. Antônio Carlos de Melo Magalhães, Departamento de Letras e Artes - CEDUC."  
1. Literatura infanto-juvenil. 2. Literatura afro-brasileira. 3. Personagens. 4. Identidades. 5. Resistência negra. I. Título  
21. ed. CDD 801.95

**EMANUELLE VALÉRIA GOMES DE LIMA**

**PRINCESAS, BLACK POWER E OUTROS MARES: A CONSTRUÇÃO DA  
IDENTIDADE NEGRA NA PRODUÇÃO INFANTO-JUVENIL DE KIUSAM DE  
OLIVEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do título de Mestre em Literatura e Interculturalidade.

**Área de concentração:** Literatura e Estudos Interculturais

Aprovada em 10/05/2021

**BANCA EXAMINADORA**



---

Prof. Dr. Antônio Carlos de Melo Magalhães (Presidente)  
UEPB/PPGLI



---

Prof.ª Dr.ª Maria Anória de Jesus Oliveira  
UNEB/PPGPC



---

Prof. Dr. André Luís Gomes de Jesus  
UEPB/PPGLI

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à Rosilda Alves Bezerra (*in memoriam*), professora, orientadora e pesquisadora incansável das literaturas africanas e afro-brasileiras.

## AGRADECIMENTOS

Para agradecer grandemente, que é como eu me sinto neste momento – imensa –, é preciso remontar um passado em que, carregada de esperanças, ocupei meu assento no espaço universitário. Portanto, minha gratidão ao governo Lula e Dilma, respectivamente, através do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), que expandiu e descentralizou o ensino acadêmico em nosso país e fez dessa nordestina sertaneja uma acadêmica em Letras, pela Universidade Federal Rural de Pernambuco/Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UFRPE/UAST).

A minha passagem pela Universidade não seria possível sem o fomento da bolsa de Ensino, Pesquisa e Extensão, do Programa de Educação Tutorial/Conexões de Saberes – Linguística, Letras e Artes (MEC/SESU/SECADI), ao qual atribuo enorme contribuição para o desenvolvimento das minhas pesquisas, que continuaram mesmo com os cortes orçamentários no ano de 2016. Da mesma forma, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa, que tornou possível o meu ingresso e a minha permanência, durante esses dois anos como mestranda do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB), mais uma vez, em meio ao desmonte da Educação pública no Brasil.

Quero não só agradecer, como também, prometer ao meu pai Allan Kardec e à minha orientadora Rosilda Alves Bezerra, honrar seus nomes em todos os meus trabalhos e ofícios. Meu pai, que partiu no início da escrita desta dissertação e minha orientadora, ao final, deixaram uma lacuna enorme no meu coração e lamento muitíssimo suas ausências na concretização deste sonho.

Os agradecimentos se estendem ainda, à minha família: minha mãe Cleide Souza, minha irmã Raphaela, minha tia Chica e minha prima Celina, pessoas que pude e posso contar em todos os momentos.

Aos amigos que estiveram comigo durante esta jornada e, por quem, sou muito grata, obrigada, Sherry, Isabelly, Daniela, Wanderson, Adrielly, Débora, Tâmara, Ravena, Joseane, Laiza, Maria Helena, Luana, Gael, Tatiane e meu amorzinho Joaquim. Agradeço, também, a Meiry, que através de múltiplos esforços, cumpriu todos os desejos de meu pai em sua dolorosa ausência.

Por fim, agradeço aos meus professores Tia Miriam, Socorro Almeida, Zuleide, André e Simone, que próximos a mim, realizaram grandes mudanças no meu “eu” profissional e acadêmico.

Abafaram nossa voz

Mas esqueceram de que não estamos sós

Essa vai, pra todas as mulheres

Marianas, índias, brancas, negras, pardas,  
indianas

Essa vai pra você que sentiu aí no peito

O quanto é essencial ter no mínimo respeito

Essa dor é secular e em algum momento a de  
curar

Diga sim, para o fim, de uma era irracional,  
patriarcal.

(Mariana Nolasco – Pra Todas As Mulheres)

## RESUMO

Tendo em vista a crescente movimentação da era tecnológica, na qual nos encontramos, especialmente, em um contexto marcado pelos vários tipos de racismos, faz-se necessária a busca pelas representações étnico-raciais positivas que permeiam o âmbito da linguagem literária no Brasil, sobretudo, após a implantação da lei federal 10.639/03 e de suas respectivas Diretrizes Curriculares (2004). Pensando nisso, o presente trabalho propõe a análise das construções identitárias afro-brasileiras, a partir das protagonistas da produção infanto-juvenil de Kiusam de Oliveira, composta pelas obras *Omo-oba: histórias de princesas* (2009), *O mundo no black power de Tayó* (2013) e *O mar que banha a ilha de Goré* (2014). Levando-se em conta a trajetória dos personagens negros na literatura infanto-juvenil e os marcos legais instituídos na educação brasileiras após a promulgação da lei Federal 10.639/03, questionamos: em quais aspectos a produção literária de Kiusam de Oliveira favorece a ressignificação identitária negra? Para responder a essa questão, recorreremos à pesquisa bibliográfica abrangendo o racismo e seu impacto na trajetória literária, os estereótipos e o padrão de beleza ideal suscitados pela literatura, apresentando contrapontos com as produções supracitadas. Nesse sentido, as discussões levam em consideração as perspectivas de autores como Cuti (2010), Maria Anória de J. Oliveira (2010), Regina Zilberman (2003), Nelly Novaes Coelho (2000), Leonardo Arroyo (1990), Edmir Perrotti (1986), Kabengele Munanga (1988), Édouard Glissant (2005), Frantz Fanon (2008), Homi K. Bahbha (2013), Neusa Santos Souza (1983), bell hooks (2019), Nilma Lino Gomes (2019), Patricia Hill Collins (2019), Grada Kilomba (2019), Reginaldo Prandi (2001), entre outros. Dentre os resultados alcançados nesse estudo, percebemos que as narrativas analisadas se concentram na valorização das culturas africanas e desconstróem visões do corpo socialmente aceito, elevando assim, a herança ancestral e o empoderamento feminino, através de suas personagens principais que não só subvertem a ordem literária, mas também, a social, uma vez que, elencam suas marcas subjetivas e reconhecem o saber popular como forma de libertação. Sendo assim, as personagens fazem dessas narrativas noções propulsoras da história africana no Brasil, o que, conseqüentemente, contribui para as construções afirmativas de suas respectivas identidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura infanto-juvenil. Literatura afro-brasileira. Personagens. Identidades. Resistencia Negra.



## ABSTRACT

In view of the growing movement of the technological age, in which we find ourselves, especially, in a context marked by the various types of racisms, it is necessary to search for positive ethnic-racial representations that permeate the scope of literary language in Brazil, especially, after the implementation of federal law 10.639/03 and its respective Curricular Guidelines (2004). With this in mind, the present work proposes an analysis of Afro-Brazilian Identities constructions, based on the protagonists of Kiusam de Oliveira's children's production, composed by the works *Omo-oba: histórias de princesas* (2009), *O mundo no black power de Tayó* (2013) and *O mar que banha a ilha de Goré* (2014). Taking into account the trajectory of black characters in children's and youth literature and the legal frameworks instituted in Brazilian education after the enactment of Federal law 10.639 / 03, we question: in what aspects does Kiusam de Oliveira's literary production favor the reframing of black identities? To answer this question, we used bibliographic research covering racism and its impact on the literary trajectory, the stereotypes and the ideal beauty pattern raised by the literature, presenting counterpoints with the aforementioned productions. In this sense, the discussions take into account the perspectives of authors such as Cuti (2010), Maria Anória de J. Oliveira (2010), Regina Zilberman (2003), Nelly Novaes Coelho (2000), Leonardo Arroyo (1990), Edmir Perrotti (1986), Kabengele Munanga (1988), Édouard Glissant (2005), Frantz Fanon (2008), Homi K. Bahbha (2013), Neusa Santos Souza (1983), bell hooks (2019), Nilma Lino Gomes (2019), Patricia Hill Collins (2019), Grada Kilomba (2019), Reginaldo Prandi (2001), among others. Among the results achieved in this study, we realize that the narratives analyzed focus on the valorization of African cultures and deconstruct visions of the socially accepted body, thus elevating the ancestral heritage and female empowerment, through their main characters that not only subvert the literary order, but also social, since they list their subjective marks and recognize popular knowledge as a form of liberation. Thus, the characters make these narratives the driving force behind African history in Brazil, which, consequently, contributes to the affirmative constructions of their respective identities.

**KEYWORDS:** Children's literature. Afro-Brazilian literature. Characters. Identities. Black Resistance.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa da obra Omo-oba: histórias de princesas .....	14
Figura 2 - Oiá rodopiando como o vento.....	27
Figura 3 – Oiá com seu adê e seu erukerê .....	28
Figura 4 - Búfalo .....	30
Figura 5 - Princesa Oxum.....	36
Figura 6 - Oxum dançando .....	40
Figura 7 - Oxum derramando mel na boca de Ogum .....	42
Figura 8 - Princesa Iemanjá.....	44
Figura 9 - A feição de tristeza ao se sentir sozinha .....	47
Figura 10 - O poder da criação .....	49
Figura 11 - Princesa Olocum.....	51
Figura 12 - Princesa Ajê Xalugá .....	55
Figura 13 - Olocum alertando Ajê Xalugá .....	57
Figura 14 - As irmãs Ajê Xalugá e Iemanjá.....	58
Figura 15 - Princesa Oduduá .....	59
Figura 16 - Oduduá abaixo de Obatalá dentro da cabaça .....	61
Figura 17 - Príncipe Obatalá.....	62
Figura 18 - Capa da obra <i>O mundo no black power de Tayó</i> .....	65
Figura 19 - O enorme cabelo crespo de Tayó.....	69
Figura 20 - O cabelo e a imaginação .....	73
Figura 21 - Coroa real africana de Tayó.....	84
Figura 22 - Lábios que se movem apenas para dizer palavras de amor .....	89
Figura 23 - Nariz destacado como pepita de ouro .....	92
Figura 24 - Olhos negros envoltos pelo cabelo volumoso de Tayó .....	93
Figura 25 - O poder da flor.....	95
Figura 26 - O mundo colorido de Tayó .....	96
Figura 27 - Tayó e sua mãe .....	102
Figura 28 - Momento em que a mãe enfeita o cabelo de Tayó .....	105
Figura 29 - Capa da obra <i>O mar que banha a ilha de Goré</i> .....	108
Figura 30 - O mar ancoragem.....	114
Figura 31 - Baobá acolhida .....	120

Figura 32 - Kika.....	123
Figura 33 - O tambor sabedoria.....	124
Figura 34 – Celebração da liberdade .....	125
Figura 35 - O apito despedida.....	129
Figura 36 - Mãe Mar em suas vestes verde-jade .....	130
Figura 37 - Bandeira do Senegal .....	131
Figura 38 - Capa dupla .....	132
Figura 39 - Kiusam de Oliveira .....	133

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>OMO-OBA: HISTÓRIAS DE PRINCESAS (2009) .....</b>	<b>14</b>
2.1	Espaços sociais ancestrais africanos: descrystalizando olhares sobre princesas na contemporaneidade .....	24
<b>3</b>	<b>O MUNDO NO BLACK POWER DE TAYÓ (2013).....</b>	<b>65</b>
3.1	Beleza e realeza negra .....	83
3.2	Enlaces afetivos e subjetividades negras .....	99
<b>4</b>	<b>O MAR QUE BANHA A ILHA DE GORÉ (2014).....</b>	<b>107</b>
4.1	Um mergulho sobre a história africana.....	113
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>134</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>137</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O racismo, em constante movimentação, revela novas formas de opressão, especialmente, quando interseccionado por outros preconceitos, tais como: a classe, o gênero, a sexualidade, etc. Dessa forma, resvala em âmbitos diversos, condenando as representações a uma homogeneidade estética e cultural disfarçada de tendências contemporâneas. Isto é, a hegemonia cultural exerce uma relação de naturalidade junto às práticas e aos discursos excludentes na sociedade racista. Dentre os campos afetados por esse universalismo criterioso, está a Literatura, que carrega em seu panorama historiográfico estereótipos e imagens comedidas do sujeito negro, até que, de fato, se estabeleça um pensamento político, crítico e militante capaz de reivindicar a inclusão das temáticas marginalizadas no campo literário e reflexivo brasileiro, no qual se concentra uma diversidade de etnias e culturas.

Assim, algumas representações deixam de lado características fundamentais para ressignificações identitárias negras, por tanto tempo negligenciadas, uma vez que, apagam de suas histórias e culturas a realidade democrática que nem toda a população negra tem acesso. Tais características comportam, por exemplo, a valorização estética, emocional e intelectual negras, a protagonização de personagens negros e o racismo como centro do debate, a enunciação e o ponto de vista de personagens negros ao narrar uma história, etc. No caso da Literatura Infanto-juvenil, a situação é ainda mais preocupante, já que as fases para as quais se voltam tais narrativas, compreendem momentos de formação crítica das personalidades dos leitores. Nesse contexto, a negação é utilizada com o propósito de manter e legitimar estruturas violentas de exclusão racial, originalmente instauradas pelo homem branco e reproduzidas em nossa sociedade, por homens e mulheres brancos e não-brancos, até os dias atuais. Por isso, na tentativa de desconstruir nossos próprios pré-conceitos e preconceitos, é que visamos considerar academicamente obras literárias afro-brasileiras e infanto-juvenis, há muito discriminadas neste campo.

Devo esclarecer, inicialmente, que não sou uma mulher negra. Esse fato, então, circunscreve uma lacuna em relação às experiências diretas com o racismo, já que, em meu lugar de privilégio, nunca senti, literalmente, na pele os efeitos da ideologia racista. Orgulho-me, no entanto, de me considerar aliada na luta antirracista cotidiana, comprometendo-me a exercitar criticamente o meu silêncio e, enfim, escutar as vozes que, à margem de tais privilégios, têm muito a me ensinar. Essas vozes, ressoam de minha orientadora, de minhas professoras e professores, de avaliadores dos meus trabalhos e de grandes estudiosas e estudiosos, culminando, nesta dissertação, que surge, pela urgente necessidade de ressignificar

a história, a cultura e a contribuição dos africanos e africanas na formação cidadã brasileira e em nossa literatura infanto-juvenil.

A partir disso, buscamos fortalecer as discussões que abarcam criações literárias enquanto produções que emanam olhares mais abrangentes sobre o sujeito negro na literatura mirim. Especificamente, interessa-nos investigar os discursos afro-brasileiros que possam contribuir com as construções identitárias culturais das protagonistas negras das obras *Omo-oba: histórias de princesas* (2009), *O mundo no black power de Tayó* (2013), e *O mar que banha a ilha de Goré* (2014), da escritora brasileira Kiusam de Oliveira. Com vistas a verificar quais elementos verbais e, em alguns casos, não podendo deixar de lado os elementos visuais, presentes nas narrativas, visamos também, apontar os aspectos narrativos que desencadeiam mudanças – positivas ou negativas – nas constituições identitárias das personagens principais. As análises se dão, portanto, por meio de revisão bibliográfica.

Sobre a autora, nascida em Santo André – São Paulo, Kiusam Regina de Oliveira é Professora da Universidade Federal no Espírito Santo, possui Mestrado em Psicologia e Doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo, sendo também Especialista em Educação Especial. Além disso, ela é educadora há vinte e cinco anos, com experiência desde a Educação infantil até o Ensino Superior. A Artista multimídia e também coreógrafa, tem palestrado pelo Brasil acerca da temática das relações étnico-raciais, focando nas seguintes temáticas: candomblé e educação; corporeidade afro-brasileira; danças afro-brasileiras e Lei 10.639/03. Nessa perspectiva, tem ministrado oficinas sobre Corporeidade Poética, racismo e gênero e contado histórias da mitologia afro-brasileira.<sup>1</sup>

Na tentativa de responder em quais aspectos a produção literária de Kiusam de Oliveira<sup>2</sup> favorece a resignificação identitária negra, o presente trabalho divide-se em três seções, nas quais tratamos as obras *Omo-oba: histórias de princesas*, *O mundo no black power de Tayó* e *O mar que banha a ilha de Goré*, respectivamente. A produção intitulada *Omo-oba: histórias de princesas* (2009), publicada pela editora Mazza e ilustrada por Josias Marinho, foi recomendada, em 2010, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ – e selecionada, em 2011, para integrar o acervo do PNBE – Plano Nacional da Biblioteca Escolar. Esta, é a primeira obra em que nos debruçamos e para a qual se volta o primeiro capítulo de análise deste trabalho, no qual discutimos sobre a afro mitologia, o perfil estético da obra no

---

<sup>1</sup> LITERAFRO. Kiusam de Oliveira. *literafro: o portal da literatura afro-brasileira*. Disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/literafro/autoras/1055-kiusam-de-oliveira>. Acesso em: 20/08/2020.

<sup>2</sup> Recentemente, a autora lança a produção *O black power de Akin* (2020), pela editora De Cultura. Contudo, esta última não compõe o quadro de objetos de análise desta pesquisa.

cenário racista da literatura brasileira, bem como, os espaços sociais africanos e femininos como cerne do debate literário, político e social. Assim, discutimos como a produção de Kiusam leva em conta a mulher como ser ativo diante da sociedade, delineando mudanças literárias significativas, em detrimento das produções de outrora. Sob essa perspectiva, revisitando noções mais antigas e outras mais recentes, fazemos, durante todo o texto, incursões no panorama historiográfico da literatura infanto-juvenil brasileira, a fim de inferir como esta exclui do seu projeto, parte do contingente populacional do Brasil.

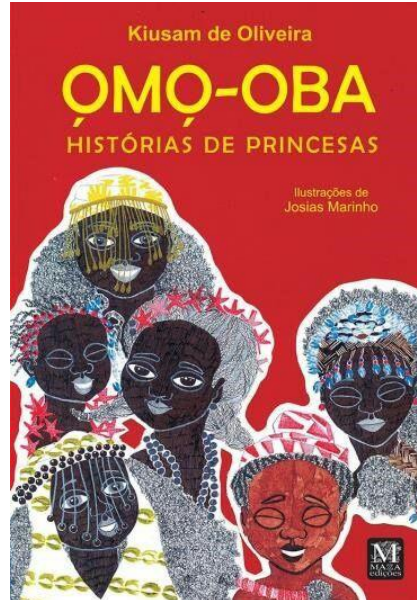
Posteriormente, *O mundo no black power de Tayó* (2013), editado pela Peirópolis, com ilustrações da artista visual Taísa Borges, compõe a seção seguinte deste trabalho. A princípio, destacamos o modo como a narrativa transcende o sistema literário, pois contrapõe, através do seu enredo, aspectos que não só a diferenciam enquanto produção pluricultural e representativa aos povos brasileiros, mas também, enquanto criação linguística e literária enunciativa e descentralizadora da visão eurocêntrica no mundo. Nos detivemos também, sobre os cabelos crespos como traços identitários negros e às questões interseccionais na obra. Por fim, ressaltamos a relação afetuosa entre mãe e filha presente nessa produção.

Já na seção seguinte, que envolve a produção *O mar que banha a ilha de Goré* (2014), ilustrada novamente por Taísa Borges e publicada também pela Peirópolis, observamos o modo como as questões ideológicas que autora mobiliza podem exercer reações positivas à violência desencadeada pelas experiências negativas em relação aos aspectos étnico-raciais diversos na sociedade. Neste tópico, buscamos apresentar como a simbologia dos elementos narrados retém significados afetivos para a protagonista deste enredo e, podem, durante seu processo de formação identitária, exercer influências positivas ou negativas no contexto em que se encontram. Nesse caso, a água, a terra, o baobá, objetos como a cabaça e o tambor, por possuírem significações singulares para algumas culturas africanas, podem corroborar com as ressignificações acerca da história africana e da valorização cultural que descende dos sujeitos negros na narrativa.

Dentre as questões discutidas nas seções mencionadas acima, apontamos ainda a lei federal 10.639/03 como um dos efeitos benéficos à constituição literária infanto-juvenil brasileira, em conformidade com os deslocamentos que esse campo vem sofrendo ao longo dos anos. Assim, as discussões perpassam vieses políticos e sociais, além de literários, levando-se em conta o propósito de se rasurar certas visões racistas. Portanto, nosso principal questionamento, ao analisar as obras supracitadas, é: em que consiste tal rasura?

## 2 OMO-OBA: HISTÓRIAS DE PRINCESAS (2009)

**Figura 1 - Capa da obra Omo-oba: histórias de princesas**



Fonte: (OLIVEIRA, 2009).

Ao discutirmos acerca dos mitos que envolvem a criação do sujeito negro estereotipado, tanto na sociedade quanto na literatura, percebemos que tais crenças podem ter contribuído, em grande medida, com a visão inferiorizada desse segmento. Sobretudo, no tocante às mulheres negras, que, convencidas pela necessidade de inserção na sociedade, através de modelos universais e não representativos, atribuem às imagens de controle um referencial de beleza, ainda que homogêneo. Assim, as obras de Kiusam de Oliveira, ao que parece, transpõem mitos, através da linguagem lúdica e do imaginário infanto-juvenil. Ora para desconstruí-los, como pressupomos ser apresentado na produção *O mundo no black power de Tayó* (2013), em que se desmistifica a imagem da mulher negra estereotipada; ora para ressaltá-los como aspectos positivos provenientes das culturas africanas, como inferimos ser o caso da mitologia dos orixás, presente em *Omo-oba: histórias de princesas* (2009), obra analisada deste momento em diante.

Tal produção, estrutura-se em seis capítulos, nos quais as personagens Oiá, Oxum, Iemanjá, Olocum, Ajê Xalugá e Oduduá representam princesas com poderes mágicos da criação. Todas são igualmente belas, apesar de diferentes e recontam mitos ancestrais, que tecem sobre a gênese do mundo, reforçando que o conhecimento que mais se necessita é o da História e da Cultura Africana e Afro-brasileira. A partir disso, visamos dar ênfase aos elementos que contribuem com a construção das identidades étnico-raciais das protagonistas na



obra. Dentre esses elementos, estão a valorização das características femininas e os aspectos da tradição oral, tanto a partir de palavras e expressões originárias de fontes iorubanas e afro-brasileiras, quanto a partir dos mitos que regem as religiões dos orixás.

Pensando nisso, partimos da hipótese de que *Omo-oba: histórias de princesas*, restabelece a memória ancestral, lançando mão de representações diversificadas, sobretudo, no que concerne ao papel da mulher negra na sociedade. Na apresentação da obra, a autora destaca a contação das histórias como forma de empoderamento: “Como todas as histórias antigas, quando infinitamente recontadas, podem ser interpretadas de diferentes formas, porque, ao recontá-las, cada pessoa reforça o conhecimento de que mais necessita.” (OLIVEIRA, 2009, p. 07). Cabe lembrar que a narrativa, em questão, delinea as subjetividades das protagonistas, neste caso, é através das descrições das personalidades e das situações cotidianas que as princesas, por si sós, descubrem as características que as fazem fortes e empoderadas.

Essa literatura, também mantém viva a consciência de que os direitos conquistados pelos povos negros não podem e não vão retroceder. Em episódio recente, um grupo de pais e mães questionou a Escola Firjan/Sesi, em Volta Redonda, no Rio de Janeiro, sobre o uso do livro como material paradidático e solicitou a substituição imediata da obra. Evidentemente, os tutores se opõem a leitura de *Omo-oba* por não quererem que seus filhos tenham contato com a cultura africana, especificamente, com as religiões de matriz africana, o que é equivocado, já que o livro não faz menção a ritos ou religiões, apenas alude a mitos que repousam na tradição.

Após protestos, a obra é mantida. A gerência da Educação Básica da Escola Sesi, no Rio de Janeiro, não substituiu o livro, que, desde 2009, é recomendado pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC). Além do mais, segundo Daniela Galdino do Nascimento (2019, p. 251), que fez de *Omo-oba* corpus de sua pesquisa de doutorado, infere que a obra projetou Kiusam no cenário literário brasileiro. As duas principais repercussões do livro foram a inserção na categoria *retold stories* (histórias recontadas) do catálogo apresentado pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) à Feira de Bolonha 2010, e também, a inserção no acervo do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) 2011.

A gerência da Escola Sesi ainda promoveu um debate com os responsáveis pelos estudantes, a fim de garantir que a educação antirracista seja respeitada, além de manter a postura de que o livro seria usado nas 15 unidades do Estado.<sup>3</sup> Percebemos então, que a

---

<sup>3</sup> GONÇALVES, Juliana. Pais tentam boicotar livros sobre princesas africanas; obra foi mantida após protestos. *Brasil de fato*, 2018. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/03/23/pais-tentam-boicotar-livros-sobre-princesas-africanas-obra-foi-mantida-apos-protesto>. Acesso em 07/06/2020.

intolerância religiosa, é fator contribuinte para uma nova forma de racismo em que, novamente, se objetiva, silenciar a cultura africana no país, na tentativa de excluir do espaço educacional a literatura afro-brasileira.

Ao protestar contra a censura do livro, a professora da Escola Sesi, cita a lei 10.639/03 alterada para 11.645/08, lei que garante a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena na Educação básica brasileira. Essas leis não são apenas instrumentos de orientação para o combate à discriminação, elas reconhecem a escola como um lugar de formação cidadã, como também, afirmam a relevância de promover a valorização necessária das raízes culturais que fazem do Brasil um país múltiplo e plural. Mais do que uma política educacional a ser desempenhada no âmbito escolar, a implementação dessa norma, é uma reparação da desigualdade racial que é real, criminosa e está presente, de forma naturalizada, na sociedade brasileira, portanto, merece ser alvo de debates que tenham por objetivo desconstruir conceitos, como o fato de que somente o povo europeu contribuiu para a nossa formação cidadã.

O que nos mostra, enfim, que, mesmo partindo do princípio da legislação, o preconceito racial inflige a sociedade brasileira e reflete em áreas importantes do conhecimento, como a educação. Paralelamente, os efeitos dessa ideologia demandam formas variadas de opressões, que alcançam, conseqüentemente, o sistema literário, igualmente impregnado por lógicas que partem de formas abrangentes, envolvendo desde o estereótipo, enquanto representação literária, até a predominância de temáticas fortalecedoras da supremacia branca. Sendo assim, Cuti (2010), autor de *Literatura negro-brasileira*, nos lembra que:

Negros e mestiços, no Brasil e no mundo, vivem sob o predomínio de uma estética eurocêntrica que abrange desde o vestuário até a textura do cabelo, passando também pelas produções culturais. Contudo, não se trata apenas de cultura. A opressão estende-se à vida em toda a sua dimensão. E é aí, com esse amplo conteúdo, que se realiza a literatura. (CUTI, 2010, p. 45).

Nessa medida, o silenciamento, a violência, a exclusão e as formas verbais discriminatórias, estendem-se da sociedade para a literatura e da literatura para a sociedade, em um movimento de troca constante. Ao projetar, por meio da linguagem literária, práticas que coadunam com a supervalorização do branco e inferioridade negra, as produções sentenciam os sujeitos negros, quando não à invisibilidade e à inexistência, ao protagonismo da miséria,

fazendo de sua trajetória um completo apagamento. Postura essa, divergente com o que pensam alguns críticos literários, como Homi K. Bhabha (2013, p. 36), em *O local da cultura*, ao afirmar que: “o crítico deve tentar apreender totalmente e assumir a responsabilidade pelos passados não ditos, não representados, que assombram o presente histórico.”. Afinal, a literatura vem de um determinado lugar, não se produz em suspenso, portanto, esse lugar, hoje, está em constante relação com o resto do mundo (Cf. GLISSANT, 2005).

Nesses termos, a literatura é um espaço privilegiado de produção e de reprodução, de reforço e de apagamento das características que formam as identidades culturais e carece de uma criação literária que dê voz de contestação aquilo que, supostamente, possui poder de tradição – europeia e ocidental, na maioria das vezes. No Brasil, é preciso que haja protestos contra a censura de uma obra que trata apenas de transgredir o sistema literário e educacional, com o intuito de inserir em seus temas a valorização da cultura afro-brasileira, em um cenário onde a produção literária é, igualmente, impregnada pelo racismo, salvo raras exceções. Claro exemplo disso, é o que nos mostra Maria Anória de Jesus Oliveira (2010), ao pesquisar sobre personagens negros na literatura infanto-juvenil brasileira, quando aponta que estamos lidando com a imagem comedida de África, na literatura, há séculos:

A visão de uma África “atrasada”, subjugada, dominada emergiu dos colonizadores, continuou propagada pelos seus descendentes e, assim, chegou ao limiar do século XXI, já que reiterada constantemente em nosso país nas diversas áreas do conhecimento humano. É um aprendizado que se inicia em nossa fase escolar, grosso modo, e traz à tona a desqualificação dos africanos e ascendentes, além dos descendentes. (OLIVEIRA, 2010, p. 255).

Além de sua tese, supracitada, Maria Anória de Jesus Oliveira, constata através de pesquisas, a disparidade das produções infanto-juvenis brasileiras que comportam a valorização de personagens brancos em detrimento de personagens negros em seus enredos. Segundo sua pesquisa *Relações étnico-raciais na educação e a literatura infanto-juvenil: nas veredas da Lei 10.639/03?!*, realizada entre 2005 e 2006, de um total de 1565 obras divulgadas nos catálogos analisados de oito editoras, 1183 contém personagens brancos e apenas 382 possuem personagens negros. Já em 2009, conforme identifica na pesquisa *Personagens negros na literatura infanto-juvenil: há muito fazer-dizer, há muito palavra-ação*, constata-se que às personagens negras atribuem-se atividades serviçais, são expostas sem um nome, geralmente animalizadas, desqualificadas, associadas à maldade e, especialmente, inferiorizadas por meio de suas origens geográficas, sua religião, bem como a sua situação familiar e conjugal.

Diante disso, a representação literária se coloca em confronto com a realidade de desigualdade racial, mas não só. Operando em conjunto com outras formas de opressão, o racismo engendra estereótipos que tocam no cerne de questões como a opressão de gênero, como discutiremos mais adiante. Todavia, nas narrativas selecionadas, as posições ocupadas pelas personagens principais, seus atos, seus discursos e suas habilidades, manifestam um pensamento crítico frente às convenções sociais cristalizadas.

Nesse sentido, a literatura infanto-juvenil, devido ao seu papel social, não está alheia ao processo de ressignificação do imaginário eurocêntrico que antecede os dias atuais. Lentamente, o trato desigual dado à diversidade literária, sobretudo, em âmbito escolar, tem avançado. Especificamente, produções como as de Kiusam, à exemplo do que aponta Nascimento (2019, p. 16), são compostas por “narrativas literárias que se dispõem a rasurar as representações hegemônicas e todo o seu repertório de simbologias desqualificantes da África e da diáspora africana no Brasil.” (NASCIMENTO, p. 16, 2019). Mas, ainda que o contexto pós-lei 10.639/03 considere um debate antirracista maior nesse campo, de acordo com Nascimento (2019), a maioria das obras produzidas a partir desse período e, posteriormente a ele, não estabelece relações com a referida lei, em parte, também, pelo desinteresse e falta de sensibilidade no tratamento das diferenças. Portanto, essa lacuna que se abre entre a literatura infanto-juvenil e a lei 10.639/03, segundo Nascimento (2019, p. 60) “demandaria uma profunda revisão crítica no interior das próprias instâncias do MEC.” Logo, notamos o enfrentamento de dificuldades que recaem sobre a temática étnico-racial na literatura brasileira. Em função disto, os debates sobre a implementação da lei supracitada não se esgotam por aqui, se estendem aos capítulos que seguem.

Em conformidade ao que é estabelecido como norma, na criação literária não basta “reconhecer a necessidade de afastamento dos preconceitos e estereótipos, torna-se imprescindível (re)encenar a linguagem num posicionamento discursivo capaz de provocar deslocamentos de sentidos.” (NASCIMENTO, 2019, p. 93). As narrativas, então, podem ressignificar projeções imaginárias, funcionando como tentativas de (re)conhecimento das diferenças enquanto direito à existência. Sob essa perspectiva, a possibilidade de reelaboração do mundo pelas vias da linguagem literária compõe o quadro de desejos igualitários em uma sociedade democrática. Logo, a apresentação de obras que restituam a história e a memória africana, a beleza da mulher negra, as singularidades locais, as lutas heroicas, as dores e as alegrias do povo negro representam uma reação crítica e reflexiva sobre as demandas do mercado cultural vigente.

Em *Omo-oba*, observamos como as personalidades das protagonistas se apresentam em um lugar de enunciação, o que manifesta uma mudança positiva em face do que determinou, por longo período, a ideologia não-negra universalista. Caso que comprova isto, é a personagem Oiá: ela “tinha como atributos a beleza, a graça, a rapidez, a determinação e a genialidade. Era de fato uma menina guerreira.” (OLIVEIRA, 2009, p. 09), posição que, no contexto infanto-juvenil, usualmente, é associada a figuras masculinas de heróis, que são sempre musculosos, brancos e heterossexuais, isto é, figuras que não representam a pluralidade de segmentos identitários presentes no Brasil. Já a princesinha Oxum, “era vaidosa! Andava o tempo todo com um espelho na mão esquerda, mas não se esquecia de sua adaga na mão direita.” (OLIVEIRA, 2009, p. 18). Aqui, a princesa tem a possibilidade de se sentir linda e também de carregar sua ferramenta de combate. Afinal, ela é linda e forte. Por conseguinte, Ajê Xalugá, demonstra não necessitar de ferramentas para exercer sua força, ela “nadava como ninguém e dominava a força de todas as ondas e das marés.” (OLIVEIRA, 2009, p. 35). Dessa maneira, as protagonistas transpõem que podem ocupar lugares escolhidos e não determinados.

Ademais, todas as histórias são expostas a partir da criação do Planeta Terra por Oduduwá, uma mulher forte e poderosa – o que, a princípio, destaca a forma como as mulheres são retratadas na obra. Segundo Prandi (2001, p. 567), autor de *Mitologia dos Orixás*, Oduduwá é o “orixá da Criação; criador da Terra; masculino ou feminino.”. É interessante ressaltar que, para algumas vertentes, Oduduwá é um rei mítico de Ilê-Ifé que ganha o direito de criar o mundo após seu irmão Obatalá se embriagar com vinho de palma. Há, ainda, mitos que colocam Oduduwá como princípio feminino e que tem como codinome Onilé (senhora da terra) (Cf. PRANDI, 2001). Na narrativa, em questão, a autora faz uso de uma redimensão do segundo mito e retira dele as conotações de encontro sexual por voltar suas produções ao imaginário infanto-juvenil.

Nessa medida, a produção (re)conta os mitos com o intuito de empoderar crianças negras e fazê-las perceber que, para além do que está posto em alguns livros, nas vitrines de lojas, nas telas de computadores ou televisões, existem produções que podem as fazer sentir representadas. Pois, elas também podem ser superpoderosas, lindas, determinadas e inteligentes. Assim como, podem se conscientizar de que essas narrativas complementam uma parte de suas trajetórias, cujos elementos são minimizados, desconhecidos ou ainda, esquecidos pela cultura contemporânea.

Posto isso, as religiões dos orixás se expandem pelo Brasil e encontram-se em constante transformação, sendo o candomblé, o xangô, entre outras, as variantes regionais da religião dos orixás no país. Assim, lançam mão de mitos e ritos que, de acordo com Prandi (2001, p. 34), se

concentram em explicar, entre outras questões, a origem da Criação, a composição dos atributos dos orixás e, podem também, atuar na justificativa dos tabus religiosos, presentes no cotidiano da religião a qual pertencem.

Embora, um dos pilares primordiais das religiões africanas resida nos orixás, os quais são delineados enquanto personagens nas narrativas, há diferença entre a mitologia dos orixás e as religiões de matriz africana, cujos aspectos não são abordados na obra. Pois que, o livro destaca a expansão do conhecimento acerca das raízes africanas no país, por meio da contação de histórias que permeia o universo africano, a fim de contribuir com a democratização do conteúdo que, sistematicamente, desqualifica as lutas igualitárias na sociedade. Portanto, a partir das narrativas, o conhecimento ancestral, o empoderamento feminino e a valorização dos elementos africanos são dispostos literariamente e ocupam um espaço outrora negligenciado. Por tratar-se de uma produção voltada aos leitores infanto-juvenis, *Omo-oba*, reestrutura também, a ordem do discurso que dá conta da emocionalidade dos sujeitos e aproxima, através dos mitos, as experiências individuais das protagonistas ao imaginário uniformemente africano. Uma vez que, na tradição iorubá, acredita-se que “[...]. Os humanos são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem.” (PRANDI, 2001, p. 24).

Aqui, os mitos são (re)contados de forma que possam reproduzir no imaginário infanto-juvenil, o máximo de características – positivas – dos povos africanos. Assim, palavras como *erukerê* (cetro de princesa e abanador feito de crina de cavalo, usado pela realeza africana para espantar insetos); *adê* (coroa de princesa); *òrum* (céu); expressões como *eparrê* (eu a saúdo), *que odara!* (que bonito!), são constantemente utilizadas, tanto para expansão do vocabulário e conhecimento da língua, como para a construção afirmativa das identidades étnico-raciais das princesas, uma vez que, ao fazer uso dessas expressões, as garotas compreendem, sob certo aspecto, que seus “eus” são formados a partir de crenças e culturas afro-brasileiras. A personagem Oxum, por exemplo, “Gostava de usar seu *adê*, sua coroa toda de ouro, com penduricalhos em fios também de ouro, tendo nas pontas ouro no formato de gotinhas de chuva. Era um encanto, um brilho só.” (OLIVEIRA, 2009, p. 18, grifo da autora). Nesse contexto, compreendemos que o aparente bem-estar da protagonista revela o conforto de ser quem ela é, sendo insignificante na narrativa o que toca às outras culturas, como é o caso da cultura europeia. Além de sentir-se bem usando o seu *adê*, a personagem eleva o nível de ostentação de sua coroa, ao fazer alusão a riqueza, desmistificando o olhar cristalizado sobre a herança africana.

Além disso, as personagens dessa obra realizam os mais diversos feitos, através do conhecimento sobre vários aspectos da natureza e do mundo. Embora compreensível, é preciso

lembrar que Kiusam faz um trabalho de redimensão textual em tudo parecido com o trabalho que os compiladores de contos tradicionais da Europa realizaram no século XVIII. A princesinha Iemanjá, por exemplo, “tinha poderes especiais: podia criar, de dentro dela, as estrelas, as nuvens e os orixás.” (OLIVEIRA, 2009, p. 24). Ou seja, os poderes da princesa, são iguados aos dos heróis das histórias tradicionais. Comumente, na narrativa, as protagonistas desencadeiam ações que permitem identificações positivas, especialmente, no que concerne à representação de meninas negras, que, socialmente, enfrentam o peso de tornarem-se mulheres negras no Brasil.

Outrossim, é que a autora frisa durante a narrativa que “desde criança” as personagens principais possuem características positivas e realizam façanhas incríveis, únicas de suas personalidades, já que “a principal estratégia de ficcionalização é trazer-nos princesas africanas em estado de infância.” (NASCIMENTO, 2019, p. 253). Notamos assim, protagonistas independentes em suas formas de pensar, sentir e viver, diferentemente da ótica “adultocêntrica”, enfatizada por Regina Zilberman (2003), em *A literatura infantil na escola*, ao referir-se às produções designadas para crianças que, apenas, relatam a visão do adulto. Fato é, que as princesas se apresentam em primeira pessoa do singular e o narrador onisciente, em terceira pessoa, estrutura a história de forma a aproximar a identificação do público leitor com as aventuras vividas pelas personagens. Além do mais, frisar, que as histórias se passam no tempo passado, para em seguida, realçar características e emoções particulares de cada uma, abrange formas variadas de interpretações sobre como as princesas-crianças tornaram-se verdadeiras mulheres-rainhas.

Em seu *Pequeno Manual Antirracista*, Djamila Ribeiro (2019, p. 23) afirma: “por volta dos seis anos entendi que ser negra era um problema para a sociedade.”. Sob essa perspectiva, observamos como as fases da infância e juventude compreendem momentos de formação em que se desenvolvem processos de identificação e de rejeição das características dominantes representadas nas produções literárias. Quanto ao segmento negro, é ainda mais complexo que as representações da realidade não deem conta do conjunto das perspectivas sociais, do que é “tornar-se” negro, como explicita Neusa Santos Souza (1983), à exemplo do que discutiremos no próximo capítulo. Sendo assim, consideramos esse um contexto crítico de construção afirmativa das identidades, embora, atualmente, o cenário se modifique pela inovação de obras como *Omo-oba*, relevante para tais discussões, já que, por meio de protagonistas-juvenis autoconfiantes e independentes, as identificações podem ser bem-sucedidas no âmbito da linguagem literária.

Com efeito, a narrativa sobre a qual nos debruçamos, reivindica a ressignificação do branqueamento enquanto ideal do ego de nossa sociedade capitalista, por meio da memória ancestral. Para Frantz Fanon (2008), autor de *Pele negra, máscaras brancas*, esse ideal de ego emerge da necessidade de comparação do sujeito negro, ao entrar em contato com o outro, seja ele branco ou negro, estabelecendo assim uma relação de dependência com o “desmantelamento do outro”. Ou seja, construir identidades negras afirmativas, em meio ao contexto de racismo, é assimilar formas de branquitude que se dão por meio do desconhecimento das raízes históricas e das simbologias africanas, que levam o sujeito a se colocar diante das relações sociais, sempre em comparação com o mundo “ideal” branco. Por isso, a narrativa analisada estabelece um ponto fundamental no combate a alienação que se instaura pela falta de consciência histórica e crítica do processo de escravização: as memórias afetivas.

Notamos, as memórias afetivas da herança cultural africana na produção, a partir dos próprios orixás-personagens, que são o elo entre a tradição cultural e a afirmação identitária, pois é através deles que identificamos a relação com a ideia do antepassado. Jean Ziegler (2012, p. 14), explica, segundo a tradição iorubá, que em todo homem existem dois *iyê* (duas memórias), o primeiro, trata-se da memória coletiva, que acompanha o homem durante toda a vida e ao findar da vida, retorna para o *orun* (céu), onde reintegra-se à pessoa imperecível. E, existe também, o segundo *iyê*, o *iyê* do dia, uma memória individual, que nasce na criança e se desenvolve a partir de suas experiências, de sua socialização, mas que acompanha o homem apenas na sua viagem terrestre, ao contrário da memória coletiva.

Dessa forma, o autor confirma que, segundo a tradição africana, “o homem não é somente o produto de sua própria práxis, a concretização de sua individualização visível. É também o interminável herdeiro de todos os que o precederam na terra.” (ZIEGLER, 2012, p. 15). E os orixás, em seus papéis de protagonistas, detém o domínio sobre a história e sobre a memória coletiva. Por conseguinte, o papel dessa literatura é atuar enquanto elemento propulsor da história, que advém da tradição oral africana e transforma-se em linguagem verbal e visual. Afinal, “Na sociedade tradicional dos iorubás, sociedade não histórica, é pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo, é pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e na outra vida.” (PRANDI, 2001, p. 24).

Assim, a narrativa desestrutura, de maneira lúdica, o status a que submetemos nossas mentes, ao criar, inapropriadamente, mitos negativos que cercam o sujeito negro no Brasil. A retomada do passado, sobretudo, ao produzir informações, garante obstinação na constante luta antirracista. Pois, em conformidade ao que aponta bell hooks (2019, p. 335), autora de *Olhares negros: raça e representação*: “a memória sustenta um espírito de resistência. Muitas pessoas



negras e indígenas vivem num estado de esquecimento, adotando uma mente colonizada para que possam ser melhor assimilados no mundo branco.”.

De acordo com Bhabha (2013), na modernidade, a “nova” ordem mundial das culturas permite tanto a autenticação de histórias de exploração, quanto o desenvolvimento de estratégias de resistência. Portanto, essas culturas podem ser descontínuas à modernidade, resistentes às suas tecnologias assimilacionistas, embora evoquem também, o hibridismo cultural que tenta reinscrever o imaginário social através de intervenções no presente. Isso porque, há necessidade crítica de recuperar histórias reprimidas no interior das culturas coloniais:

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas renova o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 2013, p. 29).

Essa consciência crítica, desencadeia-se na narrativa, a partir dos poderes das personagens principais, que são colocados como “conhecimentos que ninguém mais tinha”. Logo, compreendemos que os poderes suscitados por elas se constituem por meio do senso histórico das tradições e culturas africanas. Uma prática subversiva no contexto racista, como nos lembra Angela Davis (2016), em *Mulheres, raça e classe*, ao apontar que o conhecimento torna inadequada a situação de escravização, uma vez que, as ações racistas convergem para dificultar que o segmento étnico-racial negro obtenha oportunidades de informação e sucesso. Sendo assim, a memória é o conhecimento. A memória constitui e restitui as identidades culturais das protagonistas. E, para elas, a memória é o reconhecimento do saber como forma de libertação de todas as amarras sociais e literárias, já que o discurso estético predomina na produção.

Portanto, descolonizar mentes, por meio da literatura, é um passo importante no combate a todas as formas de racismo. É o que acrescenta hooks (2019, p. 325), ao expressar que: “descolonizar nossas mentes, retomar a palavra que é nossa história conforme nos foi contada por nossos ancestrais, não como foi interpretada pelo colonizador, é um gesto de resistência ao modo como a cultura dominante pensa a história, a identidade e a comunidade.”. E também, o que indica Ribeiro (2019, p. 36) quando sugere que sejamos todos antirracistas, dessa maneira: “[...] o primeiro passo é desnaturalizar o olhar condicionado pelo racismo, o segundo é criar espaços, sobretudo em lugares que pessoas negras não costumam acessar.”. Atitudes como

essas, reforçam ainda mais a importância do presente estudo, em que ressaltamos produções de uma autora negra que luta por igualdade, dando uma resposta positiva aos construtos sociopolíticos estabelecidos, através da escrita literária.

## **2.1 Espaços sociais ancestrais africanos: descrystalizando olhares sobre princesas na contemporaneidade**

O imaginário infanto-juvenil é suscitado em obras da literatura a partir das caracterizações das personagens e suas experiências, dos espaços circundantes e dos mais variados elementos textuais e não-textuais, como é o caso das ilustrações. Como parte do processo de formação identitária, essas produções contribuem com visões sociais, pois podem refutar comportamentos, alimentar ideologias e dar algum tipo de direcionamento ao pensamento crítico das crianças e adolescentes, que se constitui em conformidade com aquilo que vivenciam em suas casas, em suas comunidades e nos espaços a que têm acesso. Entretanto, quando voltamos nossos olhares para a construção identitária de personagens, como por exemplo, as princesas, é comum que estas reproduzam características homogeneizantes, estereótipos e até preconceitos. Afinal, “não podemos negar que a hegemonia desse modelo eurocêntrico (conhecido como contos de fadas) ajudou a construir uma ideia de infância difundida pelo mercado editorial brasileiro e que tem sido reafirmada por processos mediadores sedimentados na escola”. (NASCIMENTO, 2019, p. 253).

Logo, a maioria das personagens assume o papel de mulheres frágeis, salvas por um mocinho, apresentam-se usando vestidos, geralmente são brancas, loiras e de olhos azuis, possuem longos cabelos lisos, são passivas diante das circunstâncias pelas quais experienciam e não exibem comportamentos divergentes com o que se espera de garotas na sociedade. Caros exemplos são Aurora, de *A Bela Adormecida*, que dorme praticamente durante todo o enredo; Cinderela, que vive como serva em sua própria casa e como chance única de sobrevivência pede a sua fada madrinha um par de sapatos e um vestido para que possa ir ao baile encontrar um príncipe que a salve de sua vida miserável; entre tantas outras. Assim, não há participação ativa dessas personagens ao longo das histórias. Elas apenas são partes de feitos heroicos orquestrados por meninos brancos e héteros dispostos a conquistar seus corações. Ou seja, a maioria das princesas alimenta imagens de controle que destacam a cultura eurocêntrica, racista e machista, como cerne de todo o globo. Dessa forma, não existe contribuição cultural ou identitária que dê conta do pluralismo existente no mundo, sobretudo, no Brasil, pois de acordo

com Édouard Glissant (2005, p. 37), autor de *Introdução a uma poética da diversidade*, “[...] o ser não é um absoluto, o ser é relação com o outro, relação com o mundo, relação com o cosmos.”. Por isso, as representações homogêneas destas personagens endossam ao imaginário infanto-juvenil à limitação de características e práticas que reforçam valores estéticos, sociais e moralistas, conservados pelas relações de poder.

Nesse sentido, inferimos que a produção *Omo-oba: histórias de princesas*, desarticula o pensamento cristalizado sobre tais personagens, que se estabelece durante longo período, pois reconhece, por meio de seis tramas, o saber popular africano como fonte de libertação. Além disso, pressupomos que a integralização das narrativas com os espaços sociais ancestrais africanos pode contribuir com as construções identitárias culturais das personagens. Afinal, as histórias elucidam a diversidade de elementos provenientes dos mitos iorubás, os quais atestam as origens de partes do universo e situam a mulher negra, seu pensamento crítico e o questionamento das relações de poder, frente às convenções sociais.

A fim de elucidar a memória ancestral como cerne da questão cultural das princesas nesta obra, a autora (re)conta mitos iorubás, inicialmente, difundidos através das literaturas orais africanas. Como afirmado anteriormente, tais mitos repousam na tradição e, para os iorubás, homens e mulheres descendem dos orixás, portanto, herdaram do orixá que provém, características e desejos. Com isso, alegram-se e sofrem, vencem e perdem, conquistam e são conquistados, amam e odeiam, mas sobretudo, têm o propósito de fazer intervir a vontade divina na condução do desejo humano, tal como consta nos mitos que, de acordo com Prandi (2001):

[...] originalmente fazem parte dos poemas oraculares cultivados pelos babalaôs. Falam da criação do mundo e de como ele foi repartido entre os orixás. Relatam uma infinidade de situações envolvendo os deuses e os homens, os animais e as plantas, elementos da natureza e vida em sociedade [...]. Na diáspora africana, os mitos iorubás reproduziram-se na América, especialmente cultivados pelos seguidores das religiões dos orixás no Brasil e Cuba [...] (PRANDI, 2001, p. 25).

No primeiro capítulo da obra, a autora reconta o mito de Oiá e Ogum. Contrariamente ao que encontramos nos mitos que envolvem tais figuras<sup>4</sup>, nesse capítulo apresentam-se como amigos e se divertem em suas aventuras pela floresta. Comumente, tais narrativas versam sobre histórias de amizade, refazendo os mitos originais, que envolvem, em sua grande maioria, histórias de amor, sensualidade, violência, entre outras características que demonstram que os orixás são semelhantes aos humanos em suas idiossincrasias. Isso acontece porque, durante o enredo, os orixás suscitam feitos anteriores ao processo de divinização. Ou seja, não há indícios

---

<sup>4</sup> (Cf. PRANDI, 2001).

de rituais sagrados, apenas apresentam as fases de suas vidas, suas relações sociais e familiares e suas transformações simbólicas, que permitem descobrir o que cada personagem pode fazer, enquanto detentor de forças vitais da natureza.

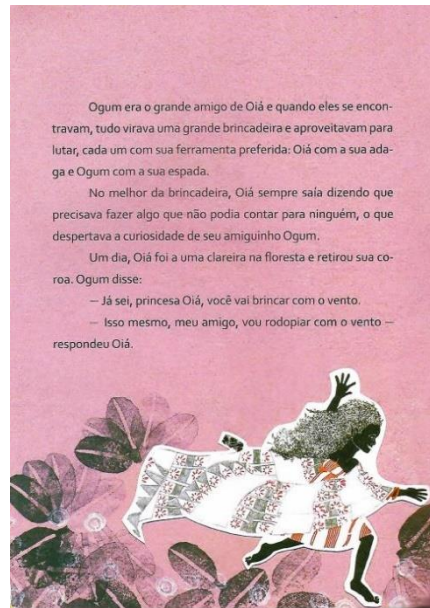
A autora também resgata partes dos mitos originais e os transpõe na produção como forma de apresentar ao leitor a história de acordo com a faixa etária a qual o livro se destina. Em cada capítulo, as personagens desempenham funções primordiais dos orixás. Segundo a visão de Prandi (2001, p. 22), Oiá “dirige o vento, as tempestades e a sensualidade.” Já na narrativa, em questão, “Oiá rodopia como o vento” (OLIVEIRA, 2009, p. 13) e a ela são atribuídas as seguintes características:

A beleza era muito conhecida e ela era disputada por vários príncipes e pessoas comuns. Desde criança, Oiá tinha atributos como a beleza, a graça, a rapidez, a determinação e a genialidade. Era de fato uma menina guerreira. Mas a menina Oiá tinha conhecimentos que ninguém mais possuía: ela podia transformar-se em animais. Dentre eles, o búfalo era o que ela mais gostava. (OLIVEIRA, 2009, p. 09).

Mais do que qualquer outro atributo, o poder de transformação de Oiá sugere que a criança protagonista pode reinventar o seu “eu”, a partir de sua própria força, que é desvinculada de características estéticas, habitualmente, marcadas pela sociedade, já que: “A beleza era muito conhecida e ela era disputada por vários príncipes e pessoas comuns [...]. Mas a menina Oiá tinha conhecimentos que ninguém mais possuía.” (OLIVEIRA, 2009, p. 09, grifo nosso). Desse modo, apesar de ser dona de graça e beleza, é a rapidez, a determinação e a genialidade que se sobressaem como características marcantes da personagem.

Isso não significa que a beleza estética da protagonista não seja mencionada e valorizada, em alguns trechos podemos identificar a admiração de Ogum por Oiá: “E Ogum ficou ali, paradinho a admirar a graça e a beleza de Oiá rodopiando com o vento como só ela sabia fazer, e pensava: ‘Como a princesinha é linda! Olha o vento de Oiá!’” (OLIVEIRA, 2009, p. 13). Então, a beleza importa, mas se configura apenas como pano de fundo para as proezas incríveis da protagonista. Abaixo, a figura 2, revela o bem estar da personagem principal ao desfrutar de sua própria identidade cultural. De pés descalços, para maior contato com um dos nossos elementos constitutivos – a terra – Oiá confirma descontração ao rodopiar como o vento:

**Figura 2 - Oiá rodopiando como o vento**



Fonte (OLIVEIRA, 2009, p. 12)

As características da personagem demonstram assim, uma quebra de estereótipos, interligados pelas imagens de controle que estão arraigadas historicamente às mulheres. Nessa obra, as personagens femininas não apenas possuem qualidades em igualdade aos homens, como possuem também funções que não as diferenciam, enquanto mulheres, dos papéis demarcados socialmente, como observamos no seguinte fragmento: “Ogum era o amigo de Oiá e quando eles se encontravam tudo virava uma grande brincadeira e aproveitavam para lutar, cada um com sua ferramenta preferida: Oiá com a sua adaga e Ogum com a sua espada.” (OLIVEIRA, 2009, p. 12). Nessa medida, a guerreira tem à frente o papel crucial conferido aos heróis nas narrativas tradicionais. Através de suas ações, como o fato de que pode se transformar em animais, ou como gosta de lutar com o amigo, a protagonista assume um papel de liderança dentro da obra.

Com efeito, as descrições de Oiá, revelam ainda, intimidade com o universo africano. É importante ressaltar como o ponto de vista do narrador contribui para a construção positiva das imagens que se formam no imaginário, a partir da leitura. Primeiramente, notamos que o espaço da floresta é tido como um lugar de segredos e mistérios, onde a magia acontece. Em seguida, descobrimos que a magia possui associação com as forças da natureza nesse capítulo – vento, terra. Finalmente, há sempre uma explicação, por parte do narrador, dos elementos que constituem a personalidade e a estética da garota, fazendo dela uma verdadeira princesa africana, vejamos:

Oiá era uma linda princesa menina, muito conhecida pela sua determinação. Gostava muito de usar seu *adê*, isto é, sua coroa de palha da costa enfeitada com búzios. Também levava sempre em sua mão esquerda seu *erukerê*, seu cetro de princesa, que também servia para espantar os mosquitos e alguns espíritos. (OLIVEIRA, 2009, p. 11, grifos da autora).

O uso de adereços como o *adê* e o *erukerê*, indica que a princesa atribui significado relevante acerca de suas raízes. Os elementos são únicos e remontam seus antepassados de origem africana, distanciando-se cada vez mais de uma cultura imersa pelo capitalismo mundial, em que o homem branco/hétero domina o cenário. Ao assumir os aspectos culturais africanos como parte de sua personalidade, a protagonista está afirmando o seu pertencimento étnico-racial e, conseqüentemente, o seu “eu”. Um “eu” que, como o vento, não possui amarras aos padrões sociais. Em completa conexão com o seu “eu” interior, a concretização dessa liberdade, pode ser percebida ainda pela forma como a personagem é retratada visualmente, como observamos na figura 3:

**Figura 3 – Oiá com seu *adê* e seu *erukerê***



Fonte: (OLIVEIRA, 2009, p. 10)

Desse modo, as ilustrações do desenhista e arte-educador Josias Marinho envolvem a protagonista em plena felicidade. Oiá é ilustrada sempre sorrindo e rodopiando, adornada de seus adereços favoritos. Além disso, sua tez negra e seus cabelos crespos são ressaltados com muita vivacidade pelo artista, que a retrata alegre e sorridente, em sintonia com o espaço que ocupa, cujas características sugerem aspectos africanos. O que corrobora com a construção da subjetividade comprometida com os sentimentos de pertença da garota e rompe com o que

determina a opressão de gênero, à exemplo do que aponta Chimamanda Ngozi Adichie (2014), em sua obra *Sejamos todos feministas*, quando destaca que: “O problema da questão de gênero é que ela prescreve como *devemos* ser, em vez de reconhecer como *somos*.” (ADICHIE, 2014, p. 41). Outrossim, é que a protagonista aparece com os olhos fechados na ilustração, o que, de acordo com a interpretação de Nascimento (2019), indica um olhar para dentro, um olhar reflexivo e sensível para si mesma. Assim, a narrativa atesta o poder da afirmação identitária, capaz de desarticular sistemas de controle que movimentam a sociedade contemporânea.

Mas é a transformação de Oiá em um búfalo que chama atenção nessa narrativa. A princesa tem uma tarefa, que anuncia, não poder deixar de cumprir: “No melhor da brincadeira Oiá disse: – Preciso parar, tenho algo importante para fazer que é de minha natureza, não posso deixar de cumprir com esta tarefa.” (OLIVEIRA, 2009, p. 13). Em seguida, a personagem esconde-se atrás de uma árvore e dali sai um búfalo filhote, que sorri e corre como o vento, fazendo levantar um “poeirão vermelho do chão” (OLIVEIRA, 2009, p. 13). Curioso com o fato,

Ogum, com toda a força que tinha em seu corpinho de menino, corria atrás do búfalo para ver até onde ele iria. Até que o búfalo parou. Ogum também parou e rapidamente se escondeu. Viu o búfalo olhar para os lados quando, de repente, o búfalo ficou em pé apoiado nas duas patas traseiras e, com uma das patas dianteiras, pegou um dos chifres e o ergueu na direção do céu. A pele de búfalo foi se soltando do corpo e por baixo dela estava...

— Oiá! — gritou Ogum, saindo de seu esconderijo. (OLIVEIRA, 2009, p. 15).

É interessante destacar, que a curiosidade de Ogum não o leva a nenhum ato de violência contra o búfalo filhote, o garoto apenas o segue na intenção de ver até onde ele iria. No mais, a escolha de se transformar em búfalo não é por acaso. Búfalos são animais fortes, considerados gigantes da natureza. São, também, venerados e respeitados pelos povos indígenas, o que sugere senso histórico e crítico na narrativa, já que, ao adentrar a história em sua totalidade, percebemos que, embora diferentes, negros e índios unem-se pelo mesmo entendimento ontológico, além de compartilhar sistemas de crenças semelhantes. (Cf. HOOKS, 2019, p. 318). Dessa maneira, a imagem do búfalo interliga culturas presentes no Brasil, que não só se aproximam por seus entendimentos de mundo e suas crenças divinas, mas, principalmente, pelo sofrimento durante processos de apagamento que foram, praticamente, análogos. Todavia, a narrativa de Kiusam nos oferece o lado bom da história e (re)cria, de forma lúdica, o passado, com vistas a situar no tempo e no espaço o (re)conhecimento da negritude enquanto força e resistência. Na ilustração a seguir (FIG. 4), o búfalo aparenta leveza, tranquilidade e parece desfrutar da liberdade ao fincar seus pés descalços na terra e apontar seus chifres para o céu:

**Figura 4 - Búfalo**



Fonte: (OLIVEIRA, 2009, p. 14)

Ligeiramente, a imagem sugere movimentos de dança pela forma como os adereços feitos de búzios são dispostos, como se estivessem balançando junto com o vento. Somando tudo isso, a feição do animal, que parece sorrir, notamos que a tarefa realizada por Oiá é prazerosa. Insere-se então, outro elemento próprio das culturas africanas, a dança. Está aí o encantamento de Oiá: ela pode se transformar em qualquer animal, escolhe transformar-se em búfalo, um animal gigante e pesado, mas que dança, rodopia e sente-se feliz ao desfrutar de sua liberdade, que indica leveza. Outrossim, é citado por Nascimento (2019), quando aponta que:

Em lugar de acionar formas fixas que subtraíam a subjetividade da personagem e a coloquem no nível da selvageria, o que vemos é a representação das forças que regem a existência de Oiá no mundo. Essas forças estão subsumidas na noção de animal de poder ou melhor dizendo, em consonância com a cosmovisão nagô, de animal sagrado. (NASCIMENTO, 2019, p. 264).

Isto é, a transformação de Oiá está pautada em uma cosmovisão de origem africana que se consolida através da força, mas que se concretiza no divino, no sagrado, naquilo que contempla a formação da personagem enquanto orixá. A menção do búfalo também rememora um episódio marcante da história da humanidade, ocorrido nos Estados Unidos da América (EUA), no século XIX. Apesar de não ter relação com a narrativa, o exemplo é caro ao tratamento dado a africanos e africanas e aos nativos americanos durante o processo de exploração colonial, que reflete em práticas sociais até hoje. Trata-se da guerra civil instaurada



entre os colonos e os povos indígenas americanos. Dois regimentos de Cavalaria e mais dois de infantaria, compostos apenas por soldados negros, comandados por oficiais brancos, travaram uma batalha contra povos indígenas que se rebelaram com o sistema colonial, no oeste dos EUA. A expressão *Buffalo Soldier*<sup>5</sup> (soldado búfalo), atribuída aos soldados negros pelos próprios povos indígenas, associa-se a semelhança do cabelo encaracolado dos soldados e à sua bravura em batalha, que remetem ao poderoso Bisonte das Planícies. Nesse caso, o búfalo é a representação da força e do respeito. Ao tecer comentários sobre o episódio, bell hooks, afirma que:

O que é impensável é que o mesmo povo nativo que concedeu o título “soldado búfalo” para os homens negros que lutaram contra os próprios indígenas possivelmente estava concedendo a seus oponentes negros, devido ao respeito e reverência dos índios pelos búfalos, um reconhecimento e um respeito que não era dado aos inimigos brancos. Isso sugere um senso histórico de solidariedade entre africanos e americanos nativos. (HOOKS, 2019, p. 337).

O acontecimento segue registrado também por Bob Marley, cantor e compositor jamaicano, que evoca em suas canções sentimentos de amor e paz. Na música *Buffalo Soldier*<sup>6</sup>, o artista manifesta a principal crítica ao sistema colonial que força os colonizados a participarem das guerras imperialistas brancas, orquestrando sobre eles o apagamento de suas histórias. O que ocorre, também, no maior conflito armado internacional da América do Sul: a Guerra do Paraguai (1864 e 1870), em que escravos engajados como soldados lutaram comprovadamente pelos exércitos brasileiro e paraguaio<sup>7</sup>. O episódio marca os efeitos que a cultura supremacista branca exerce sobre os sujeitos negros, que chegam a assassinar seus semelhantes, em busca da sobrevivência, esquecendo-se de quem são. Nesse sentido, Albert Memmi (2007), em sua obra *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*, explica como o processo de

<sup>5</sup> SMANIOTTO, Edgar Indalecio. Os soldados-búfalos: racismo e preconceito no velho oeste. *Tex Willer Blog* Disponível em: <http://texwillerblog.com/?p=27200>. Acesso em 22/06/2020.

NEVES, Vasco. Buffalo Soldier – Sangue Suor e Glória. *Obvious*. Disponível em: [http://lounge.obviousmag.org/vida\\_alternativa/2013/12/buffalo-soldier.html](http://lounge.obviousmag.org/vida_alternativa/2013/12/buffalo-soldier.html). Acesso em: 22/06/2020.

ONÇA, Fabiano. SIOUX: vítimas do maior genocídio do século 19. *Aventuras na História UOL*. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/sioux-vitimas-genocidio.phtml>. Acesso em: 22/06/2020.

<sup>6</sup> “Se você conhecesse sua história/ então você saberia de onde está vindo/ então você não teria que me perguntar/ quem, diabos, eu penso que sou./ Sou apenas um Soldado-Búfalo/ no coração da América/roubado da África, trazido para a América. / Disse que ele estava lutando na chegada/ lutando pela sobrevivência/ disse que ele era um Soldado-Búfalo/ venceu a guerra pela América.” [Tradução livre]. MARLEY, Bob. *Buffalo Soldier*. *Letras.mus.br*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/bob-marley/24589/>. Acesso em: 08/07/2020.

<sup>7</sup> TORAL, André Amaral de. A participação dos negros escravos na guerra do Paraguai. *Estudos avançados*. São Paulo, v. 9, n. 24, p. 287-296, Agosto. 1995. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141995000200015&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000200015&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 11/10/ 2020.

dominação se configura a partir do apagamento do sujeito negro, em detrimento da adoção dos hábitos do colonizador:

Sua constante ambição, bastante justificada, é escapar à condição de colonizado, carga suplementar em um balanço suficientemente pesado. Por isso, eles se esforçam para se assemelhar ao colonizador, na esperança declarada de que este pare de reconhecê-los como diferentes. Daí os esforços no sentido de esquecer o passado, de mudar de hábitos coletivos, sua adoção entusiasmada da língua, da cultura e dos costumes ocidentais. (MEMMI, 2007, p. 48).

Nessa medida, as estratégias de sobrevivência conduzem o sujeito negro ao esquecimento da sua própria história, ao passo que admitem à cultura branca o manejo das formas de opressão e a hierarquia racial. Tal fato, também comentado por Kabengele Munanga (1988), embora com caráter linguístico, indica a valorização da língua do colonizador em detrimento das línguas africanas pela busca incessante de assimilação. Ou seja, pelo desejo da integração social, da idealizada igualdade. Então, o pensamento de aproximação com o dominador significa o distanciamento de si próprio e de suas raízes, principalmente, porque a comunicação linguística permite um entendimento maior da situação de vulnerabilidade a qual se encontram os povos discriminados racialmente. Contudo, mesmo havendo a compreensão linguística e, conseqüentemente, o apagamento da língua de origem, a situação leva também ao esquecimento da história e das culturas africanas, ao passo que, a igualdade ambicionada não ocorre.

Assim, a narrativa apresenta, através da transformação de Oiá em búfalo, a constante inserção da História africana, por meio da linguagem simbólica, que permite lembrar coletivamente o passado, como forma de resistência no presente e no futuro. Afinal, “na cultura do esquecimento, a memória sozinha não significa nada.” (HOOKS, 2019, p. 339). É preciso torná-la pública, patrimônio imaterial da humanidade. É preciso documentá-la de forma realista, a partir de um olhar democrático. Sendo assim, através da escrita literária de Kiusam, que fala a uma parcela específica da sociedade, podemos vivenciar a história sendo delineada pelos variados modos de saberes e dizeres dos povos originários de África.

O gesto de Oiá, ao erguer um dos chifres e apontá-lo para o céu, estabelece uma conexão com o divino e sugere uma ideia de liberdade. Após descobrir o poder da princesa, Ogum questiona a garota sobre o seu segredo de força, de determinação, de graça e de beleza. Ao que Oiá responde: “– Toda menina, toda mocinha e toda mulher tem dentro de si a força e o poder de um animal selvagem sagrado que, em certos momentos, devem ser colocados para fora, devem explodir para o universo com a mensagem de que fazemos parte de tudo isto”

(OLIVEIRA, 2009, p. 15). Portanto, compreendemos que a principal tarefa da protagonista é exercer sua força e liberdade, além de carregar consigo a importante mensagem de que ela, enquanto menina negra, existe e resiste sob o peso das ameaças do mundo racista e sexista. Nessa narrativa infanto-juvenil, a conquista da princesa é reivindicar a sua voz, a voz de seu povo.

Tal fato, indica que, o contexto em que Oiá se encontra remonta, de forma a tomar como exemplo, a mulher, enquanto enunciativa do discurso. E esse discurso, desconstrói o pensamento colonial, intensificado por séculos, pois, como aponta Gayatri Spivack (2010, p. 67), em sua obra *Pode o subalterno falar?*, “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.”. Isso sugere que, em uma sociedade racista e sexista as hierarquias racial e de gênero se sobrepõem em circunstâncias muito variadas, em que a mulher e sobretudo, a mulher negra, ocupa uma posição de subalternização e, por esse motivo, necessita estar frequentemente se auto afirmando e lutando para que possa ser ouvida. Por isso, a incumbência de soltar seu “animal selvagem” interior para mostrar que também porta qualidades como a força, portanto, possui direitos equivalentes perante a sociedade.

Isso faz da protagonista uma questionadora das relações de poder. Assim sendo, Oiá dirige a mensagem de empoderamento a todas as meninas, mocinhas e mulheres em um contexto coletivo. É, a partir desse ponto, que percebemos como a introdução do empoderamento feminino negro na obra, desencadeia, na literatura infanto-juvenil brasileira, uma reação discursiva democrática, fazendo de *Omo-oba* uma contra narrativa<sup>8</sup> contemporânea. Em *Quem tem medo do feminismo negro*, Ribeiro (2018, p. 91), define o empoderamento como “uma nova concepção de poder que produz resultados democráticos e coletivos.”, o que manifesta a reivindicação da identidade negra em contextos igualitários que beneficiam a coletividade. Portanto, o uso da voz negra, ressoa na construção identitária afirmativa de Oiá, que se opõe a inúmeras outras personagens silenciadas por meio da literatura. Como parte desse silenciamento, está, por exemplo, a associação ao sujo, ao feio e o tratamento coisificado ou animalizado que se dá a personagens negros, conforme reitera Oliveira (2010).

Desse modo, o texto analisado, manifesta oposição a lógica que transporta a mulher negra, especificamente, a espaços de silenciamento e invisibilidade, que representam para a História um grande vazio. As violências cotidianas que sofre essa parcela da sociedade se

---

<sup>8</sup> Utilizamos o termo “contra narrativa” a fim de evidenciar que a produção exerce uma reação aos moldes ideológicos instaurados na sociedade e, conseqüentemente, na literatura.

ampliam para diversos níveis de opressões, como aponta a ativista e feminista negra Sueli Carneiro (2011), em ensaio intitulado *Mulheres em Movimento*. A autora fala sobre uma espécie de “asfixia social”, que surge do entrecruzamento das opressões raciais e de gênero. Sendo assim, ela evidencia que:

A conjugação do racismo com o sexismo produz sobre as mulheres negras uma espécie de asfixia social com desdobramentos negativos sobre todas as dimensões da vida, que se manifestam em sequelas emocionais com danos à saúde mental e rebaixamento da autoestima; em uma expectativa de vida menor, em cinco anos, em relação à das mulheres brancas; em um menor índice de casamentos; e sobretudo no confinamento nas ocupações de menor prestígio e remuneração. (CARNEIRO, 2011, p. 129).

Nesse contexto, as palavras traduzem os sentimentos opressivos de se viver em uma sociedade branca que não apenas dissemina o racismo, como também, não está disposta a combatê-lo, em sua ampla maioria. Ribeiro (2019, p. 17), aponta que “o sistema racista está em constante processo de atualização e, portanto, deve-se entender seu funcionamento.”. Esse funcionamento consiste em compreender e reconhecer as diversas formas de racismo em diversos lugares do globo. Pois, “É preciso identificar os mitos que fundam as peculiaridades do sistema de opressão.” (RIBEIRO, 2019, p. 18).

No Brasil, por exemplo, se reforça, através do mito da democracia racial, difundido, especialmente, pela publicação da obra *Casa-grande e Senzala*, de Gilberto Freyre (1963), preconceitos que se escondem e se multiplicam, pois, pautados pela ideia da “mestiçagem”, inventam um novo tipo de racismo. Segundo Gislene Aparecida dos Santos (2002, p. 149), não se pode negar a importância que a obra de Freyre obteve em meados da década de 1930 – uma época de silenciamento sobre a questão racial no Brasil –, já que ele trouxe à tona a questão do escravizado não mais inferior, do cidadão de segunda classe que, com sua cultura, contribuiu com a formação da nação brasileira. No entanto,

Em Freyre, o negro continua sendo objeto, complemento para o branco que se sobrepõe a ele do alto dos casarões, das casas-grandes e que olha, a distância, para as senzalas. Passa-se então, a uma apologia da mestiçagem, não na prática, mas na teoria, na qual ela é reconhecida como elemento básico da composição do povo brasileiro. Mas se muitas barreiras foram ultrapassadas, pelo reconhecimento da contribuição da cultura africana para a formação do nosso povo, isso só foi possível mediante a mitificação do mestiço e, juntamente com ela, a existência de uma ilusão que nos conduz a pensar que, no Brasil, haveria uma democracia que permitiria um tratamento igualitário para brancos e negros. (SANTOS, 2002, p. 151).

Essa abordagem, nos condiciona, até os dias atuais, a pensar que, a desigualdade racial/social não se pode medir através da cor da pele. O que desencadeia forte sentimento de

que embranquecer, em todos os sentidos, nos leva a um contexto mais democrático, embora ignore a heterogeneidade e a pluriétnicidade identitárias presentes no Brasil. Para Lélia Gonzales (1984, p. 224), em artigo intitulado *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, “o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a *neurose cultural brasileira*” e, articulado com o sexismo, produz efeitos violentos sobre a mulher negra, em particular. Essa “neurose cultural” que a autora se refere, trata-se da negação para a qual o mito da democracia racial aponta: o sujeito neurótico constrói modos de ocultamento do sintoma racial e essa construção o liberta da angústia de desconhecer a si próprio, negando o estatuto de sujeito humano. Isto é, insistem em esquecer categorias de raça e gênero, por exemplo, colocando os sujeitos sempre como objeto.

Nesse caso, sob a égide da falsa democracia racial, vemos nascer a invenção de uma identidade nacional, que supervaloriza o branco e propulsiona a “mestiçagem” como forma de assimilação. Uma das práticas que movimentam essa ideia é a união com a “mulher exótica” (negra ou indígena), cuja procriação sugere um “melhoramento da raça”. Com isso, a sociedade desenvolve seu projeto embranquecedor, ao passo que recusa a negritude como forma positiva de existência, situando o sujeito negro enquanto objeto.

Entretanto, como afirma Adichie (2014, p. 57), “a cultura não faz as pessoas. As pessoas fazem a cultura.”. Sendo assim, a reação, presente nas obras elencadas para essa pesquisa, consiste em desfazer práticas que situam a corporeidade negra em lugar de rejeição das próprias características, através da linguagem literária. A partir de um contra discurso, as descrições das personagens apresentam formas de reflexões sobre o corpo socialmente imposto pela indústria da beleza. Claro exemplo, é a personagem Oxum, protagonista do segundo capítulo intitulado *Oxum e seu mistério*, o qual retrata a princesa com grande esplendor e surpreendente poder de convencimento: “Oxum tinha como atributos a beleza, a vaidade, o atrevimento, a genialidade, a determinação e a maternidade.” (OLIVEIRA, 2009, p. 17). Tais qualidades, fazem da princesa negra um ideal não apenas estético, mas de empoderamento feminino, já que seus atributos reconhecem a mulher enquanto ser ativo frente às situações cotidianas.

A partir daí, surgem elementos que indicam características psicológicas da personagem e, inicialmente, alertam para o desenrolar das ações de Oxum na narrativa. O atrevimento, a genialidade e a determinação são caracteres que nascem juntamente com a beleza e com o lado persuasivo da protagonista, que se desenvolve durante o enredo. Nesse sentido, a beleza se destaca como elemento propulsor da narrativa, pois, inicialmente, observamos que o mistério de Oxum consiste em “hipnotizar com a sua beleza quem ela quisesse” (OLIVEIRA, 2009, p. 17). Portanto, o ideal de beleza se expande até a negritude da protagonista e concretiza, por

meio da linguagem literária, uma narrativa concentrada na representação do segmento negro em lugar de poder na sociedade.

Assim, a trama conceitua a imagem da mulher negra como forma de consciência, de beleza e de força. Afinal, “Oxum é uma presença cuja força reside na beleza do curso das suas águas - o que pode ser visto na superfície -, mas também nos movimentos profundos – e não visíveis - que impulsionam as suas correntezas.” (NASCIMENTO, 2019, p. 269). A ilustração que apresenta, inicialmente, Oxum (FIG. 5), demonstra como os atributos da personagem estão envoltos ao poder, por ser bela, a protagonista possui tudo o que deseja. Isso se manifesta com mais intensidade a partir de elementos como o ouro, em suas pulseiras, em sua coroa repleta de penduricalhos em forma de gotículas e no espelho que carrega na mão esquerda:

**Figura 5 - Princesa Oxum**



Fonte: (OLIVEIRA, 2009, p. 16).

Além do mais, ao mesmo tempo em que se revela vaidosa e encantadora, Oxum, exerce um poder de sedução e não servilismo: “Andava o tempo todo com um espelho na mão esquerda, mas não se esquecia de sua adaga na mão direita.” (OLIVEIRA, 2009, p. 18). Do mesmo modo em que a protagonista seduz com a sua beleza, ela está pronta para o combate, o que indica que essa menina consegue discernir as escolhas que deseja para si. Assim, não aceita a imposição, está apta a se defender. Esses desdobramentos, podem sugerir também, que a princesa jamais esquece de sua adaga, pois necessita, constantemente, se proteger. Em países como o Brasil, a violência física contra a mulher, em todas as suas expressões e afirmações identitárias – sejam elas mulheres brancas, mulheres negras, mulheres trans, etc – cresce cada vez mais, conduzindo às vítimas a casos mais graves, como o feminicídio, que em 2019, evoluiu

para 7,2%, ou seja, mais de 1.300 mulheres morreram nesse ano, vítimas de violência doméstica ou por sua condição de gênero<sup>9</sup>.

Embora, mais tarde percebamos que o contexto de Oxum não envolve nenhum tipo de violência, tais características, revelam, sobretudo, a consciência política da autora, que desdobra em suas produções as temáticas referentes ao antirracismo, ao feminismo e a valorização da estética e das tradições culturais afro-brasileiras. Em função disso, as descrições da personagem acontecem de forma a romper com a ordem de inferiorização negra na historiografia da literatura, que, para Cuti (2010), é uma premissa básica na modificação desse cenário:

Quanto aos traços físicos (nariz, cabelo, cor da pele, lábios), eles ganham importância no texto quando estabelecem um diálogo com a simbologia que têm na sociedade. Como o racismo demonizou as características fenotípicas africanas, a reversão desse fato implica ter o escritor a consciência daquela ação perversa para não referendá-la. (CUTI, 2010, p. 92).

Assim, a escrita de Kiusam reflete na desconstrução racial imbricada na estrutura social. A personagem Oxum exala beleza, perfume, força e riqueza, características que reconhecem a princesa negra como integrante de uma posição elevada, em semelhança com os lugares que ocupam as princesas eurocêntricas dos contos de fadas. A diferença básica, é que nas narrativas presentes em *Omo-oba*, as princesas são as próprias heroínas. Nessa medida, as histórias reforçam a importância da descristalização da imagética social dominante, visto que,

[...] para alguns brancos (e outros que assim se supõem), parece só haver um jeito suportável de ser negro: aquele ligado ao fracasso, à vulnerabilidade, ao servilismo, à dependência e à inferioridade introjetada. Negros e negras fortes, ativos e vencedores parecem um insulto para esses brancos. (CARNEIRO, 2011, p. 124).

Nesse caso, a imagética social alastra sua ideologia até que a branquitude se sobressaia enquanto marca de superioridade. A partir da construção do olhar do Outro sobre si, se estabelecem perspectivas diversas sobre o sujeito. Em se tratando, de sujeitos, ainda em processo de formação, “crianças negras não podem ignorar as violências cotidianas, enquanto as brancas, ao enxergarem o mundo a partir de seus lugares sociais – que é um lugar de privilégio – acabam acreditando que esse é o único mundo possível.” (RIBEIRO, 2019, p. 24). Dessa forma, a constituição de Oxum, enquanto princesa única em seus feitos e em seus

---

<sup>9</sup> BRAGON, Ranier; MATTOSO, Camila. Femicídio cresce no Brasil e explode em alguns estados. *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/02/femicidio-cresce-no-brasil-e-explode-em-alguns-estados.shtml>. Acesso em: 14/08/2020.

atributos estéticos e materiais, reproduz na narrativa, mais uma vez, a descontinuidade do tradicional reforço aos estereótipos.

Em razão disso, a beleza de Oxum não surge de nenhuma determinação, ela é inerente a personagem. Assim como, percebemos que a protagonista, em seu direito de escolha, sabe guerrear, embora opte pelos cuidados consigo mesma. Oxum é vaidosa: “sabia ser guerreira, mas preferia cuidar de sua beleza: de suas unhas, de seus cabelos, de sua pele e das joias de ouro que só ela possuía.” (OLIVEIRA, 2009, p. 17). A partir disso, observamos que, características como o autocuidado, o auto amor e a autoconfiança, são peças-chaves na construção identitária da personagem. Aqui, ao contrário de Oíá, que possui beleza, mas prefere ser guerreira, a personagem Oxum, sabe guerrear, mas prefere cuidar de seus atributos estéticos e materiais. Pois que, a beleza da princesa acaba por ser seu maior artifício, é, de fato, o seu poder. Com isso, a narrativa desconstrói, também, a visão de que o feminismo se contrapõe a feminilidade, Oxum adora estar arrumada, perfumada e linda, o que não interfere na conduta heroica da personagem.

Ademais, a protagonista está sempre rodeada de amigos, “todos os meninos desejavam ficar perto dela.” (OLIVEIRA, 2009, p. 17). Ou seja, Oxum é a representação da integração social, por meio dos seus atributos físicos. O que é novidade no mundo branco, mas não na história da mitologia dos orixás. De acordo com Prandi (2001, p. 22), “Oxum preside o amor e a fertilidade, é dona do ouro e da vaidade e senhora das águas doces.” Sendo, também, uma governante que oscila entre a autodeterminação e a diplomacia. Uma divindade de absoluta beleza, jamais esquecida, atraente, cobiçada e poderosa, protagonista de várias histórias de amor. Em associação com a simbologia real desse orixá, a personagem principal, sutilmente, desencadeia um papel de sedução e convencimento, capaz de determinar a resolução do conflito na trama.

Isso fica mais evidente quando surge na narrativa um personagem secundário que cede aos encantos da protagonista e, mais à frente, fica hipnotizado pelo seu poder de sedução. Ao introduzir o personagem Ogum, novamente, na narrativa percebemos que existe um sentimento mais forte pela princesa: “Ogum também era amiguinho de Oxum, mas por ela ele nutria um sentimento de bem-querer profundo e ele pensava: ‘Como eu gosto de Oxum!’” (OLIVEIRA, 2009, p. 18). A temática amorosa se desprende então, nesse contexto, para assim, se sobressair a valorização das emoções das personagens. Ainda que sutil, as marcas de subjetividade de Ogum nos encaminham a pensar em uma afetividade que vai além da amizade: “mas por ela ele nutria um sentimento de bem-querer profundo”.



Desse modo, as representações dos mitos investem em temas como o cotidiano, o trabalho, a guerra e o amor, de maneira a realçar as experiências subjetivas das personagens. Essa abordagem na narrativa, deixa clara que essa não é uma literatura que serve ao moralismo de outrora, exposto por Perrotti (1986), em sua obra *O texto sedutor na literatura infantil*. Desse modo o autor aponta que:

[...] as discussões em torno do fazer literário para crianças entre nós só recentemente ganharam uma certa organicidade. Até há pouco tempo o pensamento teórico só existiu de forma fragmentada e não pôde constituir-se em ponto de apoio para a criação. Assim, é natural que a tradição fosse traição, mesmo em autores sinceramente empenhados na renovação. Só não sucumbiram uns poucos, como João Carlos Marinho, Lygia Bojunga Nunes, autores sensíveis não somente aos novos conteúdos, como também ao fazer literário. (PERROTTI, 1986, p. 132).

A citação sinaliza para modificações que, pouco a pouco, se constituem na literatura voltada ao leitor mirim. Assim, situações são criadas para acompanhar as transformações do mundo e submeter aos leitores perspectivas diferenciadas sobre as várias experiências que as personagens passam ao longo da vida, de modo que a narrativa assuma leis próprias, diferentes daquelas que regem a literatura infanto-juvenil conservadora. Portanto, “[...] a ficção não se confunde mais com a realidade, mas mostra-se enquanto criação mediada pela voz do criador.” (PERROTTI, 1986, p. 129). Logo, a autora cria espaços para que o leitor em seu papel ativo (re)conheça o saber popular como forma de libertação e poder. Com isso, a temática se compromete, para além do social, pois determina criticismo sob a valorização da mulher negra, das emoções e dos sentimentos e cria zonas participativas para o leitor.

O poder de sedução de Oxum não se limita somente a encantar Ogum. A trama se dá pelo fato de que Ogum, abandona a cidade e se isola na floresta, deixando de produzir os utensílios básicos de que os agricultores precisam para sobreviver. Em síntese, Oxum consegue convencer Ogum a sair da floresta e voltar para a cidade através de sua dança. Exceto pelo tom de erotismo presente originalmente na dança de sedução de Oxum, a história é contada de forma lúdica, mas ainda assim baseada no mito de que Oxum salvou a humanidade ao levar Ogum de volta à cidade, onde forjou instrumentos para a população que morria de fome aos poucos (Cf. PRANDI, 2001, p. 321).

Contudo, o mistério da princesinha só pode ser reconhecido dentro do texto a partir de seu atrevimento: “Oxum, muito atrevida, foi à assembleia e disse: – Senhores, eu quero ir à floresta tentar trazer meu amigo Ogum de volta para a cidade. *Todos* duvidaram do sucesso dela, mas resolveram deixa-la tentar.” (OLIVEIRA, 2009, p. 19, grifo nosso). A demonstração de ousadia da personagem é uma forma de afirmação do poder negro dentro da narrativa. Com

efeito, a princesa Oxum possui voz ativa e a utiliza para salvar o seu amigo Ogum, personagem secundário na narrativa, o que faz de Oxum não apenas uma princesa, mas uma super-heróina. E, apesar, de todos na assembleia duvidarem da sua capacidade – o que acontece com muitas mulheres na sociedade –, a protagonista salva o amigo e demonstra que pode realizar qualquer feito que se proponha a fazer, desestigmatizando assim, a ideia de que apenas homens podem salvar mocinhas, retratadas, em ampla maioria, como indefesas.

O momento em que Oxum sai em busca de seu objetivo, é narrado em conformidade com os detalhes da estética da protagonista: “Oxum vestiu uma saia com cinco lenços pendurados e perfumados que, com o vento, esvoaçavam. Tirou seu *adê*, sua coroa, soltou seus lindos cabelos negros e crespos e colocou os pés em contato com a terra. E assim, foi em direção ao sítio onde Ogum estava acampado.” (OLIVEIRA, 2009, p. 20). A personagem se desmonta enquanto princesa valorizada pela perfeição e uso de objetos reais e mantém aproximação não só com a cultura africana em associação com a natureza, mas também, com a representação da própria infância, que conduz às crianças momentos de descontração e leveza – cabelos soltos, pés no chão – sem que isso interfira no seus papéis imaginários de princesas. A cena que segue, (FIG. 6), o momento da dança, é a contemplação da beleza e da sedução de Oxum, que avança pela floresta livremente, desfazendo pouco a pouco o grande segredo dessa pequena princesa:

**Figura 6 - Oxum dançando**



Fonte: (OLIVEIRA, 2009, p. 20).

A dança, portanto, se configura como o momento mais esperado da narrativa, pois é a partir dela que se desencadeia o verdadeiro mistério de Oxum:

Quando a princesa Oxum avistou a cabana de Ogum, fingindo não ter visto nada, começou a dançar com a graça das águas calmas, delicada... suave... num leve vaivém. Dos movimentos que seu corpinho de princesa fazia, um perfume delicioso exalava e este perfume chegou a cabana de Ogum. (OLIVEIRA, 2009, p. 21).

A autora recorre a todos os recursos possíveis para que a representação da personagem ocorra de maneira bem-sucedida. O perfume é outra característica marcante em Oxum, sendo um recurso sinestésico na narrativa. O aroma chama Ogum para fora de sua cabana e o leva em direção a princesa que, posteriormente, hipnotiza também uma colmeia fazendo com que as abelhas derramem mel em suas mãos para adoçar o coração do jovem rapaz:

— Abelhas, abelhinhas. Derramem seu mel em minhas mãos para que eu possa adoçar o coração de um menino que precisa voltar para seus afazeres na cidade. As abelhas, encantadas com a beleza de Oxum e com a delicadeza com que havia feito o pedido, abriram uma fenda na colmeia e o mel começou a escorrer nas mãos de Oxum. O mel brilhante como o outro que escorria nas mãos de Oxum era passado na boca do menino Ogum, que estava adorando toda a doçura. Oxum cantava: – Tome mel, meu amigo, mas venha para a cidade comigo. (OLIVEIRA, 2009, p. 22).

Destarte, os recursos sensoriais, como a visão, o olfato, o paladar e a audição são aguçados pela protagonista que, enfim, realiza com sucesso seu desafio. Da mesma forma, percebemos que os elementos da natureza rodeiam a narrativa frequentemente. Como todos os objetos de Oxum estão interligados pela ideia do poder, concentrado na especificidade da riqueza, com o mel não poderia ser diferente. O dourado do elemento assemelha-se ao ouro. Nesse caso, a simbologia pode demonstrar que quem é possuidor do ouro pode tudo.

Além disso, cabe ressaltar que a beleza, a sedução, a vaidade e o poder de convencimento da personagem são tidos como qualidades imprescindíveis, aspectos esses, que, em muitos casos, são freados pelo mundo ocidental, pelas crenças cristãs, como lembra Ribeiro (2018, p. 15), ao voltar seu olhar para religiões de matrizes africanas, como o candomblé, vejamos: “[...] os arquétipos trazidos pelos deuses e deusas dessa religião valorizam muitas qualidades que o mundo criado pelo colonizador demoniza. Que orixá não é santo em todos os sentidos, e que isso pode ser libertador, posto que não existe culpa, outra invenção cristã.”. Partindo dessa premissa, a narrativa analisada ainda desmitifica o olhar sobre essas religiões, contrapondo o que a cultura ocidental impôs durante o processo colonial e perdura até hoje. Na figura abaixo (FIG. 7), o momento em que Oxum derrama mel na boca de Ogum o convencendo a voltar para a cidade:

**Figura 7 - Oxum derramando mel na boca de Ogum**



Fonte: (OLIVEIRA, 2009, p. 22).

Apesar de dispor da sedução como artifício natural à personagem, não há a objetificação desse corpo, nem enquanto Outro, nem em um sentido sexualizado, pois que, a narrativa promove a subjetividade e consequente valorização dos sentimentos da protagonista como sujeito da narrativa e sua beleza (seu poder) é utilizada com fins benéficos a humanidade. Finalmente, a trama se concretiza com Ogum retornando à cidade e prometendo nunca mais abandonar o seu ofício de ferreiro. Agradece, em seguida a Oxum por levá-lo de volta e todas as pessoas saúdam a princesa por seu feito brilhante. Enquanto heroína desse enredo, Nascimento (2019), vê em Oxum uma provedora da vida e da comunidade, em conformidade com determinados mitos relatados, à exemplo dos mitos expostos por Prandi (2001). Sendo assim, ela afirma:

É a esse respeito que penso ser Oxum uma personagem que reafirma os sentidos da fertilidade; não a fertilidade exclusivamente relacionada à fecundação e reprodução humana (afinal, essa princesa é representada em estado de infância), mas num sentido mais amplo, o de prover a vida na sua compreensão de forças interligadas. (NASCIMENTO, 2019, p. 275).

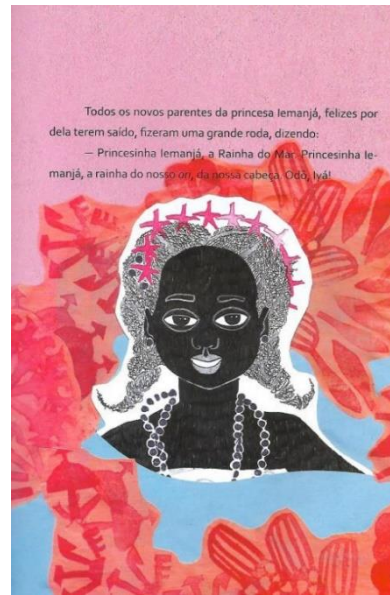
Daí, surge a interpretação de que a protagonista fornece, enquanto força feminina, a vida. Em igualdade aos mitos, as narrativas relatam uma infinidade de situações envolvendo os deuses e os homens, os animais e as plantas, elementos da natureza e da vida em sociedade, de forma que o entendimento se concretize a partir de uma linguagem que aproxima o leitor,

principalmente, das características afro-brasileiras. Essas qualidades, destacam orixás femininas como cerne da criação, sobretudo, porque ocupam um lugar de mãe, de acolhimento e cuidado, como é o caso de Iemanjá:

O culto aos orixás femininos não se completa sem Iemanjá, a senhora das grandes águas, mãe dos deuses, dos homens e dos peixes, aquela que rege o equilíbrio emocional e a loucura, talvez o orixá mais conhecido no Brasil. É uma das mães primordiais e está presente em muitos mitos que falam da criação do mundo. No Brasil ganhou a soberania dos mares e oceanos [...]. (PRANDI, 2001, p. 22).

É por meio das ações das protagonistas que conhecemos um pouco do universo africano. Em *Iemanjá e o poder da criação do mundo*, notamos que a formação da identidade da princesa é voltada a elementos da natureza, especificamente, encontrados no mar: “Adorava enfeitar seus cabelos crespos com pérolas brilhantes e estrelas do mar.” (OLIVEIRA, 2009, p. 25). Aqui, a inserção de um novo elemento da natureza, a água, é diferenciador da personalidade da protagonista, em questão. A narrativa deixa explícita a afirmação da identidade cultural de Iemanjá, que evoca em seu cabelo crespo as peculiaridades do oceano, traçando um perfil que reflete a experiência ancestral vinda do mar. A configuração de sua estética é orgânica, natural aquilo que se propõe, já que essa é uma das narrativas que versa sobre a criação do mundo. Podemos observar elementos provenientes do oceano na estética da personagem principal por meio da figura 8. Abaixo, os cabelos crespos e entrançados da protagonista são adornados por estrelas marinhas e sua tez negra, evidenciada também, pelo colar de pérolas que rodeia seu pescoço, ilustram a personalidade de Iemanjá:

**Figura 8 - Princesa Iemanjá**



Fonte: (OLIVEIRA, 2009, p. 29).

Com efeito, cada nação africana trouxe na memória um olhar sobre Iemanjá, que sofre as mais variadas transformações, ao adentrar na região brasileira. Conhecida e festejada no Brasil, a imagem de Iemanjá percorre a história do país, sendo cada vez mais embranquecida e popularizada com o sincretismo religioso, no qual tem sua identidade correspondente a santas, como na igreja Católica, na qual é conhecida como Nossa Senhora de Candeias, Nossa Senhora dos Navegantes, Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora da Piedade, entre outras. Tal fato, reside na ideologia branqueadora, pois, sendo um orixá vindo de África, Iemanjá é negra, como todos os outros citados durante esta pesquisa. Entretanto, a lógica racista não permite que a representação dessa divindade exista enquanto ser negro, pois, simbolicamente, de um lado, temos:

O negro, o obscuro, a sombra, as trevas, a noite, os labirintos da terra, as profundezas abissais, enegrecer a reputação de alguém; e, do outro lado: o olhar claro da inocência, a pomba branca da paz, a luz feérica, paradisíaca. Uma magnífica criança loura, quanta paz nessa expressão, quanta alegria e, principalmente, quanta esperança! Nada de comparável com uma magnífica criança negra, algo absolutamente insólito. Não vou voltar às histórias dos anjos negros. Na Europa, isto é, em todos os países civilizados e civilizadores, o negro simboliza o pecado. O arquétipo dos valores inferiores é representado pelo negro. (FANON, 2008, p. 160).

Assim, o repetitivo discurso, realça a situação de vulnerabilidade que se fixa na sociedade. Afinal “O negro é o símbolo do Mal e o do Feio. Cotidianamente, o branco coloca em ação esta lógica.” (FANON, 2008, p. 154). Dessa forma, antigas questões se sobrepõem

diante desse comportamento social de inferiorização. A cristalização do olhar colonizador acaba impregnando o imaginário, que nega o lugar de divindade ao negro, relegando-o ao pecado, ao feio, ao sujo. Tais associações, convergem para que aconteça a quebra dessa perspectiva na sociedade atual, que perpetua estereótipos em suas representações.

Por isso, “Talvez precisemos mudar a linguagem ocular da imagem para falar de identificações ou representações sociais e políticas de um povo.” (BHABHA, 2013, p. 63), o que acontece frequentemente em *Omo-oba*, visto que, as protagonistas, em especial Iemanjá, são retratadas com ênfase em suas belezas e seus desejos mais profundos. Logo, a representação negra está alicerçada por características individuais que suscitam sentimentos, sobretudo, quando se trata da valorização do feminino enquanto ser participativo e determinante para a construção do enredo, o que, por si só, altera o panorama histórico da literatura que expõe personagens negros objetificados e, portanto, desprovidos de humanidade.

Outrossim, é que a linguagem utilizada nessa produção atrela um olhar modificador sobre a cultura vigente. Portanto, constrói, sob as bases da tradição, novas perspectivas outrora silenciadas. Primeiramente, porque transforma a visão de África e do africano, já que “O racismo não é biológico, mas discursivo. Ele funciona através de um regime discursivo, uma cadeia de palavras e imagens que por associação se tornam equivalentes: africano – África – selva – selvagem – primitivo – inferior – animal – macaco.” (KILOMBA, 2019, p. 130). Segundo, porque privilegia o saber popular como fonte fundamental de conhecimento, que é imprescindível. De acordo com Ribeiro (2018):

Valorizar o saber das ialorixás e dos babalorixás, das parteiras, dos povos originários é reconhecer outras cosmogonias e geografias da razão. Devemos pensar uma reconfiguração do mundo a partir de outros olhares, questionar o que foi criado a partir de uma linguagem eurocêntrica. (RIBEIRO, 2018, p. 15).

Nesse caso, a escrita literária reconhece o lugar de enunciação do sujeito negro e incentiva o (re)conhecimento das raízes africanas que se transformam a partir de novas perspectivas culturais. As princesas africanas driblam o mercado global, pois reconfiguram e reivindicam o conhecimento como lugar comum a um novo contexto onde a palavra e suas significações manifestam proximidade com a afrodescendência. Como afirma Bhabha (2013, p. 75): “O novo lugar de enunciação político e histórico transforma os significados da herança colonial nos signos liberatórios de um povo livre e do futuro.”. Dessa maneira, as personagens falam de um lugar não mais subalternizado ou submisso, elas expressam suas vontades, seus sonhos e realizam as mais diversas aventuras em diálogo constante com o legado que a tradição

oral deixa para os povos africanos: a memória. Situam-se assim, em espaços sociais ancestrais provenientes de África, em que princesas negras protagonizam feitos heroicos, através do redimensionamento da história.

Tudo isso é pintado em um cenário com aspectos africanos, que indicam transformações positivas, tanto na personalidade de Iemanjá, quanto na trama que se desenrola. A princípio, o espaço circundante da narrativa é o òrun (céu). Lugar onde se situa também, Olodumare, que segundo Prandi (2001, p. 568), é o “Deus supremo. Criou os orixás e deu a eles as atribuições de criar e controlar o mundo.”, e que, ao notar a solidão de Iemanjá, resolve dar a ela alguns presentes, que acabam por constituir a Terra. Assim, a narrativa se propõe a explicar a origem de alguns componentes do mundo, como as estrelas, as nuvens, os rios e os próprios orixás. Apesar de não aparecer situada na água, nem no texto, nem nas imagens, as características da personagem e a concretização dos seus desejos deixam clara a intenção de informar o elemento da natureza que compõe o quadro de equilíbrio e complexidade da cosmogênese.

Além do mais, a narrativa, ao elencar a subjetividade como marca do discurso, indica reconhecimento das dificuldades que enfrentam as crianças. Iemanjá não sabe lidar com a solidão, é apenas uma criança e necessita, tanto quanto as outras, estar em companhia, brincar, aprender, etc. Por isso, inicialmente, a personagem se revela triste. O espaço que ocupa, o *órum* (céu), é desprovido da mesma beleza que lhes atribuímos do nosso campo de visão – a terra. Então, o olhar elevado, porém, solitário da protagonista demonstra que estar acima não lhe faz bem, nem a torna feliz. O que, simbolicamente, pode nos remeter às relações sociais baseadas em hierarquias, em que a superioridade e a inferioridade ditam sobre a humanidade modos de vivência e oportunidades, sobretudo quando falamos de hierarquias sociais de raça, de classe ou de gênero. Esse distanciamento das relações é responsável, principalmente, pela exclusão, causa de dor e de sofrimento. É quando percebemos que, mesmo rodeada de tudo quanto quiser, Iemanjá só encontra alento quando está acompanhada e desfruta, em igualdade, do mundo e de seus recursos naturais, como veremos adiante. Por enquanto, a personagem permanece sozinha e vê o mundo sem muita vontade de experienciá-lo. A figura 9, representa com eficácia o sentimento de tristeza da princesa:



**Figura 9 - A feição de tristeza ao se sentir sozinha**



Fonte: (OLIVEIRA, 2009, p. 25).

Na ilustração acima, a princesa manifesta uma atitude solitária, por isso triste. Notamos isso em sua expressão, mas também, no fato de ser retrata sem nenhum enfeite, como na figura 8, em que aparece adornada de um diadema de estrelas do mar e colares feitos de pérolas. Os acessórios são itens importantes na formação das identidades culturais das princesas em *Omo-oba*, uma vez que eles traduzem características das personalidades das garotas, transpondo sentimentos de alegria, de força e até mesmo de tristeza. Ao perceber Iemanjá triste, Olodumare tenta reverter a situação:

Certo dia, Olodumare pensou: “Vou dar um presente à princesa Iemanjá para que ela não se sinta tão só”. Estendeu as mãos sobre a barriguinha da princesa e ela começou a aumentar. – O que está acontecendo comigo, Olodumare? Ele respondeu: – Não fale nada, apenas abra a boca. Quando a princesa Iemanjá abriu a boca, saíram dela milhares de estrelinhas. [...]. Não durou muito e a alegria de Iemanjá acabou, porque as estrelinhas nasceram e foram todas embora rapidamente para o òrun, para o céu mais distante ainda de Iemanjá. (OLIVEIRA, 2009, p. 27).

Vendo que o presente não soluciona o estado de espírito da princesa, em seguida, o Deus supremo dá de presente a Iemanjá várias nuvenzinhas, que também voam para o céu mais distante de Iemanjá:

Olodumare pensou: “Preciso ser mais firme e mudar esta paisagem local”. Batendo palmas com forma, provocou uma rachadura numa rocha e dela começou a sair muita água. A água cortava a rocha com violência e ocupada diversos espaços. A água jorrava para todos os cantos. Assim, criaram-se os rios, lagos, mares e oceanos. Sem contar a porção de terras que a água não conseguiu ocupar. (OLIVEIRA, 2009, p. 27-28).

Observamos com clareza se formar o espaço social em que a protagonista está inserida. O mito popular, transpõe a narrativa com naturalidade e expõe a origem da criação a partir de um desejo incutido na personagem principal. Alertamos, portanto, para a construção de um universo que ultrapassa o caráter funcional do texto, que utilizado de maneira educativa, tem a função de afastar as crianças dos perigos que as ameaçam, como por exemplo, a água, a floresta, o fogo, entre outros elementos. Os espaços, manifestam uma leitura movente sobre o ritmo da narrativa, que estabelece uma ligação entre céu e terra e Iemanjá e a água, fazendo desses locais, lugares de fantasia e realização de sonhos.

Sendo assim, essa é uma narrativa que não promove a literatura enquanto veículo do adulto para aproximar-se da criança ensinando-a a viver. Ao contrário disso, o leitor tem participação ativa sobre o texto, à medida em que os acontecimentos vão se desenrolando. Os poderes da personagem secundária contribuem com a criatividade, ao passo que revelam, através de mitos, a criação de rios, lagos, mares e oceanos, dando abertura ao leitor para que acate o mito ou não, mas mesmo assim esteja ciente das histórias que envolvem a cultura africana.

Progressivamente, o espaço que constitui o Planeta Terra se forma na narrativa, podemos observar isso, através da criação das estrelas que flutuam para um outro plano, o céu, e da criação dos rios que inundam as grandes porções de terra, dessa forma, a concepção de origem do universo, sob a perspectiva da mitologia dos orixás, ganha forma literariamente. Cada vez mais, fica evidente a conexão entre os orixás e a gênese do mundo, citada anteriormente, através dos elementos da natureza. Sobretudo, da água, especificamente. A princesinha faz referência a água, que se molda, de acordo com qualquer recipiente. Assim é Iemanjá. A personagem representa a divindade mais diversa e complexa do panteão dos orixás, dispondo de uma infinidade de cultos e nomes, que variam conforme as vertentes das religiosidades que a cultuam. Entre eles, Mãe D'água, Princesa do Mar, Sereia do Mar, Rainha do Mar<sup>10</sup>, indicando relação direta com a água, fonte de vida. Podendo ser ainda associada ao espelho, cujo reflexo pode transparecer o interior dessa personagem que, ora triste, ora alegre, delineia recursos criativos como base para contar a sua história.

A protagonista se mostra, inicialmente, triste, já que a origem do Planeta Terra pressupõe a solidão. O que é percebido por Olodumare, que, como presente final, concede a Iemanjá companhias: “Quando Iemanjá abriu a boca, saíram diversos seres protetores, os orixás, com a incumbência de povoarem o planeta Terra. Nasceram Ossaim, Oxóssi, Ogum,

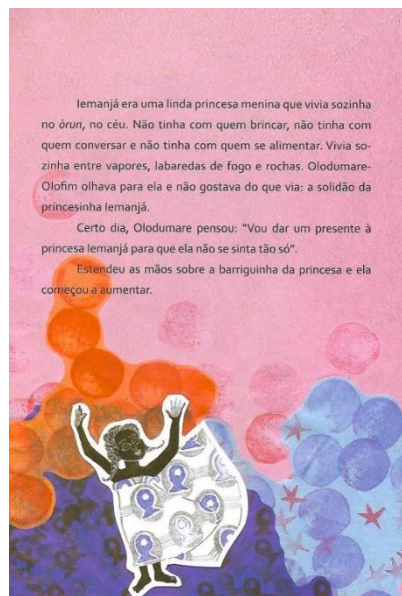
---

<sup>10</sup> GELEDÉS. Iemanjá – Lenda, Mito e Sincretismo Religioso. *GELEDÉS*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/iemanja-lenda-mito-e-sincretismo-religioso/>. Acesso em 30/06/2020.

Xangô, Obaluaiyê e os Ibejis.” (OLIVEIRA, 2009, p. 28). Assim, nascem, diretamente da “mãe” Iemanjá os orixás, com vistas a habitar o planeta e fazer companhia a princesa. Fato interessante, é que os seres protetores saem da boca da protagonista, como a concretização de um desejo que foi expressado por ela.

Na figura seguinte, (FIG. 10), a protagonista é ilustrada de mãos erguidas aos céus, como quem comemora a chegada dos orixás ao Planeta Terra. Nascimento (2019), destaca que a roupa utilizada para representar esse momento é adornada por peixes, uma vez que Iemanjá é, também, conhecida como Mãe dos peixes. Dessa forma, a rainha do mar, representada pela princesinha Iemanjá, interliga laços de ancestralidade que entendem o feminino como princípio criador. Através dos mitos, essa narrativa consegue transpor, especificamente, a memória de filiação com as forças criadoras da natureza.

**Figura 10 - O poder da criação**



Fonte: (OLIVEIRA, 2009, p. 26)

Ao final da narrativa, os orixás saúdam Iemanjá: “– Princesinha Iemanjá, a Rainha do Mar. Princesinha Iemanjá, a rainha do nosso *ori*, da nossa cabeça. Odô, Iyá!” (OLIVEIRA, 2009, p. 29). As diversas representações de Iemanjá no Brasil, a reverenciam como mãe que acolhe todos os filhos e a expressão *Odô Iyá* significa “Mãe do Rio”. Portanto, Iemanjá se constitui enquanto arquétipo da maternidade. O fato de ser mãe transpõe na narrativa um quesito humanizador a personagem, o que não é comum em histórias voltadas aos leitores mirins. Geralmente, a maternidade é tida como sinal de fraqueza que não pode e não deve coexistir com as atribuições que têm heróis em narrativas. Em contrapartida, Iemanjá sobrepõe sua voz

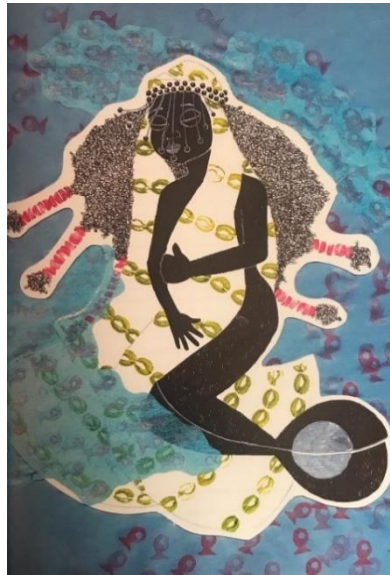
aos seus desejos de felicidade e é atendida, subvertendo a ordem estabelecida precocemente, por ser uma princesa negra com poderes e tornar-se “mãe” ao final da história.

Cabe ressaltar, que em todo o contexto, as temáticas transcendem a “ordem” do mundo, que, por sua vez, localiza a mulher nas margens do debate social. Notamos isso quando os estereótipos de branqueamento, de feiura, de fraqueza, de hiperssexualidade, entre outros, são rompidos. Assim como, são desconstruídas noções contemporâneas de rivalidade feminina e felicidade constante, algumas princesas são alegres, coloridas, dançam, seduzem, realizam sonhos, possuem companhias, enquanto outras, são retratos verossímeis de sentimentos naturais a qualquer ser humano, como ocorre com a princesa Olocum.

No capítulo quatro, intitulado *Olocum e o segredo do fundo do oceano*, a narrativa assume uma perspectiva diferenciada do que é exposto até agora. A protagonista Olocum apresenta dificuldades em aceitar e assumir a sua identidade, isso porque esconde um grande mistério: “Olocum era uma linda menina, porém misteriosa e triste. Não gostava de se enfeitar, nem de usar perfumes, tinha uma beleza natural. Desde criança, tinha atributos como a introspecção, a contemplação, a timidez e a quietude. Mas a princesinha Olocum guardava um grande segredo: era anfíbia.” (OLIVEIRA, 2009, p. 30). As características da princesa, destoam das demais analisadas nesse item, a introspecção, especialmente, demonstra um olhar voltado para si, mas que não externa ao mundo o que pensa e o que quer a protagonista. Somado a isso, a timidez e a quietude, fazem de Olocum uma princesa mergulhada em sua própria profundidade. Logo, o que, à princípio, nos parece negação, pode repercutir em um conhecimento de si mesma durante a evolução dessa personagem. É o que iremos conferir mais à frente, por enquanto nosso foco serão as características da personalidade de Olocum que compõem seu “eu” quando princesa-criança.

Na imagem a seguir (FIG. 11), podemos notar a cauda de Olocum, aspecto que desencadeia o sentimento de tristeza e negação de sua identidade, observados também através de sua expressão:

**Figura 11 - Princesa Olocum**



Fonte: (OLIVEIRA, 2009, p. 31)

A narrativa trata a personalidade da personagem principal de forma a não oferecer possibilidades de receitas ou mudanças que atestam influências sobre sua subjetividade. Ou seja, o enredo é organizado em torno da voz da personagem, preza pela sua individualidade. Sendo assim, o narrador onisciente assume uma posição que evidencia a subjetividade da personagem principal do enredo, sendo comprometido com o mundo da criança. Apesar de percebermos, diante da atitude triste de Olocum, que a protagonista não gosta de ser anfíbia, as características de sua personalidade despertam a diversidade encontrada no mundo real das diferenças e que necessitam ser respeitadas. Nem sempre as crianças e adolescentes precisam ser retratadas alegres e felizes, já que enfrentam dificuldades à exemplo de qualquer outro ser humano, ficam tristes, magoadas, choram, sentem vergonha e é imprescindível que seus sentimentos sejam notados, mesmo quando não externalizados, mesmo através de seus profundos segredos escondidos bem lá fundo de seus oceanos.

Ressaltamos ainda, que a diferenciação de Olocum configura uma experiência individual, por isso é importante opor-se com as demais, já que a intenção é de que as protagonistas sejam vistas enquanto sujeitos da narrativa. E sendo elas sujeitos, devem falar por si mesmas e expressar seus sentimentos a partir de suas próprias experiências, que podem, no futuro, exercer resistência na formação de identidades coletivas.

Inicialmente, o conflito já se anuncia. A personalidade dela revela tristeza, ela não gosta de se enfeitar, usa apenas a sua coroa: “Gostava de usar seu *adê*, sua coroa de algas marinhas

enfeitadas com brilhantes pérolas negras.” (OLIVEIRA, 2009, p. 32, grifo da autora). Já há uma mudança quanto à escolha das pedras preciosas que enfeitam a coroa de Olocum e, em contraste com as outras princesas, ela apresenta-se desprovida de outros acessórios mais reluzentes. Além do mais, a protagonista está ambientada em um oceano pouco colorido, como sugerido nos espaços das narrativas anteriores, que simbolizam as personalidades alegres e encantadoras das garotas. As cores preferidas da protagonista são prata e verde-musgo, que contrastam com o brilho do oceano e com a beira do mar, dois espaços ocupados pela personagem em seus processos de transformação: “Todas as noites, antes de o sol se pôr, Olocum ia para a beira do mar e a transformação acontecia: ela se transformava numa linda sereia.” (OLIVEIRA, 2009, p. 32).

Neste capítulo, a visão formada a partir do olhar do outro ainda persiste em existir. No entanto, não se fala em cor da tez na narrativa ou mesmo nos aspectos fenotípicos da garota. Portanto, a personagem não se sente triste por sua identidade étnico-racial, por ser negra, mas sim por ser anfíbia, por sentir-se diferente. À título de exemplo, Bhabha (2013) aponta para uma autoridade cultural a qual define como: “tentativa de dominar em *nome* de uma supremacia cultural que é ela mesma produzida apenas no momento da diferenciação. E é a própria autoridade da cultura como conhecimento da verdade referencial que está em questão no conceito e no momento da *enunciação*.” (BHABHA, 2013, p. 70, grifos do autor). Nessa medida, Olocum acredita que ser diferente é fator negativo, pois a cultura incutiu no ser humano uma lógica de beleza padronizada que cria barreiras de afirmação e conflitos internos que surgem pelo desconhecimento do próprio “eu” e pela desvalorização de características individuais, que ressaltam a heterogeneidade existente no mundo. Como sugere Glissant (2005, p. 19) o que se passa no mundo hoje é o entrelaçamento dos elementos culturais uns com os outros, que geram uma intervalorização. Isto é, o mundo é composto pela interpenetração cultural que se desenvolve no sentido de formar algo de diferente. E é a diferença que, idealmente, deveria ser normalizada, posto que, somos o produto das relações que efetivamos durante nossas vidas.

Notamos ainda, que há uma preocupação com o olhar do Outro sobre a personagem, por isso a dificuldade de aceitação: “Apesar de toda a sua beleza, vivia envolta em mistério e o seu olhar guardava uma tristeza infinita e profunda.” (OLIVEIRA, 2009, p. 32). A diferenciação é que preocupa Olocum, ela tem medo da aceitação específica do personagem Ocô, pelo qual nutre um sentimento forte: “Sofria, porque gostava muito de um menino chamado Ocô, mas tinha receio de que ele não a aceitasse como amiga quando soubesse de sua natureza anfíbia.” (OLIVEIRA, 2009, p. 33). O medo de Olocum de ser rejeitada pelo personagem masculino Ocô

é um retrato fiel da insegurança feminina frente aos padrões sexistas que mulheres têm de enfrentar na sociedade há muito tempo.

Simbolicamente, a autora faz uso de dois momentos, aos quais interpretamos pretender desvincular práticas seculares de segregação e comportamento feminino, como também, de criar zonas participativas com o leitor. Primeiramente, destacamos o fato de Olocum se sentir diferente e, em seguida o fato de buscar aceitação em um personagem masculino da trama, como aspectos que a tornam mais triste. Com isso, a personagem atesta um discurso de que para ser feliz é preciso respeitar as diferenças e acolher quem se sente excluído para dentro do círculo social ao qual o leitor faz parte. E ainda, mesmo sem dizer uma palavra, a narrativa desarticula o pensamento sexista que caminha segundo a lógica de impressionar e agradar os homens, o que também contribui para a tristeza da personagem.

Aqui, percebemos que a personagem se sente mal por não pertencer ao padrão estabelecido pelo mundo no qual habita. Ser anfíbia é o seu grande segredo e isso faz com que Olocum se esconda e, a princípio, negue a sua identidade. Nesse sentido, vale ressaltar a analogia entre a máscara utilizada por escravizados e escravizadas para cobrir a boca e a afirmação do projeto colonial de impor silêncio, feita por Grada Kilomba (2019), em sua obra *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*, para demonstrar como o silenciamento possibilita a inexistência dessas pessoas enquanto sujeitos.

A personagem encara o conflito ao passar do tempo, mas logo é ridicularizada e volta a se esconder na sua própria vergonha:

Criou coragem e contou ao amigo sobre quem ela é realmente. Ao que ele respondeu — Você, anfíbia? Espantou-se Ocô. — Isto é ridículo. Como eu posso ser amigo de alguém que, por um tempo, é mulher e por outro é sereia? — e saiu, rindo, a espalhar a história para todas as pessoas do vilarejo. (OLIVEIRA, 2009, p. 33).

A atitude de Ocô expõe Olocum a uma situação caótica e como solução ela resolve fugir: “Olocum, envergonhada, fugiu para o fundo mais profundo do mar, dizendo: – É aqui que eu vou ficar para sempre, aonde ninguém vai poder chegar e me encontrar. Pelo menos até eu me recuperar e for capaz de para a terra retornar.” (OLIVEIRA, 2009, p. 33). A personagem apresenta um comportamento divergente das demais, o que não só se destaca como forma de diferenciação das personalidades, mas é, sobretudo, um modo de ser que é respeitado. Os sentimentos de Olocum prevalecem para além da resolução do conflito na trama. O tempo que precisa para se recuperar da vergonha pela qual passou é acatado. Logo, valoriza-se o seu sentir

e o seu jeito de ser. Desse modo, o conflito não se resolve. Olocum entra no mar e não sai mais. A visão de Ocô sobre o corpo da personagem a desestabiliza.

No entanto, na narrativa seguinte, a protagonista é mencionada como sendo a “grande princesa do mar” (OLIVEIRA, 2009, p. 36). O que nos revela a importância das atitudes dessa personagem, que soube decifrar e resolver seu próprio conflito, por meios próprios, e por isso tornou-se poderosa. A princesa autossuficiente, esclarece que, mesmo com a pouca idade, é capaz de solucionar suas desordens internas e reverter a situação de negação e vergonha em afirmação e orgulho, como fazem as princesas mais empoderadas da literatura infanto-juvenil brasileira.

Ademais, Olocum rememora um orixá esquecido no Brasil, segundo Prandi (2001). Isso significa que a personagem traz à tona a mensagem de que esse orixá feminino é importante para a história da África que faz ponte com o Brasil: “[...] regidos na África por Olocum, orixá esquecido no Brasil e pouco lembrado em Cuba, a antiga senhora do oceano, das profundezas da vida, dos mistérios insondáveis.” (PRANDI, 2001, p. 22), a protagonista carrega consigo uma significação histórica rememorada por Kiusam de Oliveira.

No capítulo seguinte, intitulado de *Ajê Xalugá e o seu brilho intenso*, o espaço do mar é cenário para as aventuras de mais uma princesa. Dessa vez, a protagonista é responsável por uma parte do oceano, mas não se contenta com isso, “quando percebia que Olocum, a grande princesa de todo o mar, saía para visitar o mundo, ela aproveitava para xeretar outras partes do oceano.” (OLIVEIRA, 2009, p. 36). Contudo, a curiosidade de Ajê Xalugá acaba por trazer à tona a concretização da profecia de Olocum, que alerta a princesa sobre os perigos de sua desobediência. A protagonista é descrita como:

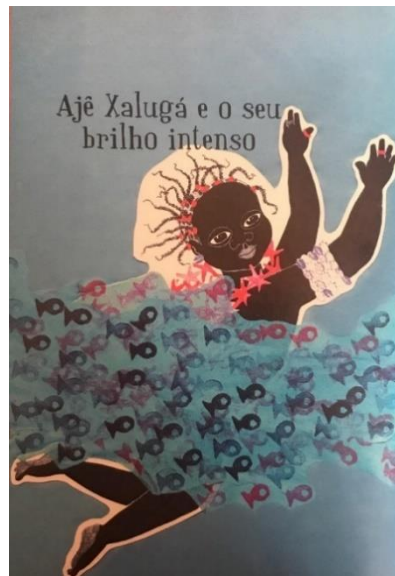
Ajê Xalugá era a irmã caçula de Iemanjá. Ela era muito bonita e vaidosa e todos os peixinhos do oceano eram apaixonados por ela, pois conversava com todos eles porque conhecia a língua dos peixes. Desde criança, Ajê Xalugá tinha como atributos a beleza, a vaidade, a impetuosidade, a curiosidade, o *empoderamento*, o orgulho, a determinação e a coragem. (OLIVEIRA, 2009, p. 35, grifo da autora).

Inicialmente, percebemos que a princesa é destemida, por isso não desiste do que quer, mesmo que para consegui-lo precise quebrar algumas regras e desistir de seguir alguns conselhos, que mais a frente serão dados a ela. A impetuosidade dessa princesa e sua curiosidade podem trazer consequências à Ajê Xalugá que, mesmo dotada de empoderamento, determinação e coragem, ainda precisa seguir as normas que regem os oceanos. Além disso, “Nadava como ninguém e dominava a força de todas as ondas e das marés. Mas a princesa menina Ajê Xalugá possuía outro segredo: o poder de fazer cada onda brilhar a partir de sua



espuma. Suas cores preferidas eram branco radiante e o brilho da luz.” (OLIVEIRA, 2009, p. 35). Nesse capítulo, a confiança da protagonista reluz em suas expressões e na formação de sua estética, que reproduz mais cores, mais traços, mais enfeites e, conseqüentemente, a alegria de ser e estar, como notamos na figura abaixo:

**Figura 12 - Princesa Ajê Xalugá**



Fonte: (OLIVEIRA, 2009, p. 34).

Com efeito, a personagem se destaca pela criatividade com que utiliza os elementos da natureza para compor o seu “eu”. A estética dessa protagonista é complementada com os subsídios que compõem também o cenário no qual vive. Notamos a vaidade de Ajê Xalugá a partir do seguinte fragmento:

Do universo do oceano ela fazia suas roupas. Das pérolas, ela fazia anezinhos para cada dedinho de sua mão, dos corais rosados, ela fazia presilhas para os seus cabelos negros e crespos; das estrelas do mar, ela fazia lindos colares; das conchinhas coloridas, ela fazia lindos brincos; das espumas das ondas, ela fazia um belíssimo vestido; das algas marinhas, ela fazia um enfeite para o seu vestido. Ai... como era vaidosa! (OLIVEIRA, 2009, p. 36).

Em dado momento, essa vaidade extrapola os limites estéticos e estende-se aos aspectos da personalidade de Ajê Xalugá, que se mostra dona de um superpoder e, por esse motivo, supõe ter o controle de tudo. Ela “dizia: – Como eu sou poderosa. A nobre princesa Olocum me ensinou todos os segredos que eu conheço!” (OLIVEIRA, 2009, p. 36). Em seguida, ela profere coisas como: “– Como eu domino o segredo das marés, ordeno que agora a maré suba.”

(OLIVEIRA, 2009, p. 36). Tal postura acaba prejudicando a protagonista, que mais tarde é abordada pela verdadeira rainha do mar e alertada sobre os efeitos de sua desobediência.

Certo dia, Olocum chega antes do esperado e descobre que a protagonista está cavalcando sobre as ondas e revelando o seu grande segredo: “o brilho extremamente intenso” (OLIVEIRA, 2009, p. 37). Esse brilho, é algo que deve continuar a ser segredo, pois pode vir a prejudicar as pessoas que estão olhando em direção a ele. A grande princesa do mar, ao pedir que Ajê Xalugá não revele mais seu brilho às pessoas, profetiza: “– Pois escute o que eu vou lhe dizer, e o farei apenas uma vez: ‘o que você der aos outros retornará a você; este será o seu segredo, mas todo o segredo guarda um perigo, nunca se esqueça disso’ – profetizou Olocum”. (OLIVEIRA, 2009, p. 39).

Entretanto, para Ajê Xalugá ter outro segredo é sinônimo de grande orgulho e com toda a sua coragem, ela acaba não seguindo o conselho da rainha Olocum e afirma: “Agora ninguém me segura, eu tenho outro segredo, uma profecia feita pela grande princesa Olocum. Como eu sou importante!” (OLIVEIRA, 2009, p. 39). E então:

No dia seguinte, Ajê Xalugá foi desbravar os mares, orgulhosa por ser detentora de segredos. Estava tao orgulhosa de si que não se preocupou em se esconder das pessoas que estavam à beira do mar. E se mostrou com todo o seu brilho. O brilho era tão intenso que...

— Mas que brilho intenso é este? Eu não estou enxergando nada! – exclamava cada pessoa que estava à beira-mar. – Nós estamos cegos! (OLIVEIRA, 2009, p. 39).

Nessa ocasião, a princesa perde o equilíbrio e, sem enxergar, cai na água. Finalmente, a profecia se concretiza. Na figura 13, Olocum alerta Ajê Xalugá:

**Figura 13 - Olocum alertando Ajê Xalugá**



Fonte: (OLIVEIRA, 2009, p. 38).

Neste ponto, a princesa está tão comprometida com a sua vaidade que não reconhece suas próprias limitações e ao não ouvir Olocum, acaba retomando a profecia para ela mesma: “Nunca mais Ajê Xalugá voltou a enxergar, porém ela encontrou novamente a alegria de viver.” (OLIVEIRA, 2009, p. 40). Destarte, essa produção não foge aos ensinamentos. Apesar de passar por um processo de aprendizado, a punição não se concretiza como fator negativo, pois mesmo sem enxergar, a protagonista continua atuando em sua função de cavalgar nas pontas das ondas.

Outrossim, é que a nova condição de Ajê Xalugá não exorta a princesa de sua alegria e dos prazeres da vida. Fato que comunga com algumas das diversas manifestações culturais presentes no continente africano, as quais Ziegler (2012, p. 06) refere-se quando afirma: “Nas sociedades europeias escondem-se, isolam-se as pessoas atingidas por deficiências. A sociedade africana, ao contrário, os reveste, desde o nascimento, de incomparável majestade. Suas enfermidades transformam-se em títulos de glória.”. Sendo assim, a protagonista assegura a inclusão social como fator edificante para a construção de sua identidade enquanto princesa, o que demonstra também, maior representatividade no contexto universal.

Cabe ressaltar ainda, que a inclusão é aspecto comum nas narrativas que formam essa produção, até mesmo quando as histórias são contadas por vias positivas com relação a afirmação das identidades, algum elemento unificador de humanidade é posto sobre elas, como é o caso de Oiá, Oxum e Olocum, ao terem seus desejos de guerrear, se enfeitar e se recolher, respectivamente, respeitados. É o caso também, de Iemanjá, que acolhe os orixás e fica feliz

por estar em companhia. Dessa forma, a produção refugia os personagens que, transpostos para o mundo real, teriam grandes chances de se localizar à margem da sociedade.

Ademais, uma nova perspectiva é que essa narrativa apresenta a personagem principal em sua relação familiar com a irmã Iemanjá, que a ajuda nessa nova fase da vida:

Agora é assim: sempre que Ajê Xalugá quer cavalgar nas ondas, ela o faz em companhia da irmã mais velha Iemanjá. Iemanjá a segura pela mão e diz: – Vamos, princesinha, não há aquilo que você faça de olhos abertos que não possa fazer de olhos fechados. E Ajê Xalugá monta na onda e, entusiasmada, exclama: – Iupi!!! Que delícia é cavalgar nas pontas das ondas disfarçada de espuma, só que, agora, menos brilhante. (OLIVEIRA, 2009, p. 40).

As duas irmãs companheiras atestam uma visão positiva sobre as relações entre as mulheres negras. Sobretudo, porque, a protagonista comprova que agora é capaz de ouvir com atenção, a voz que, anteriormente, ignorou. Essa é uma experiência significativa, especialmente pela importância da voz na vida delas. A união das irmãs é imprescindível para a compreensão da condição de Ajê Xalugá e para a construção afirmativa da identidade dessa personagem, deste momento em diante. Pois, conforme Patricia Hill Collins, em seu livro *Pensamento feminista negro*: “Em vez de definir o ‘eu’ em oposição aos outros, a conexão entre os indivíduos proporciona às mulheres negras autodefinições mais profundas e significativas.”. (COLLINS, 2019, p. 215).

**Figura 14 - As irmãs Ajê Xalugá e Iemanjá**



Fonte: (OLIVEIRA, 2009, p. 41).

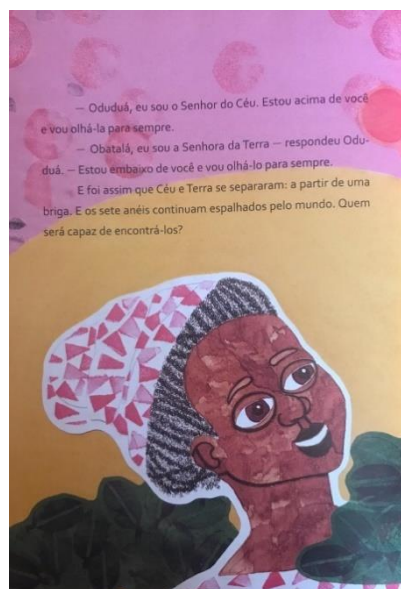
Na figura acima, percebemos Ajê Xalugá desprovida de sua visão, mas contente por continuar exercendo a função que lhe foi dada, ao lado de sua irmã. A narrativa não deixa de ensinar uma lição, mesmo em seu discurso estético, a obra literária valida a perspectiva do ensinamento, visando conduzir a criança a um aprendizado que vai além do conhecimento ancestral africano, embora, o mito seja verdadeiro, segundo Prandi (2001).

Finalmente, o último capítulo introduz a criação e a relação entre Céu e Terra na obra. O capítulo de finalização, expressa com mais intensidade o mito africano baseado na cosmogênese. De acordo com Ziegler:

Os mitos explicam, a origem do universo, a separação consecutiva de suas metades, orun e aiê (céu e terra), a estratificação ontológica e existencial que governa o orun da vida imperecível, e o aiê, das existências transitórias. O ser nasce no orun, adquire personalidade no aiê, retorna ao orun, para renascer... assim, a imortalidade acontece em dois níveis existenciais. Se no orun ela é objetiva, através do espírito, a passagem pelo aiê é que a possibilita, através da personalidade. (ZIEGLER, 2012, p. 02).

O capítulo intitulado *Oduduá e a briga pelos sete anéis* finaliza a produção com um debate sobre direitos iguais entre homens e mulheres, ao mesmo tempo em que explica também, a divisão e a origem do Céu e da Terra. A narrativa tem como protagonista Oduduá, que “tinha uma beleza rústica e não gostava de se enfeitar. Ela era a Terra e tinha a força da Terra e a cor da Terra.” (OLIVEIRA, 2009, p. 43). A cor da princesa reforça o elemento da natureza o qual a autora visa destacar. Na figura abaixo, a princesa, cor de terra, é apresentada:

**Figura 15 - Princesa Oduduá**



Fonte: (OLIVEIRA, 2009, p. 46).

Percebemos que a imagem de Oduduá não é comum a imagética social, a garota apresenta-se com uma touca, que esconde seus cabelos, por isso dá a impressão de ter o cabelo mais curto. O que não se configura como um problema na narrativa. Pelo contrário, a dessemelhança de belezas é posta na produção, a fim de demonstrar como as representações são diversas na sociedade.

Primeiramente, a trama delinea o campo onde se concentra a história como um lugar em perfeito equilíbrio, onde cada um ocupa o seu espaço, previamente anunciado pela voz do narrador onisciente: “Oduduá era uma princesa linda e Obatalá era um lindo príncipe. Antes de o Céu e a Terra existirem, eles já existiam e moravam dentro de uma cabaça.” (OLIVEIRA, 2009, p. 44). A cabaça, fruto proveniente da terra, de casca dura, abriga os dois personagens desse enredo. A diversidade da flora brasileira e a criatividade popular fizeram da cabaça objeto do cotidiano. Seja no artesanato, na música, na cozinha, na religião ou nos brinquedos, tal item é suporte de várias artes e, também, pode ser cheio de fundamentos religiosos. No Brasil, a influência indígena sobre o uso da cabaça, nos leva a refletir ainda acerca da ligação ancestral com os africanos que classifica objetos como sagrados. Além do uso como recipiente, registram-se vários outros, de caráter medicinal: “Desses frutos tudo se aproveita: da casca, preparam-se extratos contra os males do fígado; do miolo, que também serve como ração para o gado, fazem-se xaropes, usados como purgativo, expectorante e antitérmico, ou cataplasmas indicadas contra dores de cabeça.”<sup>11</sup>

O objeto herda, portanto, características que descendem tanto de povos indígenas quanto de africanos. Por exemplo, religiões de matriz africana, guardam nas cabaças significações divinas, são itens que chocam sons que afastam espíritos e influências negativas, quando balançadas por determinados agentes rituais – conhecedores das palavras e dos cânticos apropriados. Para essas religiões, a cabaça é igba, segundo a terminologia nagô e representa o universo, o masculino e o feminino. Sendo também, o símbolo da união entre Obatalá e Oduduá, o Céu e a Terra. Deste modo, o espaço onde, inicialmente, se desenrola a trama, é também simbólico na construção literária. Na figura 16, podemos observar os dois personagens convivendo dentro de uma cabaça, como (re)conta o mito:

---

<sup>11</sup> Blog do Jeffcelophane. A cabaça, o fruto da diversidade brasileira. *Blog do Jeffcelophane*. Disponível em: <https://jeffcelophane.wordpress.com/2011/01/20/a-cabaca-o-fruto-da-diversidade-brasileira/>. Acesso em: 10/02/2021.

**Figura 16 - Oduduá abaixo de Obatalá dentro da cabaça**



Fonte: (OLIVEIRA, 2009, p. 42-43)

Mais tarde, o conflito começa a se desenvolver, pois, o personagem secundário dessa narrativa manifesta uma atitude de superiorização frente a princesa Oduduá, como notamos no seguinte trecho:

Todas as noites, o príncipe Obatalá decidia que a princesa Oduduá deveria dormir embaixo dele:

— Princesa Oduduá, ordeno que você durma novamente embaixo de mim – exclamava Obatalá.

— Príncipe Obatalá, eu ordeno que você pare de ordenar. Temos que chegar a uma decisão comum – retrucava a princesa Oduduá. (OLIVEIRA, 2009, p. 44).

Apesar de se mostrar superior, Obatalá encontra em Oduduá uma forte contestadora. As respostas da princesa são conscientes de seus direitos, ela não aceita receber ordem daquele com quem divide a mesma cabaça e é a partir daí que surge o conflito nessa história. As falas da princesa demonstram o senso crítico e social que tem Oduduá. Essa princesa, reivindica a justiça e introduz na cena o principal objetivo do ato de empoderamento, pois como afirma Collins (2019, p. 456), empoderar as mulheres negras implica revitalizar o feminismo negro como projeto de justiça social organizado em um contexto transnacional.

Mas as atitudes machistas de Obatalá não param por aí. Outra vez, o personagem insiste em dormir na parte superior da cabaça. Em determinado momento, Obatalá diz: “Eu ordeno que, novamente, eu durma em cima, porque eu sou a pessoa certa para ser o Senhor dos anéis.” (OLIVEIRA, 2009, p. 44-45). A arrogância do príncipe coloca em evidência o papel histórico e social do homem em contexto de machismo. Abaixo (FIG. 17), a figura do personagem secundário:

**Figura 17 - Príncipe Obatalá**



Fonte: (OLIVEIRA, 2009, p. 47).

Com efeito, a enunciação da princesa comprova a modificação de uma atitude, por muito acatada, mas mais do que isso, revela a transformação de Oduduá em uma garota empoderada. Ou seja, em uma garota que decide por si e que expõe o sentimento de indignação pela injustiça causada por um pensamento falocêntrico: “Um dia, antes de decidirem quem ficaria com os três ou quatro anéis, a princesa Oduduá falou: – Príncipe Obatalá, eu não aceito mais esta imposição sobre mim. Não é porque você é homem que deve sempre ter sua vontade atendida. Sou mulher e tenho meus direitos do mesmo jeito que vocês os têm.” (OLIVEIRA, 2009, p. 45). Aqui, a protagonista se impõe com mais vigor e, claramente, fala às meninas da sociedade de maneira inspiradora, a fim de referenciar o modo como as mulheres devem se colocar em determinadas situações de imposição masculina, em consonância ao pensamento de que “é importante que se comece a planejar e a sonhar um mundo diferente. Um mundo mais justo.” (ADICHIE, 2014, p. 30).

Novamente, o príncipe apresenta ideias estruturadas na crença de que, por ser homem, merece exercer poder sobre a mulher: “– Penso que, por ser homem, somente eu devo ter direitos. Sendo assim, ordeno que você se deite novamente embaixo de mim e eu ficarei com os quatro anéis nos dedos – respondeu o príncipe Obatalá (OLIVEIRA, 2009, p. 45).”. Então, a reação da protagonista é realizada através de um confronto físico:

A princesa Oduduá, irada, partiu para cima dele numa briga sem fim. Enquanto lutavam, tentavam cada um pegar os anéis, sem sucesso. Lutaram, mas lutaram tanto



que a cabaça se rompeu, a parte de cima dela foi projetada para o espaço juntamente com o príncipe Obatalá; e a parte de baixo permaneceu lá com a princesa Oduduá. E os anéis? Bem, devem estar espalhados pelo mundo. (OLIVEIRA, 2009, p. 45).

Tal atitude, configura o ponto máximo de tolerância da protagonista. Ao insistir que os direitos entre homens e mulheres sejam equivalentes e ser refutada com o argumento de que, por ser homem, Obatalá estaria mais apto a tomar decisões pelos dois, a princesa acaba comprovando que pode tanto quanto ele. Em uma luta, os dois brigam em pé de igualdade e acabam se separando junto com as metades da cabaça na qual viviam, o que explica a origem e separação do Céu e da Terra. Por fim, os anéis espalham-se pelo mundo e não há uma conclusão injusta para nenhum dos dois personagens. Assim, o desejo pelos objetos não é concretizado como maneira de não sobrepor desejos masculinos sobre femininos ou vice-versa, pois é disso que se trata o feminismo: direitos iguais.

De acordo com Nascimento (2019, p. 261), “desde a capa de *Omo-oba* já se tem um convite para deslocar as representações hegemônicas sobre princesas e, dessa forma, recompor as imagens da negritude e também da África.”. A autora parte do apontamento de que, no exercício interpretativo, a capa dessa obra nos traz, ao menos, três direções: olhar-além (Iemanjá e Olocum), olhar para o outro (Oxum), bem como, olhar para si/fechar os olhos em recolhimento (Oíá, Oduduá e Ajê Xalugá). Nesse caso, para ela:

O contorno das imagens faz com que as personagens estejam interligadas, ao meu ver podendo significar que essas princesas são movidas por energias complementares e, desse modo, devem ser pensadas como existências em conexão. Observemos ainda como os cabelos também funcionam como pontos de ligação: o olhar ainda mais sensível poderá nos fazer perceber que os fios de cada personagem vazam e alcançam a outra princesa. Os cabelos das princesas negras, nesse amalgamar, compõem uma unidade (mesmo havendo diferentes formas de orná-los). (NASCIMENTO, 2019, p. 257).

Portanto, seguindo tais premissas, consideramos que as personagens desenvolvem, em união, formas de conexão com a natureza, com as culturas, com as religiões de matriz africanas e com a (re)tomada dos espaços sociais ancestrais africanos. Posto que, contestam as estruturas sociais nas quais se baseiam os ideais de princesas, ocupando assim o lugar da existência.

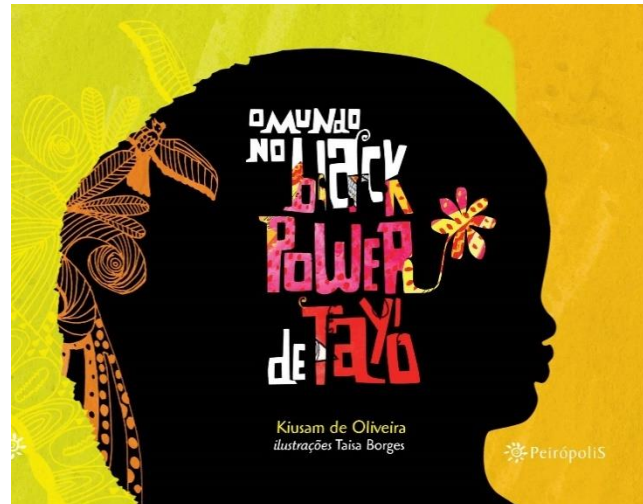
Finalmente, as narrativas analisadas trazem histórias surpreendentes sobre garotas negras que se transformam em grandes princesas, em conformidade com as situações que vivenciam no cotidiano. Além de retratar a beleza da negritude, a valorização da língua e das características africanas e afro-brasileiras e o empoderamento feminino, a autora manipula os recursos narrativos de modo que os leitores possam participar ativamente do processo de representação. Além disso, a valorização dos sentimentos é característica imprescindível na

contribuição de uma literatura engajada, pois as marcas de subjetividade dizem mais ao “eu” do que experiências escritas por adultos, pelas quais crianças e jovens nunca passaram.

Com relação as identidades culturais das protagonistas, percebemos que o aspecto étnico-racial negro é contemplado de acordo com o que acredita Glissant (2005, p. 80), quando afirma que: “[...] não mudaremos nada da situação dos povos do mundo se não transformarmos esse imaginário, e a ideia de que a identidade deva ser uma raiz única, fixa e intolerante. Viver a totalidade-mundo a partir do lugar que é o nosso, é estabelecer relação e não consagrar exclusão.”

### 3 O MUNDO NO BLACK POWER DE TAYÓ (2013)

Figura 18 - Capa da obra *O mundo no black power de Tayó*



Fonte: (OLIVEIRA, 2013).

Dando sequências às análises, nosso estudo situa, à princípio, o modo como a produção *O mundo no black power de Tayó* (2013), de Kiusam de Oliveira, se configura como uma narrativa de resistência crítica, diante do percurso literário infanto-juvenil brasileiro, ao abordar aspectos culturais e identitários africanos outrora invisibilizados e/ou inferiorizados pelas produções, especialmente, do passado. Sendo assim, partimos da hipótese de que *O mundo no black power de Tayó* é uma narrativa que visa a afirmação e a valorização dos elementos e das características identitárias negras. Afinal, a protagonista Tayó, de seis anos de idade, é uma menina alegre que carrega o mundo ancestral em seus cabelos<sup>12</sup>.

Nessa obra, a personagem principal atua em situações cotidianas que desafiam a sua sensibilidade e a formação de sua identidade, em processo de construção, ao se perceber como uma menina negra inserida em uma sociedade estruturalmente racista. Apesar dos desafios que enfrenta, a imposição do mundo ideal branco é ignorada na narrativa, fazendo dos aspectos culturais e identitários afro-brasileiros o único lugar de beleza e poder, como notamos nesse fragmento: “Incrível mesmo é TAYÓ. Nem enquanto dorme seu penteado fica desabitado. Por vezes, ele é povoado por seus ancestrais, os zelosos ORIXÁS, que a protegem e não a deixam se esquecer de que é descendente da mais nobre CASTA REAL AFRICANA.” (OLIVEIRA, 2013, p. 32, grifos da autora). Aqui, a criança negra protagoniza sua própria história de beleza,

<sup>12</sup> A personagem principal Tayó, ainda protagoniza novos feitos, através de tirinhas disponibilizadas no site oficial da autora. Disponível em: <https://mskiusam.com/tirinhas-de-tayo/>. Data de acesso: 14/06/2021.

fazendo das memórias ancestrais, presentes em seu cabelo, escadas para a subida em seu trono real: um lugar de representação em âmbito literário.

Contrariamente, no Brasil, são distribuídas, através de diferentes meios tecnológicos e informativos, imagens que sustentam e valorizam, cada vez mais, a cultura eurocêntrica como universal. Consequentemente, tais representações marginalizam os segmentos étnico-raciais negros, indígenas e remanescentes quilombolas presentes no país. Logo, percebemos que essa negação é utilizada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão, como é o caso do racismo. Silvio Luiz de Almeida (2019, p. 15), em sua obra *Racismo estrutural* aponta que “a sociedade contemporânea não pode ser compreendida sem os conceitos de raça e de racismo”. Com isso, o autor quer dizer que o racismo é a manifestação normal de uma sociedade, e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade. Para ele, o racismo é sempre estrutural, isto é, faz parte da organização econômica e política da sociedade e, por esta razão, ministra a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea.

Seguindo a lógica do mesmo autor, o conceito outro sem o qual a sociedade contemporânea não pode ser compreendida é a ideia da “raça”.<sup>13</sup> Embora não haja confirmação biológica, antropológica, cultural, etc. que corresponda ao conceito de raça, tal fator – essencialmente político –, é utilizado para naturalizar desigualdades e legitimar a segregação de grupos considerados como *minoritários*. Ainda segundo Almeida (2019):

Raça não é um termo fixo, estático. Seu sentido está inevitavelmente atrelado às circunstâncias históricas em que é utilizado. Por trás da raça sempre há contingência, conflito, poder e decisão, de tal sorte que se trata de um conceito relacional e histórico. Assim, a história da raça ou das raças é a história da constituição política e econômica das sociedades contemporâneas. (ALMEIDA, 2019, p. 18).

Assim, moldadas pela desigualdade, as sociedades contemporâneas sustentam ideais de segregação que, metodicamente, negam às representações negras seus espaços. Por sua conformação histórica, a “raça” pode operar como característica biológica, em que a identidade racial será atribuída por algum traço físico, como a cor da pele, por exemplo; e, também, como característica étnico-cultural, em que a identidade será associada à origem geográfica, à religião, à língua ou outros costumes. (Cf. ALMEIDA, 2019, p. 21-22). E o racismo, por sua

---

<sup>13</sup> Classificamos raça como uma categoria discursiva e ideológica – à exemplo do que consideram também, autores como Stuart Hall (2002) e Nilma Lino Gomes (2019), – aludidos mais à frente neste estudo – que apenas existe com intuito de designar uma hierarquia social branca e, consequente, uma inferioridade negra, nesse contexto. Por esse motivo o conceito aparece entre aspas.

vez, é uma forma sistemática de discriminação que tem a “raça” como fundamento básico, se dando de forma consciente ou inconsciente.

As discussões sobre o racismo, então, nos conduzem a pensar a construção das identidades culturais na contemporaneidade e, portanto, nos convocam a buscar, através de discussões antirracistas, desenvolver a temática que permeia vários âmbitos, especialmente, a Literatura. Sobretudo, porque, como afirma Cuti (2010, p. 13), “a literatura, pois, precisa de forte antídoto contra o racismo nela entranhado.”.

Com vistas a situar o debate sobre racismo em âmbito literário, Cuti (2010, p. 18) aponta que as discussões sobre “raça” permeiam as produções brasileiras apenas na segunda metade do século XIX, sendo desenvolvidas teorias baseadas na crença da superioridade da raça branca. Já na segunda década do século XX, o Modernismo retoma veementemente as ideias de se caracterizar uma nacionalidade literária, buscando na população pobre e nos índios a sua inspiração. Mas desses segmentos sociais quer tão somente as manifestações folclóricas, não seus conflitos. Isso nos dá uma vaga dimensão do tratamento dado a temática étnico-racial em nossa literatura, pois quando nossos olhares se voltam apenas para a vertente negra, tendo sido o corpo negro, durante séculos, violado em sua integridade física pelo sistema escravocrata do passado, ainda hoje, são segregados pelas relações raciais que vigoram tanto na sociedade real quanto na ficção.

A escritora Conceição Evaristo (2009), em artigo intitulado *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*, explica que, inicialmente, em nossa literatura o africano era considerado somente um “corpo escravo”. Em relação a criação de uma literatura escrita por negros, africanos e afrodescendentes tinham suas experiências desconsideradas não podendo instituir um modo próprio de produzir e de conceber um texto literário com todas as suas implicações estéticas e ideológicas. Por conseguinte, coube aos brasileiros, descendentes de africanos, inventarem formas de resistência que marcaram profundamente a nação brasileira. Nesse sentido, produtos culturais como a música, a dança, o jogo de capoeira, a culinária, as histórias orais, os ditados, os provérbios, assim como, uma gama de personagens do folclore brasileiro e certos modos de vivência religiosa, são heranças das várias culturas africanas aqui aportadas e podem ser entendidas como ícones de resistência das memórias africanas.

Percebemos assim, que o debate e a inserção do segmento étnico-racial negro na literatura brasileira são deixados de lado pela classe dominante, que desconsidera a pluralidade de culturas no país. Com caráter sintomático e estigmatizado pelo racismo, a representação negra sofre as consequências do embranquecimento, vinculado pela rede capitalista dominante, falocêntrica e racista. Somente a partir de movimentos consolidados por ações antirracistas é

que nascem algumas políticas voltadas à democratização no campo da literatura. Portanto, é fundamental salientar que a temática racial foi inserida na literatura brasileira devido a luta e resistência de movimentos como a Frente Negra Brasileira, o Teatro Experimental do Negro, a Imprensa Negra e a eclosão da Literatura Negra em São Paulo, de acordo com Cuti (2010). Além destes grupos, Evaristo (2009), ressalta que:

A expressividade negra vai ganhar uma nova consciência política sob a inspiração do Movimento Negro Brasileiro, que na década de 70 volta o seu olhar para a África. O Movimento de Negritude de Leopold Sedar Senghor, Aimé Césaire e outros, tardiamente chegado ao Brasil, vem misturado ao discurso de Patric Lumbumba, Black Panther, Luther King, Malcom X, Angela Davis e das guerras de independência das colônias portuguesas. Amplia-se então um discurso negro, orientado por uma postura ideológica que levará a uma produção literária marcada por uma fala enfática, denunciadora da condição do negro no Brasil e igualmente afirmativa do mundo e das coisas culturais africanas e afro-brasileiras, o que a diferencia de um discurso produzido nas décadas anteriores, carregadas de lamentos, mágoa e impotência. (EVARISTO, 2009, p. 25).

Em virtude disso, ao abordar temáticas de desconstrução do corpo socialmente aceito, valorização dos elementos da tradição de matriz africana e empoderamento feminino negro, a literatura voltada ao público infantil, a qual tentamos dar conta, ocupa um lugar ressignificativo na contemporaneidade, pois reeduca ações afirmativas na construção das identidades culturais, sobretudo, porque evoca o cabelo encrespado como principal símbolo de subjetividade da protagonista da obra. Afinal, Tayó “*ostenta* seu enorme cabelo crespo” (OLIVEIRA, 2013, p. 17, grifo nosso) durante todo o enredo. Essa “*ostentação*” acontece em momentos cotidianos, como demonstrado na figura 17, em que a ilustração confirma a afirmação da beleza feminina negra ao situar a protagonista em pleno exercício do saber, ou seja, na escola, rodeada por personagens que apresentam estéticas diferentes da sua, mas que não influenciam na liberdade de assumir o seu enorme cabelo crespo:

**Figura 19 - O enorme cabelo crespo de Tayó**



Fonte: (OLIVEIRA, 2013, p. 26).

A ilustração também retrata Tayó como centro da narrativa onde olhares secundários se concentram na sua beleza. Assim, através das ações cotidianas da personagem principal, como o fato de acordar, ir à escola, conversar com a mãe, lembrar acontecimentos, entre outras ações, (re)conhecemos, literariamente, o universo afro-brasileiro na narrativa, o que coloca a produção em um lugar de reação e resistência à estrutura literária no Brasil. Nessa perspectiva, Alfredo Bosi (1996), em *Literatura e Resistência*, nos alerta para o fato de que as literaturas de resistência trazem consigo traços de obstinação aos valores impostos pela cultura dominante. Isso se dá, não somente, quando as obras ultrapassam os valores de determinadas ideologias em seus temas, mas também, quando a prática da escrita se desprende das amarras sociais vinculadas a tradição. Afinal, “a arte pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele.” (BOSI, 1996, p. 16).

Por conseguinte, a escrita de resistência leva em conta temas, situações e personagens, entrelaçando os fios da memória com os da imaginação e recupera não só o que foi referenciado, mas, especialmente, o que foi calado. É assim que acontece em *O mundo no black power de Tayó*. Trazendo à tona, a valorização da cultura, dos sentimentos e da beleza negra, através de uma criança de forte personalidade, a autora dessa produção desvincula o olhar cristalizado sobre personagens negras e suas características na trajetória da literatura infanto-juvenil brasileira, pois contrapõe na narrativa, modos de resistências que enlaçam à literatura a politização histórica e social, veementemente condicionadas por opressões raciais.

Dito isso, a representação do sujeito negro na literatura é reflexo do que é disseminado, em larga escala, na sociedade. Análises históricas e filosóficas realizadas por Santos (2002), –

que explicita o percurso das ideias que naturalizam a inferioridade dos negros no Brasil – nos ajudam a compreender como a imagem do sujeito negro, construída no Brasil, é edificada a partir de um ideal de submissão e de dominação, pautados na ideia de inferioridade negra e no desejo pelo branqueamento:

A reprodução no Brasil de todos os preconceitos europeus se dava letra por letra. [...] O negro será retratado nos jornais: nas seções científicas, como objeto de estudo ou comprovação das teorias racistas; na seção de notícias, ora assassino, ora fugitivo, ora como um ser incapaz de viver em sociedade cometendo graves erros por ignorância, ora por suas práticas de feitiçaria ou canibalismo, ora por sua degeneração moral; na seção de anúncios, como mercadoria que se compra ou se vende, procurada ou encontrada; na seção de contas, como um semi-homem com características pouco civilizadas. Não podemos nos esquecer das seções policiais e dos obituários, em que a figura do negro era uma constante: é aquele que mata e também aquele que morre de forma quase sempre violenta. A mitologia construída ao redor da figura do negro parecia percorrer os quatro cantos da Terra, dando ares de verdade àquilo que em seu início era apenas reflexo de um medo localizado no tempo e no espaço. (SANTOS, 2002, p. 128-129).

Dessa maneira, os mitos que cercam o sujeito negro se formam e se engrandecem até alcançar os estereótipos que se tornam hegemônicos em nossa época. Na literatura brasileira infanto-juvenil, a mesma lógica, transporta os discursos racistas da sociedade para as produções. Os papéis atribuídos a personagens negras, deixam clara a intenção da dominação dos não negros, ao omitir características fundamentais do segmento negro das produções. Para Neusa Santos Souza (1983), que elucida como construções míticas acerca do negro influenciam na formação de suas identidades, não se trata de “ser” negro, enquanto ação inata a sua subjetividade, mas de “tornar-se” negro, ao tomar para si o (re)conhecimento das práticas ideológicas racistas que determinam o lugar de inferioridade negra na sociedade. Sendo assim, ela afirma:

Ser negro é, além disto, tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico acerca de si, engendra uma estrutura de desconhecimento que o aprisiona numa imagem alienada, na qual se reconhece. Ser negro é tomar posse desta consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração. Assim, ser negro não é uma condição dada, a priori. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro. (SOUZA, 1983, p. 77).

E, “tornar-se” negro, é compreender socialmente a diferença no tratamento, a disparidade de ocupação em espaços universitários, as condições de moradia, o número de homicídios e, também, de feminicídios, o volume do sistema presidiário, enfim, em países descolonizados e diaspóricos como o Brasil, “tornar-se” negro é descobrir, desde muito cedo, como sobreviver ao discurso mítico que assola a sociedade.



Desse modo, entendemos a relevância social e estética que *O mundo no black power de Tayó* apresenta, por redimensionar olhares, frente ao contexto sociocultural de movimentação e disseminação de ideais racistas que se tornam comuns atualmente. Principalmente, quando recorremos à obra literária como aporte de práticas reeducativas, que, idealmente, poderiam compor o quadro da educação básica brasileira. Palco onde, possivelmente, desencadeiam-se conflitos internos, que poderiam abarcar discussões antirracistas relevantes para a sociedade como um todo. Posto que, mesmo assumindo um caráter estético que não submete suas exigências internas a valores externos do mercado global, a produção (re)educa, ensina e transmite valores condizentes ao respeito e a valorização do segmento negro na literatura, de forma libertadora e interativa.

Vale destacar que, a própria Lei de Diretrizes e Bases da Educação brasileira, de 1996, reconhece que a educação básica é profundamente marcada pela desigualdade no que tange ao segmento étnico-racial. Assim, a fim de sanar um pouco da exclusão da temática na Educação Básica, é que surge, em 2003, a primeira lei que garante obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Africana e Afro-brasileira, já citada anteriormente. Cabe lembrar, que a norma é regida a partir das manifestações e de demandas populares dos Movimentos Negros, que resistiram e conquistaram o direito legal de restituir a história africana na educação básica. Sendo assim, a lei de número 10.639/03, reformulada em 2008, para 11.645/08, demonstra preocupação em lançar um novo olhar de docentes para as literaturas africanas e afro-brasileiras.

Da mesma forma, foram implementadas diretrizes que tratam da reorganização do currículo escolar e garantem que as ações educativas sigam, na prática, o que é regido por lei, como é o caso da Resolução CNE/CP 001/2004 e do Parecer CNE/CP 003/2004 do Conselho Nacional de Educação. Além disso, essas iniciativas propõem que no ensino sejam destacados “o jeito próprio de ser, viver e pensar”, manifestados em celebrações ou qualquer tipo de atividade própria das culturas para as quais se voltam essas leis. Assim como, de acordo com Brasil (2004), sejam abordados temas que incluam a história dos quilombos, a começar pelo de Palmares, e ainda, abranjam o dia a dia local dos estudantes, os acontecimentos e as realizações próprias de cada região e localidade.

Posteriormente, foram elaborados pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC), documentos que propõem à toda comunidade escolar, principalmente aos professores, práticas de abordagem do tema para cada nível ou modalidade de ensino. É o caso das *Orientações e Ações para Educação das Relações Étnico-Raciais*, criado em 2006 e do *Plano Nacional de implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-*

*Raciais e para o Ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*, formulado em 2009, com o objetivo precípuo de:

[...] colaborar para que todo o sistema de ensino e as instituições educacionais cumpram as determinações legais com vistas a enfrentar todas as formas de preconceito, racismo e discriminação para garantir o direito de aprender e a equidade educacional a fim de promover uma sociedade mais justa e solidária. (BRASIL, 2009, p. 22).

Os documentos citados acima, abrem espaço para repensar práticas racistas na educação. Contudo, mesmo depois de criadas e sancionadas leis de suma importância enquanto marco legal, aos segmentos étnico-raciais negros e indígenas ainda incorrem visões arraigadas ao uso de imagens que aparecem de maneira caricaturada e contam histórias comedidas do que realmente significou o período de dominação dos povos africanos. Por isso, as lutas antirracistas são travadas cotidianamente no cenário brasileiro, a fim de desconstruir discursos que não promovem a igualdade. Ao contrário disso, evocam, sentimentos e ações tomados pelos preconceitos de cor, estendendo-se a outros preconceitos de pautas identitárias, como o gênero, a classe social, a orientação ou a identificação sexual, a religião, etc, uma vez que essas opressões podem estar situadas em um mesmo plano.

Nesse contexto, a produção analisada, assume caráter político ao elencar elementos próprios das culturas africanas, como o fato de inserir características fenotípicas da garota negra, como o cabelo, sendo habitado por um universo próprio: “O BLACK POWER DE TAYÓ É ENORME, do tamanho da sua imaginação. Ela ama tanto os bichos, a natureza, os alimentos, as pessoas e os planetas que, por vezes, projeta todo esse universo em seu penteado.” (OLIVEIRA, 2013, p. 24, grifos da autora). Mais do que um simples estilo de cabelo, o enorme *black power* de Tayó escapa das leis históricas comuns, pois é habitado e reflete os sentimentos bons que a personagem nutre pelo mundo presente em sua imaginação, conforme notamos na figura 20:

**Figura 20 - O cabelo e a imaginação**



Fonte: (OLIVEIRA, 2013, p. 30).

O colorido com que a imaginação de Tayó é representada, dá sustentação ao que anteriormente foi dito, o mundo africano ocupa todo o plano concreto do que é o erizado cabelo da menina e avança para o abstrato, onde as memórias ancestrais fazem morada. A temática é, então, complementar ao círculo das representações sociais escanteadas pelo olhar não-negro na literatura. Assim, os fatores externos à obra deslocam práticas discursivas predominantes na sociedade e a afro-brasilidade de Tayó é priorizada através da sua subjetividade. Embora tenha que lidar com o preconceito em relação ao cabelo, sua beleza estética e a valorização da sua identidade cultural atuam politicamente na narrativa. Sob essa perspectiva, Nilma Lino Gomes (2019, p. 217), que considera corpo e cabelo como expressões e suportes simbólicos da identidade negra no Brasil, explica que, historicamente, devido ao cenário do racismo, faz-se necessária aos negros dos países das diásporas, a politização de determinados estilos de cabelo e de expressões estéticas negras, na tentativa de preservar suas identidades<sup>14</sup>.

Desse modo, as influências globais, geridas por modelos brancos, recaem sobre a constituição do sujeito negro, uma vez que, “[...] os processos históricos, sociais e culturais são partes integrantes da construção da identidade negra, da conformação da subjetividade e ocorrem de maneira concomitante à emocionalidade dos sujeitos.” (GOMES, 2019, p. 162). Identificamos, nesse aspecto, que a narrativa se aproxima de algumas constatações feitas por

<sup>14</sup> A autora explica que assumir o lugar da politização não quer dizer que, por ser negra, uma pessoa só possa adotar penteados e estilos de cabelo pautados em padrões estéticos socialmente considerados “afros”. Isso demonstraria inflexibilidade, intolerância e negação do direito de escolha, uma vez que a sociedade é marcada, entre outras coisas, por intensa heterogeneidade estética. No caso específico da personagem analisada nessa pesquisa, é possível interpretar o seu estilo como expressão da valorização de sua identidade e associá-lo ao discurso da militância negra, que luta por aceitação e valorização dos aspectos identitários, incluindo o cabelo.

Nilma Lino Gomes (2019), no que se refere aos cabelos crespos, uma vez que, o cabelo figura, simbolicamente, como elemento essencial de afirmação identitária em Tayó, no que se estende não só ao caráter estético, mas social e político da narrativa. O cabelo da protagonista desponta sentimentos afetuosos com as raízes africanas, através dos aspectos históricos e culturais que aparecem, gradativamente, na obra, como observamos no seguinte trecho:

[Tayó] é capaz de transformar todas as LEMBRANÇAS tristes em pura alegria, projetando em seu penteado todos os sons e cores alegres das tradições que negros e negras conseguiram criar e preservar, como danças, os jogos, as religiões de matriz africana, as brincadeiras, os cantos, as contações de histórias e todos os saberes, demonstrando que nem correntes nem grilhões conseguiram aprisionar a ALMA POTENTE DOS SEUS ANTEPASSADOS. (OLIVEIRA, 2013, p. 31, grifos da autora).

Assim, através do cabelo, a personagem apresenta uma tentativa bem-sucedida de reverter a realidade social em que se encontra e, de fato, o seu *black power* contribui para o fortalecimento de sua identidade cultural, ainda que inconscientemente. Tendo em vista que, aceitar e manter tradições culturais, incluindo crenças, costumes, músicas, danças etc, que dizem respeito somente ao segmento étnico-racial negro, em um cenário impregnado pelo racismo, situa um grande aporte em resistência ao que dita o mercado eurocêntrico global. Haja vista que, o racismo estrutural, como explicita Almeida (2019), induz os sujeitos negros a adotar suas formas e estilos de vida, incluindo suas crenças, culturas e sua linguagem, à luz do indica também, Frantz Fanon (2008, p. 93), quando afirma que “[...] para o negro a alteridade não é outro negro, é o branco.”.

Como símbolo de forte representação, o *black power*, é também ícone de movimentos de luta e resistência com repercussões ao redor do mundo, à exemplo do *Movimento de Consciência Negra*, na África do Sul, com o slogan *black is beautiful* e do próprio movimento *Black Power* (Poder Negro), com origem desde os anos 1920, mas proeminente no ocidente ao final dos anos 1960 e início dos 1970. Esses movimentos, centrados na ideia de valorizar o padrão estético negro, tentam, sobretudo, libertar o sujeito oprimido dos valores racistas impostos pela dominação branca. A partir disso, conforme Gomes (2019), se constrói politicamente, o discurso da naturalidade do cabelo e da estética negra, que transportado para a literatura a qual estamos analisando, representa o imaginário infanto-juvenil repleto de cores, de sons e de um mundo completo, que, ao longo da narrativa, se estende, exclusivamente, aos aspectos africanos/iorubanos e afro-brasileiros.

Certamente, a consciência política que adentra *O mundo no black power de Tayó* tem um papel essencial no que concerne à reivindicação das representações de personagens negros,

hoje, em nosso país. Em síntese, podemos notar que os debates se tornam ainda mais complexos quando voltamos nossos olhares para a literatura infanto-juvenil brasileira, em que a vertente negra tem seus aspectos não só ignorados, mas desqualificados em favor do branco. Com efeito, a trajetória dessa literatura no Brasil, além de expressar pontos de vistas racistas, como explica Cuti (2010), enfrenta grandes percalços até se consolidar, de fato, como uma literatura apropriada para o público a que se destina. O surgimento dos primeiros livros voltados para a infância acontece ao final do século XVII e durante o século XVIII, de acordo com Regina Zilberman (2003), quando até mesmo a concepção de criança está ainda em processo de formação. Portanto, são seres não diferenciados dos adultos. Dessa forma, não há preocupação em proporcionar às crianças, de diferentes faixas etárias, entretenimento e formações específicas, por isso elas dividem os mesmos conteúdos sem nenhum laço afetivo que as possam aproximar das histórias, como também das outras crianças<sup>15</sup>.

A autora, classifica a relação entre a literatura infanto-juvenil e o pequeno leitor como “assimétrica”, pois parte das produções compreendem o silenciamento dos seus principais destinatários, por serem produzidas, compradas e trabalhadas pelo adulto. Sendo assim, a voz adulta transpassa as obras com vistas a ensinar como as crianças devem se comportar diante do mundo. Essa é uma premissa básica das principais produções do século XVII, por meio dos contos de fadas de Charles Perrault e do século XIX, através do acervo dos Irmãos Grimm.

Em consonância a isso, Lajolo e Zilberman (2007), em *Literatura infantil brasileira: história e histórias*, evidenciam que, comumente, o papel exercido pelos protagonistas das histórias “são crianças modelares, cuja presença nos livros parece cumprir a função de contagiar de iguais virtudes e sentimentos seus jovens leitores.” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 32). Portanto, a figura da criança dentro desse contexto é extremamente estereotipada através de um projeto pedagógico, pois ela é descrita nos livros como uma referência para as outras crianças, apresentam-se, geralmente comportadas, lendo livros e/ou tendo conversas educativas com os adultos. Ou seja, a literatura infanto-juvenil assume um caráter mercadológico, que caminha segundo a lógica capitalista e, nesse sentido, pode se configurar como um dos múltiplos mecanismos de controle sobre essa literatura.

Para compreender melhor a trajetória de formação dos personagens negros, entendemos ser essencial passear pelos acontecimentos de uma década em que as crianças, sequer, se identificavam com os textos literários, pois estavam sob tutela de uma sociedade que visava

---

<sup>15</sup> Essas medidas, vão de encontro ao que pensam alguns estudiosos da infância e da literatura infantil hoje, a exemplo de Nelly Novaes Coelho (2000), quando afirma que entre os fatores mais importantes no ensino-aprendizagem está a necessária adequação dos textos às diversas etapas do desenvolvimento infantil e juvenil.

muito mais uma formação literária nacional, do que bases socioculturais e plurissignificativas para a formação humana. Assim, de acordo com Leonardo Arroyo (1990), estudioso da literatura infantil, a existência de um discurso voltado ao ensino predomina nesse campo desde o seu surgimento que, no Brasil, passar a existir, concomitantemente, a Proclamação da República. Momento em que a cultura e a obra de arte começam a ficar irremediavelmente comprometidas com o mercado vigente. Diante desse cenário, o novo modelo político cria condições favoráveis a modernização, que não só exclui a parcela pobre brasileira de seu mais novo projeto, como vela a realidade em que se encontra um país onde a abolição da escravatura acaba de acontecer e cuja economia centra-se nas mãos de poucos latifundiários, por meio da monocultura e da exportação de matérias-primas. Eclode, a partir daí, um novo público urbano, uma nova categoria de consumidores – burgueses. Em decorrência disso, Santos (2002, p. 121), confere ao surgimento da República – período em que os ideais de inferioridade já nascem totalmente intrincados com os interesses das elites – um momento, essencialmente, marcado pela produção de excluídos.

Ademais, a fim de situar a literatura infantil no Brasil republicano, faziam-se esforços para instaurar um padrão de literatura infantil nacional, baseada no novo modelo social, através da Imprensa Régia, em 1808. Essa literatura, além de possuir um caráter pedagógico, surge através de adaptações europeias, “escritas num português que se distanciava bastante da língua materna dos leitores brasileiros” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 30). Demonstrando que, as crianças sequer tinham a cumplicidade do idioma, isso porque discutia-se, na época, a necessidade de uma literatura infantil brasileira, que se concretiza a partir da nacionalização do acervo literário europeu voltado para as crianças. Exemplos dessas adaptações são os *Contos da Carochinha*, publicados por Figueiredo Pimentel, baseado nas histórias de Perrault, Grimm, e Hans Christian Andersen, como também *O patinho feio*, de Andersen, publicado por Arnaldo de Oliveira Barreto. (Cf. ARROYO, 1990).

Nessa medida, as obras advindas desse período, contém, sobretudo, o desenvolvimento de um amor à pátria manifestado através de seus personagens centrais, além da presença e exaltação da natureza, símbolo do nacionalismo que perdura as produções desde a época do Romantismo. Dessa maneira, seguindo os moldes europeus, o patriotismo configura-se como consciência política dentro da literatura infantil, que assume o papel de uma literatura ideológica para as crianças, no sentido de que se manifesta apenas pedagogicamente, como um instrumento de educação que segue a moral e os bons costumes.

Se, nesse momento, a literatura infanto-juvenil se limita à funcionalidade, dificilmente seus temas expressariam a necessidade que o debate racial exige. Historicamente, percebemos

a dificuldade, incutida pelo racismo estrutural no Brasil, de inserir características étnico-raciais nas produções literárias, principalmente, infanto-juvenis. Características, então, amplamente difundidas em *O mundo no black power de Tayó*, produção contemporânea, que surge em meio ao debate crítico da própria autora sobre direitos igualitários na sociedade.

A partir disso, se desenvolve uma protagonista que fala por si mesma, possui voz ativa e uma existência em que desponta seus desejos, suas perspectivas e seus sentimentos. Estes, ultrapassam as barreiras do saber pedagógico e se constituem a partir da memória, que evidencia experiências coletivas pelas quais passaram os africanos durante o processo de invasão colonial, vejamos: “[Tayó] projeta em seu penteado, mesmo sem se dar conta disso, todas as memórias do sequestro dos africanos e das africanas, sua vinda à força para o Brasil nos navios negreiros, os grilhões e as correntes que aprisionavam seus corpos. Tudo isso está bem guardadinho lá no fundo da sua alma.” (OLIVEIRA, 2013, p. 28). Dando a entender que “a memória nos oferece não apenas cenas do passado, mas formas de pensar e sentir, além de experiências emocionais.” (CUTI, 2010, p. 89).

O fragmento acima, confirma a inserção consciente da história africana na narrativa, o que reflete em um discurso fiel ao que se propõe. Além disso, a obra situa Tayó em um espaço onde é possível reconhecer aspectos africanos, que transpõem a memória. Por ser recorrente em todo o enredo, a ressignificação e a valorização da história e da estética negra, subvertem o sistema literário e convocam o leitor a se colocar diante das experiências emocionais da personagem. Sendo assim, os artefatos de coesão interna do texto – analisados com mais afinco na seção seguinte – permitem o ritmo próprio da narrativa, com leituras em diversos níveis, que seguem o parâmetro do próprio leitor e não mais das normas literárias, acrescidas pelos valores morais de grupos privilegiados de outrora. O que sinaliza então, uma relação simétrica e não mais funcional entre leitor/texto.

Notamos então, que fatores internos de organicidade, como a verossimilhança, aproximam a obra de um discurso estético. Deixando claro que entendemos a verossimilhança como artefato de coesão interna do texto e não como uma obrigação com o extratextual, sendo assim, um elemento que visa dialogar com o público infantil e que não deixa de lado personagens que promovam identificação com o leitor. Pois, cabe não esquecer que, durante muito tempo, a literatura infanto-juvenil enfrenta o estigma de ser avaliada como uma literatura menor, não só por se destinar às crianças e aos jovens, mas também, pela tendência em assumir a perspectiva educativa em detrimento da finalidade artística. Ou seja, há convergência em priorizar a obra enquanto objeto estético. Consequentemente, ao encarar esses desafios, o campo deixa de lado questões imprescindíveis que tocam o conjunto das perspectivas sociais

brasileiras, como é o caso das representações étnico-raciais, que demandam identificações da realidade social marginalizada.

Tais questões, podem afetar o desenvolvimento das subjetividades em processo de formação, portanto, é necessário amplo debate acerca do que compreende a literatura infanto-juvenil em relação ao segmento étnico-racial negro no Brasil. Posto que, crianças negras podem ser as principais vítimas da sociedade racista, uma vez que, como afirma Stuart Hall (2002), em *Identidade Cultural na Pós-modernidade*, a construção das identidades culturais ocorre pela representação. Em razão disso, Oliveira (2010, p. 33), que analisa como a representação negra ocorre em personagens da literatura infanto-juvenil brasileira, afirma que, as crianças negras em nosso país não se veem afirmadas ou valorizadas em grande parte das produções a que têm acesso. Seja por meio de obras literárias, seja pelos materiais didáticos ou através dos meios midiáticos, devido ao embranquecimento ideológico, reiterado historicamente, em que se ignora e invisibiliza grande parte do contingente populacional no país.

A autora ainda explica que, somente a partir dos anos 1980, começam a surgir produções destinadas às crianças e jovens com protagonistas negros<sup>16</sup>. Entretanto, a esse segmento, remetem-se imagens comedidas de suas histórias e culturas: “O continente africano, no entanto, é pouco abordado. Além disso, surge mitificado, reduto da pobreza, dos animais: zebras, onças, etc. As religiões de matrizes africanas também, além de estereotipadas, são reduzidas à consulta dos búzios nos morros.” (OLIVEIRA, 2010, p. 62). Desse modo, apesar da produção literária infanto-juvenil brasileira nos anos 80 destacar personagens negros, diferentemente das fases anteriores, o reforço aos estereótipos continua presente nas obras e pouco ou nada se manifesta de forma inovadora em relação a essa vertente. Notamos assim, que o cenário da literatura, de modo geral, é marcado, basicamente, por lutas que dizem respeito não só a inserção do segmento negro nas produções, mas também, ao modo como são retratadas personagens negras nas obras. Pois, “[...] com raríssimas exceções, a humanidade de tais personagens estará ausente de sua representação literária.” (CUTI, 2010, p. 64).

Mesmo que tardio, o surgimento dessa literatura no Brasil, desencadeia a criação de obras como a elencada para esse estudo. Tal produção, trata-se de uma literatura que abraça a identidade e promove o respeito aos aspectos culturais que constituem a diversidade pluriétnica brasileira, em conformidade com o que discute Glissant (2005). Ao tomar o conceito de

---

<sup>16</sup> Esse surgimento se dá, segundo Oliveira (2010, p. 61), após a busca por erradicar o analfabetismo nas escolas. É só quando órgãos públicos e privados investem na leitura, que as produções literárias infantis adquirem maior espaço no mercado livresco. A partir daí, acontece o “boom” de tal produção. Apesar de, nesse período, os protagonistas negros serem representados quantitativamente, ainda há reforço aos estereótipos, demarcações de inferiorização, são associados a pobreza ou a miserabilidade humana, etc.



identidades como rizoma – raiz que vai ao encontro de outras raízes, suscitando assim, a diversidade –, o autor promove discussões acerca das construções identitárias, a partir de quesitos historicamente marcados pela colonização. Portanto, defendemos a ideia de que, qualquer projeto, totalizante ou universal, ignora a complexidade e a heterogeneidade de cada cultura. E, isso se concretiza com mais intensidade quando nos referimos às identidades étnico-raciais, estigmatizadas por mitos e estereótipos baseados na crença da inferioridade negra (racismo). Sobretudo, em países da diáspora, como o Brasil, edificados pela pluriétnicidade. Por isso, ressaltamos a relevância de obras que elucidam democraticamente a representatividade do segmento negro brasileiro, como é o caso das produções de Kiusam de Oliveira, as quais destacamos ainda *O mar que banha a ilha de Goré* (2014) e *O black power de Akin* (2020).

No decorrer da leitura, compreendemos o universo multifacetado transitado pela personagem principal, não somente através de seu *black power* que transporta o mundo ancestral africano, mas também, por características carregadas pela garota até em seu próprio nome, já que o vocábulo *Tayó* denota: “nome próprio africano (iorubano) feminino e masculino que significa ‘da alegria’.” (OLIVEIRA, 2013, p. 40). Assim como, por meio do uso de elementos como o *orobô*, “fruto africano de gosto forte, parecido com uma castanha” (OLIVEIRA, 2013, p. 40) e os *orixás*, “do original *orisa*. Ori = cabeça e *sa* = protetor. Orixá significa protetor da cabeça” (OLIVEIRA, 2013, p. 40). O que atribui autenticidade a obra, que objetiva, nesse ponto, conceder às características da garota um toque advindo das literaturas orais e da mitologia dos orixás dos povos africanos, aproximando o público de uma leitura integrada a vocábulos desconhecidos e desvalorizados no Brasil.

Ao estabelecer relações entre a protagonista e as formas linguísticas africanas, o texto literário propicia, por sua vez, o (re)conhecimento da identidade negra de Tayó. Fanon (2008), argumenta que fatores como língua e linguagem são essenciais para determinar papéis na formação dos sujeitos. Principalmente, no contexto de colonização, em que somente a subordinação material não é suficiente para a dominação, pois é preciso que haja comunicação, formas de expressões e entendimentos. Por isso, a desigualdade de saber-poder, conduz à supressão diversas formas próprias de conhecimento dos povos dominados, relegando-as ao espaço da subalternidade. Essas estratégias racistas, utilizadas para manter silenciadas as vozes, durante a dominação europeia, são denominadas pelo autor de “colonialismo epistemológico”. Tal fato, desencadeia, gradualmente, imposições políticas, econômicas e culturais que violentam a construção identitária negra.

Então, compreendemos que os elementos linguísticos presentes na narrativa analisada se opõem ao silenciamento ou ao anonimato. Ao contrário disso, a linguagem utilizada se configura como aporte para o conhecimento, dado que saberes básicos advindos das literaturas orais são fundamentais para a constituição do “eu” da protagonista. Tayó possui objetos como a coroa feita de palha da costa enfeitada por búzios e ouro, itens que compõem o cenário africano: palha da costa é uma “fibra de ráfia conhecida pelo nome original de *iko*, extraída de uma palmeira chamada *Igí-Ògòrò* pelo povo africano” (OLIVEIRA, 2013, p. 40) e os búzios, utilizados, durante muito tempo, como dinheiro em África. Além de transmitir notícias do mar, essas conchas representam objetos sagrados e são “fonte de notícias ligadas aos ancestrais” (OLIVEIRA, 2013, p. 40). Logo, a disposição da linguagem contribui com a formação discursiva dessa literatura negra, pois aproxima a história e a cultura de suas representações no âmbito literário.

Ademais, todos os elementos supracitados contêm seus significados em um glossário ao final do livro, os termos possuem caráter pedagógico, a fim de aproximar o leitor da obra das raízes, da cultura e da história que constituem as identidades negras. Tal experiência de leitura, demonstra tanto a valorização desses aspectos, quanto a expansão do vocabulário no cenário de movimentação tecnológica e informativa no qual estamos inseridos atualmente, onde identidades não são fixas,<sup>17</sup> pelo contrário, estão em perfeito processo (Cf. GLISSANT, 2005, p. 33). Portanto, a forma de narrar ou de contar a História de África e dos africanos colonizados, inserindo elementos da cultura e suscitando memórias do passado, se configura como um modo de resistência crítica dentro da narrativa.

Contrariamente ao que prioriza a literatura infanto-juvenil racista do passado, o mundo de Tayó escapa à realidade brasileira e segue subvertendo as produções de outrora e as lógicas racistas. Oliveira (2010, p. 55) postula que, a literatura brasileira “priorizou o ponto de vista do grupo hegemônico. Desse modo, cristalizou um olhar sobre os escravizados, sobretudo, como seres passíveis a comiseração e passivos, sem reação contra o sistema.”. Fato esse que não se aplica à protagonista analisada, já que “nem correntes nem grilhões conseguiram aprisionar a ALMA POTENTE DOS SEUS ANTEPASSADOS. (OLIVEIRA, 2013, p. 31, grifos da autora). Aqui, o olhar da garota é voltado, exclusivamente, para a força extraordinária com que

---

<sup>17</sup> A partir dos estudos de Glissant (2005), as identidades não são formas fixas e estáveis como alguns pensadores, à exemplo de Stuart Hall (2002), em obras como *A identidade cultural na pós-modernidade*, situam o termo. Apesar de estarmos de acordo com este quando infere que as identidades se dão na representação e que raça é uma categoria ideológica e discursiva, reconhecemos que as identidades se constituem pelas relações e, estas, se movem a partir do contato e das experiências com o outro, que situado em local diferente do nosso, fala por meio de suas próprias vivências já adquiridas por diferentes relações.

seus antepassados perpassam o período de dominação, transformando a visão do aprisionamento físico em nada, já que não se pode aprisionar o que carregam em suas almas.

É válido destacar que, por se tratar de uma representação feminina, as discussões devem também abarcar fatores de gênero em âmbito literário. Tayó não é afetada pelo que distribui o mercado universal da beleza baseado em padrões eurocêntricos porque está envolta em um discurso plural, feminista e antirracista, que visa conscientizar a autoafirmação das características fenotípicas e culturais negras e ignorar as imposições do mundo vigente. No entanto, as mulheres negras e indígenas, que compõem este país, foram e são representadas na literatura brasileira tendo invisibilizadas suas lutas, suas conquistas, seus saberes, e até mesmo suas existências. Em consonância a isso, Evaristo (2009), evidencia que o modo como a ficção revela o desejo de apagar ou ignorar a forte presença dos povos africanos e seus descendentes na formação nacional, recai, principalmente, nas formas de representação da mulher negra no interior do discurso literário. A autora também reitera que a ficção ainda se ancora nas imagens de um passado escravo, em que a mulher negra era considerada um corpo que cumpria as funções de força de trabalho e de procriação. Destarte,

Percebe-se que a personagem feminina negra não aparece como musa, heroína romântica ou mãe. Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra, não lhe conferindo nenhum papel no qual ela se afirme como centro de uma descendência. À personagem negra feminina é negada a imagem de mulher-mãe, perfil que aparece tantas vezes desenhado para as mulheres brancas em geral. E quando se tem uma representação em que ela aparece como figura materna, está presa ao imaginário da mãe-preta, aquela que cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus. (EVARISTO, 2009. p. 24).

A argumentação de Conceição Evaristo é relacionada ao que essa falta de representação materna para a mulher negra pode significar no contexto literário. A autora questiona, especificamente, o apagamento dos sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira e contesta a tendência do imaginário brasileiro em ignorar o papel da mulher negra na formação da cultura nacional. No que diz respeito a ficção por ora analisada, esse papel, discutido mais à frente, não apenas existe, como esperamos chegar ao resultado de que pode ser fundamental durante o processo de construção identitária da personagem principal.

O fato de Tayó romper com um lugar, anteriormente, definido como sendo o dela – o lugar da subalternidade – assume um movimento de caráter audacioso contra a instituição literária, ainda mais em se tratando de uma literatura infanto-juvenil. Já que, alicerçada sob a manutenção da afirmação de características da raça branca, que se sobressai em relação aos conflitos e aos elementos étnico-raciais, a literatura infanto-juvenil demonstra o universalismo

e a manutenção da cultura eurocêntrica no país, visto que, como afirma Nelly Novaes Coelho (2000), a literatura é um fenômeno de linguagem resultante das experiências existencial, social e cultural. Por isso, idealmente, deveria dar conta da diversidade dos conflitos identitários, incluindo a vertente negra em suas pautas, críticas e protestos. Logo, o projeto de literatura infanto-juvenil no país poderia vir a ser pluriétnico e democrático. Pois, como reitera Oliveira (2010):

Na trajetória da literatura infantil brasileira prevaleceu a “tradição” de expressar um olhar preconceituoso e inferiorizado face ao segmento negro, recortando-se e privilegiando a ideia de “vencidos” pelo segmento branco, preterindo-se as resistências, as lutas, conquistas. Essa literatura, portanto, não só denunciou, mas, sobretudo, demarcou e perpetuou funções e ações desempenhadas pelos segmentos considerados “superiores”, de ascendência branca e os demais, vistos como inferiores: negros e índios. (OLIVEIRA, 2010, p. 53).

Assim, revisitando noções mais antigas e outras mais recentes, Oliveira (2010), revela que no delicado campo literário, estruturas estigmatizantes prevalecem para determinar papéis em relação ao sujeito negro. E esses papéis, em sua grande maioria, subalternizam os sujeitos. O que justifica o fato, ressaltado por Grada Kilomba (2019), de que a mulher negra é “[...] forçada a se identificar com imagens de *negritude* que não são desejadas, mas sim impostas. A percepção de si ocorre, portanto, no nível do imaginário *branco* e é reforçada diariamente para o *sujeito negro* através de imagens coloniais, terminologias e línguas.” (KILOMBA, 2019, 151, grifos da autora).

Sendo assim, compreendemos a beleza feminina “ideal” como uma construção social, uma construção que violenta, machuca e oprime. Essas opressões, consideradas interseccionais, por se entrelaçarem a outras formas de abusos, nos conduzem a analisar como os padrões de beleza vigentes afetam a construção identitária feminina negra em *O mundo no black power de Tayó*. Por isso, no próximo tópico, as questões voltadas a homogeneização de belezas e culturas serão melhor discutidas, a fim de demonstrar como as personagens na literatura são afetadas pela mistificação do que é considerado tornar-se negro em uma sociedade racista. Além de evidenciar, como Tayó é visivelmente, descomprometida com o que suscita o mercado global, principalmente por ter suas características fenotípicas acentuadas como formas únicas de beleza, desvinculadas dos estereótipos que inferiorizam e depreciam as imagens de mulheres negras.

### 3.1 Beleza e realeza negra

Ao estabelecer um elo entre a produção literária e o contexto sociocultural, notamos como, através de um lento processo, a trajetória da literatura infanto-juvenil brasileira aborda temáticas étnico-raciais, desde sua formação, ignorando os conflitos e caricaturando personagens que, excluídos, exercem papéis de subordinação nas produções. Também evidenciamos, o modo como a narrativa *O mundo no black power de Tayó* difere do que está posto na historiografia literária de nosso país, por elencar características, sentimentos, conflitos e memórias da personagem negra, configurando-se como uma literatura de resistência crítica, diante do contexto de outrora, mas sobretudo, diante dos dias atuais. Hoje, as construções identitárias étnico-raciais negras continuam enfrentando a negação cultural, social e estética que, interligadas pelo racismo, – e, no caso das mulheres negras, também por outras opressões, como o sexismo – se estendem a diversos âmbitos.

As muitas possibilidades de narrativas tendem a levar em consideração as manifestações que acompanham a humanidade, desde os seus mitos seculares até as novelas televisionadas ou, mais atual ainda, os seriados e os desenhos infantis. No âmbito da linguagem literária, as opressões não se esquivam e – algumas – reproduzem, sutilmente, ou não, discursos que diminuem determinados segmentos em favor de outros. Por isso, em conformidade com o que suscita Cândida Vilares Gancho (2003), em sua obra *Como analisar narrativas*, observaremos, a partir dos elementos estruturantes da narrativa, a saber: *enredo, personagens, tempo, espaço e narrador*, o modo como a produção *O mundo no black power de Tayó* contribui com a desmistificação e quebra de estereótipos do sujeito negro na literatura infanto-juvenil brasileira.

Em virtude disso, nossa intenção a partir de agora, é discorrer acerca dos mitos que envolvem a construção identitária do sujeito negro, a fim de evidenciar, estruturas que dominam o mercado global vigente, interferindo, sobretudo, na formação das identidades femininas negras. O que nos leva também, a pensar o processo de construção identitária na literatura infanto-juvenil, através da personagem Tayó, que resiste sob o peso das imposições do mundo “ideal”, rompendo com os modelos pré-estabelecidos e desfazendo estereótipos que envolvem a estética negra.

A forma como Tayó é retratada na narrativa, responde, de forma positiva, a construtos sociais do contexto atual, sob o largo manto do racismo e das cicatrizes de um colonialismo intelectual que perpassa gerações. Constantemente, a autora insere na obra componentes africanos, a fim de rememorar de onde vieram os ancestrais da personagem. Além de apresentar ao público leitor elementos pertencentes a cultura africana, com a intenção de (re)conhecer e

valorizar cada vez mais essa vertente, como notamos neste fragmento: “Incrível mesmo é TAYÓ. Nem enquanto dorme seu penteado fica desabitado. Por vezes, ele é povoado por seus ancestrais, os zelosos ORIXÁS, que a protegem e não a deixam se esquecer de que é descendente da mais nobre CASTA REAL AFRICANA.” (OLIVEIRA, 2013, p. 32, grifos da autora). Seguida a esse fragmento, a figura 21 celebra a protagonista enquanto descendente da nobreza africana:

**Figura 21 - Coroa real africana de Tayó**



Fonte: (OLIVEIRA, 2013, p. 37).

O trecho acima, nos revela dois pontos importantes, o primeiro é a valorização das religiões afro-brasileiras que destacam os orixás, “protetores da cabeça”, que, simbolicamente, protegem o mundo de Tayó, representado por seu *black power*. Não por coincidência, o *black power* de Tayó, é a parte em seu corpo de que a garota mais gosta (Cf. OLIVEIRA, 2013, p. 17). Tal fato, reflete no segundo ponto fundamental do trecho supracitado e da narrativa: o nobre sentimento de pertença a “CASTA REAL AFRICANA”, jamais esquecida pela menina, já que está sempre sob sua cabeça, em sua mente e em seu coração. Além do mais, fazer parte da casta real africana, situa a protagonista em um lugar de realeza e poder, o que aproxima esta produção do livro *Omo-oba: histórias de princesas* (2009), da mesma autora, e configura um outro aspecto de subversão e ressignificação dentro do panorama da literatura brasileira infanto-juvenil.

Desse modo, a narrativa se delinea em outro prisma que não o da cultura europeia, para a exaltação única da perspectiva negra da história e dos componentes africanos e afro-brasileiros, ilustrados por uma narrativa obstinadamente de lutas antirracistas e feministas. Uma

vez que, a autora se preocupa em inserir na pauta antirracista o feminismo, já que as opressões, quando realizadas em conjunto, constituem formas inovadoras de exclusão.

Com efeito, Tayó, possui uma forte ligação com suas raízes históricas e é um símbolo de resistência, tornando-se, dessa maneira, referencial para outras meninas negras: “Assim faz TAYÓ: todas as manhãs ela se levanta da cama com a certeza de que é uma PRINCESA e, como de costume, projeta em seu penteado a mais exuberante COROA DE PALHA DA COSTA, BÚZIOS E OURO.” (OLIVEIRA, 2013, p. 36, grifos da autora). A personagem é tida como uma princesa e, não só desconstrói o “ideal” de beleza e feminilidade considerado principal na história e evolução da sociedade, como também transcende os parâmetros literários, ao ressignificar o *status quo* cristalizado no imaginário social e infanto-juvenil acerca do sujeito negro. Sobretudo, quando voltamos o nosso olhar sobre papéis como os de princesas, como discutido anteriormente. A narrativa, então, em sua própria dinâmica, prioriza a experiência crítica do pequeno leitor, desfazendo possíveis amarras que atrelam o texto literário às formas ideológicas de comportamento, de silenciamento ou de desigualdade racial. Além disso, a personagem principal, atesta, por meio da linguagem literária, uma imersão social, existencial, crítica e reflexiva acerca da categoria identitária que assume.

Outro aspecto fundamental para a construção identitária de Tayó, anteriormente citado, é que à sua imagem é atribuída uma beleza singular, observamos isso já nos primeiros trechos da obra: “TAYÓ tem 6 anos. É uma menina de *beleza rara*”. (OLIVEIRA, 2013, p. 08, grifo nosso). Em seguida, a singularidade estética da protagonista é evidenciada ainda mais, sendo excluída da narrativa a supervalorização do branco em detrimento do negro. O que constitui uma quebra de expectativas inerente ao leitor, pela produção cultural massiva de manutenção do padrão europeu. Essa atenção exacerbada ao segmento não-negro e, conseqüente negação ao segmento negro, que observamos nas mais variadas vertentes culturais, seja no cinema, na música, na TV e, com mais assiduidade, na internet e suas redes sociais, através das principais influenciadoras digitais de nossa era, é resultado da opressão histórica, sobretudo, voltada às mulheres, em que são impostos modelos não só de beleza, como de comportamento, com fins exclusivos para obtenção do controle social.

De acordo com Fanon (2008), a prática de negação da sociedade não se restringe apenas a territórios colonialmente ocupados, mas também, se configura como eixo estruturante para a modernidade. Por esta razão, o sujeito negro encara a recusa de sua própria identidade, também na contemporaneidade, ao se deparar com representações cuja homogeneidade abarca o sentimento de proximidade com a ideologia predominantemente ocidental. Assim, a globalização, os sistemas patriarcal e racista, a indústria da beleza e o mercado cultural,

essencialmente, relacionados aos modelos europeus, contribuem para o reforço da negação de características étnico-raciais, quando elencam padrões estéticos brancos como superiores e os universalizam.

Nesse contexto de subordinação cultural, Kilomba (2019), argumenta que, em relação ao cenário voltado para crianças negras:

Revistas, quadrinhos, filmes e televisão coagem a criança *negra* a se identificar com os outros *brancos*, mas não consigo mesma. A criança é forçada a criar uma relação alienada com a *negritude*, já que os heróis desses cenários são *brancos* e as personagens *negras* são personificações de fantasias *brancas*. Apenas imagens positivas, e eu quero dizer imagens “positivas” e não “idealizadas”, da *negritude* criadas pelo próprio povo *negro*, na literatura e na cultura visual, podem dismantellar essa alienação. Quando pudermos, em suma, nos identificar positivamente com e entre nós mesmos e desenvolver uma autoimagem positiva. (KILOMBA, 2019, p. 154).

Desse modo, a autora reforça que as imagens vinculadas ao sujeito branco atenuam os conflitos étnico-raciais negros, já que exigem a delimitação da estética e das características humanas a simples construtos europeus. E, por outro lado, repelem as representações negras, a uma alienação acerca de como devem se comportar diante dessas imagens de controle. Portanto, a linguagem literária pode ser considerada um campo fértil para a manutenção dessas representações, pois reflete, através dos personagens, do enredo, etc. mergulhos conscientes nas perspectivas sociais, existenciais, críticas e étnico-raciais, por exemplo.

Na narrativa analisada, a manutenção da estética feminina negra como forma única de beleza, desafia as imagens de controle a obter espaço. Isto é, cria-se um ambiente acolhedor para a inserção da protagonista negra em posição de igualdade com outras meninas na sociedade. Atribui-se a personagem principal um status, até então, negado nas produções infanto-juvenis, a menina negra é considerada, o que todas as outras meninas como ela são: “TAYÓ é o que todas as outras meninas como ela são: princesas que vivem a carregar, sobre seus penteados, suas COROAS REAIS, mesmo que não as vejam quando estão acordadas.” (OLIVEIRA, 2013, p. 39, grifos da autora). Nesse trecho, a autora evidencia que as características vistas como positivas em Tayó, não apenas valorizam a identidade individual da personagem, como também, podem contribuir com a construção coletiva da identidade negra. O que manifesta uma reação aos modelos instituídos na atualidade, que relegam mulheres negras e seus corpos, tanto a violência, quanto ao lugar da subalternidade.

Patricia Hill Collins (2019, p. 73), ressalta que, ao nos debruçarmos sobre as questões sociais e culturais que dizem respeito a crítica feminista negra, devemos levar em consideração não um ponto de vista individual, mas coletivo das mulheres negras, caracterizado pelas tensões



geradas por respostas diferentes a desafios comuns. Isso porque, a exemplo de outras pensadoras negras como Angela Davis (2016), Grada Kilomba (2019), bell hooks (2019), entre outras citadas nesse estudo, as diversas formas de opressão que envolvem as mulheres negras se constituem a partir de questões não só de raça, como também, de classe, de gênero, de sexualidade, de nação, de idade, de etnia, etc. Logo, vivendo suas experiências, de acordo com o lugar de onde falam, sofrem as mais variadas opressões. Estas, coexistem a partir de ideologias poderosas e como punição, as mulheres negras têm sido atacadas por uma série de imagens depreciativas. Sendo assim, as imagens de controle que surgem desde o período da escravidão e perduram até hoje, podendo se intensificar, atualmente, pela distribuição das informações tecnológicas, atestam uma dimensão ideológica que permeia a estrutura social a ponto de se tornarem hegemônicas. Ou seja, são vistas como naturais, normais e inevitáveis e, os estereótipos que se aplicam a essas mulheres têm sido fundamentais para o reforço dessas opressões.

Dessa maneira, ao analisar as identidades femininas negras, é imprescindível estender os debates para o modo como as opressões raciais se entrecruzam em meio a tantas outras formas de dominação. Dentre outras questões, Kilomba (2019), atenta para o fato de que é preciso levar em consideração que o impacto da opressão racial é simultâneo ao de gênero. Por esse motivo, leva a formas únicas de racismo que constituem as experiências de mulheres negras, visto que “formas de opressão não operam em singularidade; elas se entrecruzam. O racismo, por exemplo, não funciona como uma ideologia e estrutura distintas, ele interage com outras ideologias e estruturas de dominação como o sexismo.” (KILOMBA, 2019, p. 99). Do mesmo modo, para a ativista e feminista negra Sueli Carneiro (2003), que trata a questão do ponto de vista das relações sociais e políticas brasileiras, essas duas formas de dominação, têm estruturado, vergonhosamente, a desigualdade no país. Sendo assim, ao voltar nossos olhares para os elementos identitários e culturais que envolvem a construção do “eu” de Tayó, é necessário destacar que, questões como o sexismo, também precisam ser desconstruídas, pois permeiam visões opressoras acerca das mulheres negras.

Diante disso, bell hooks (2019), que analisa narrativas culturais e discute formas alternativas de observar a negritude, a subjetividade das pessoas negras e a branquitude, aponta para o fato de que as mulheres, primordialmente, são afetadas por sistemas que não apenas distribuem imagens de não representação ao segmento negro, como também, conferem valor nenhum a seus corpos. Essas estruturas falocêntricas e racistas, admitem à mulher negra ter suas representações estéticas sempre construídas e nunca inatas. Ou seja, têm suas imagens

estereotipadas, hipersexualizadas e associadas a características ou sentimentos negativos, que, comumente, são adotadas, a fim de assegurar algum poder sobre as representações:

Bombardeadas por imagens que representam corpos de mulheres negras como descartáveis, as mulheres negras absorveram esse pensamento passivamente ou resistiram a ele como veemência. A cultura popular oferece exemplos incontáveis de mulheres negras se apropriando de e explorando “estereótipos negativos” para garantir o controle sobre a representação, ou no mínimo, colher seus lucros. (HOOKS, 2019, p. 136).

Entranhados, então, pelo pensamento dominante, essencialmente, branco, sexista, heteronormativo, etc., os estereótipos, garantem a sustentação de imagens que minimizam e apagam características culturais e identitárias afro-brasileiras. Sendo assim, movida pelo racismo, mas também pelo sexismo, a beleza feminina negra ideal, geralmente, é resultado de construções sociais alicerçadas por inúmeros mitos. Para além dos mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade, segundo Naomi Wolf (2019), que discute o modo como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres, o mito da beleza é, necessariamente, uma forma de assumir o controle social. No entanto, “ao contrário das imagens de controle desenvolvidas para as mulheres brancas de classe média, imagens de controle aplicadas às mulheres negras são tão uniformemente negativas que quase exigem resistência.” (COLLINS, 2019, p. 184). Embora os dois grupos sejam objetificados, cada qual a sua maneira, as imagens funcionam para desumanizar e controlar ambos. Logo, para essas mulheres, o conhecimento construído do “eu” emerge da luta para substituir as imagens de controle pelo conhecimento auto definido, muitas vezes essencial para a sobrevivência.

Subvertendo, assim, as lógicas sexista e racista, há em *O mundo no black power de Tayó*, a quebra de estereótipos, por muito tempo suscitados através da literatura brasileira, como observamos a partir deste trecho: Tayó “[...] é uma menina de beleza rara. Encantadora, sua alegria contagia a todos que perto dela ficam. Seu rosto parece uma moldura de valor, que destaca BELEZAS INFINITAS.” (OLIVEIRA, 2013, p. 08, grifos da autora). Por meio desse fragmento, notamos como a singularidade de sua personalidade e beleza ultrapassa as imagens depreciativas que, com frequência, são destinadas às garotas negras, via mídia global ou a partir de produções literárias. A personagem demonstra que a alegria está presente não só no seu nome, mas no seu “eu”, na sua vida. Percebemos também, que as analogias feitas a Tayó concedem a ela um status de valor afetivo que contribui com a manutenção de sua identidade cultural, já que a beleza da menina é comparada a “uma moldura de valor”, sendo inestimável, excepcionalmente, por destacar “BELEZAS INFINITAS”.

As referidas “BELEZAS INFINITAS”, se estendem ao longo da obra quando evidenciadas de forma a romper estereótipos associados a fenótipos de mulheres negras, comumente, associados a aspectos negativos de uma estética introjetada por valores brancos. Em vista disso, as alusões concedidas a protagonista, manifestam ao imaginário infantil imagens que enaltecem a beleza de meninas negras, vejamos: “Grossos e escuros como o orobô, seus lábios encantam, só se movendo para dizer PALAVRAS DE AMOR.” (OLIVEIRA, 2013, p. 14, grifos da autora). Além de elucidarem palavras de amor, os lábios da garota são comparados ao *orobô*, fruto africano de gosto forte, o que potencializa a característica de sua personalidade, atrelado ao fato de que Tayó faz uso de sua voz. O que nos indica que, para além da depreciação racista em relação aos lábios caracteristicamente marcados dos povos africanos, a protagonista não é silenciada, possui uma voz e essa é utilizada como forma de romper modelos opressivos raciais e de gênero, através do amor. Observamos na figura a seguir (FIG. 22), a anúncio desse discurso:

**Figura 22 - Lábios que se movem apenas para dizer palavras de amor**



Fonte: (OLIVEIRA, 2013, p. 15).

Mover seus lábios para dizer palavras de amor, é uma atitude que diz muito sobre a personagem. Ao carregar a história em si, Tayó transporta também, a mensagem de que tempos de guerra ficam para trás, apenas para serem lembrados como tempos em que seu povo atuou com bravura e resistiu aos abusos coloniais. O tempo na narrativa, decorre em linearidade, embora a retomada do passado seja constante, com vistas a situar a consciência crítica da personagem principal, ao se opor a história da maneira como é contada pela visão do branco racista e de seus modelos supremacistas.

Esses modelos, surgem, em comunhão com os esforços de ideais históricos, que através da teologia, da filosofia e até mesmo da ciência, tentaram, a todo custo, legitimar a dominação e a exploração, baseando suas pesquisas na inferioridade do ser negro. Sendo assim, a imagem negativa do sujeito negro está vinculada há séculos no meio social a partir de uma hierarquia estruturante que envolve, além da raça e do gênero, também a classe social (Cf. DAVIS, 2016). De acordo com Santos (2002), a imagem comedida do negro no Brasil, é resultado da insistência em não reconhecer a integridade de africanos e de seus descendentes. Por conseguinte, “simultaneamente, foi-se construindo um ideário de submissão e dominação pautados na ideia de inferioridade, no desejo do branqueamento ou da mestiçagem. E a imagem do negro foi privada, gradativamente, de todos os signos de beleza estética, moral, material.”. (SANTOS, 2002, p. 166).

Nessa perspectiva, os mitos que cercam e fazem da estética negra uma constante minimização, se desenvolvem por meio de noções vinculadas aos interesses ideológicos de uma parcela da população que crê firmemente na inferioridade negra e na proximidade com a brancura, cujas características se expandem para um lugar de privilégio, beleza, conhecimento e poder. Nessa medida, Souza (1983), explica que:

O irracional, o feio, o ruim, o sujo, o sensitivo, o superpotente e o exótico são as principais figuras representativas do mito negro. Cada uma delas se expressa através das falas características, portadoras de uma mensagem ideológica que busca afirmar a linearidade da “natureza negra” enquanto rejeita a contradição, a política e a história em suas múltiplas determinações. (SOUZA, 1983, p. 27-28).

Portanto, o mito negro se constitui a partir da ideologização da raça, que apenas se justifica por marcar determinados papéis sociais dentro de uma hierarquia que oprime e desencadeia a desvalorização sistemática dos atributos físicos, intelectuais, emocionais, etc., do sujeito negro. E essas perspectivas, o encaminham para um tipo de negação ou alienação, já referenciada por outros estudiosos nessa pesquisa. Conseqüentemente, a situação de distanciamento com o “eu” individual e coletivo sustenta os processos identitários negativos, enquanto construções conscientes, que se colocam para o sujeito de acordo com as suas experiências.

Por ser um campo constituído das mais diversas transmutações, é necessário à literatura não ficar alheia a essas questões. Em virtude disso, é essencial que seu papel formador também abranja (re)leituras críticas de obras voltadas para crianças que, por ventura, incorram visões arraigadas ao racismo e ao preconceito étnico-racial, posto que, “a literatura, e em especial a infantil, tem uma tarefa fundamental a cumprir nessa sociedade em transformação: ‘a de servir

como agente de formação, seja no espontâneo convívio leitor/livro, seja no diálogo leitor/texto estimulado pela escola.” (COELHO, 2000, p. 15). Especialmente, porque, obras antirracistas, como é o caso da produção infanto-juvenil de Kiusam, podem servir como aporte ao sistema educacional e é, justamente, na escola, lugar de socialização, que existem grandes chances de crianças negras descobrirem o que significa ser negro, através do racismo reforçado por outras crianças.

Com um lento processo de conquista de autonomia, notamos como as produções podem promover práticas antirracistas e empoderadoras, através da linguagem literária, a exemplo da produção analisada por nós. Embora a temática étnico-racial seja ignorada durante muito tempo no percurso da literatura voltada para crianças e adolescentes, as transformações que esse campo sofre, já na década de 1970, suscitam melhoras na representação infanto-juvenil. Segundo Edmir Perrotti (1986, p. 51), essa literatura estabelece a partir de então, o descompromisso com a educação e a cumplicidade com a literatura, gerando uma crise no discurso a que chama de “utilitarista”. Portanto, “a valorização da fantasia, do sonho e da emoção, acima de qualquer atividade moralizante ou pedagogizante” desenvolve-se, timidamente, no panorama histórico da literatura mirim. O que, sob certo aspecto, configura uma abertura para repensar o que vem sendo disposto nas produções até então.

Esse caráter funcional do texto infanto-juvenil, ainda que velado, pode deslizar nas obras contemporâneas. Todavia, observamos em *O mundo no black power de Tayó* a utilização de recursos que contrapõem a função útil do texto. Em decorrência disso, o discurso estético que se apresenta ao longo da obra, cria aparatos críticos capazes de sensibilizar a relação leitor/texto. É importante salientar, que a voz narrativa exerce papel essencial nesse aspecto, como destaca (OLIVEIRA, 2010), ao discutir formas de como a literatura infanto-juvenil pode propiciar ações de personagens que intervêm no universo lúdico e dinâmico do texto. Dessa maneira, ela afirma:

A narrativa, através da emblemática voz do narrador ao enredar cenas, ações e sensações ajuda a envolver o leitor. E a sucessão de acontecimentos interligados que vão modificando, ou não, a trajetória dos personagens, tende a manter o leitor fixado na ficção; a torcer, desejar saber o que sucederá depois, a se expressar, concordar, discordar, rir e até chorar. (OLIVEIRA, 2010, p. 94).

Logo, as ações e as sensações descritas pelo narrador, na produção analisada, dão margem a interpretações centradas na própria perspectiva da criança, que envolvida pelo enredo, projeta-se para dentro da narrativa, a fim de aprender com ela ou compartilhar de suas próprias experiências. Em outras palavras, por meio da personagem Tayó, os leitores podem se

aproximar de suas identidades e passar a valorizar elementos de sua cultura que não conheciam ou que já conheciam, porém não atribuíam a eles papéis na constituição de suas subjetividades. Isso acontece em *O mundo no black power de Tayó*, por exemplo, quando o narrador faz do cabelo da menina um universo habitado e elucida elementos da fantasia, a fim de rever concepções sociais e culturais. Além do que, é comum que os traços fenotípicos da protagonista, sejam associados a elementos que tratam a beleza negra com valor incontestável, conferindo elevação à emocionalidade da personagem. Isto é, quando o nariz de Tayó é descrito semelhantemente a uma pedra preciosa: “parece mais uma longa e valiosa PEPITA DE OURO.” (OLIVEIRA, 2013, p. 12, grifos da autora). Abaixo (FIG. 23), a imagem visual do nariz da protagonista se sobressai, iluminando, em tons brilhantes, as páginas do livro:

**Figura 23 - Nariz destacado como pepita de ouro**



Fonte: (OLIVEIRA, 2013, p. 13).

Destarte, compreendemos que as alusões feitas aos traços da personagem com elementos da cultura africana, – já que, o ouro é sinônimo de riqueza e está presente em diversos adereços africanos – corroboram com a afirmação da identidade negra de Tayó. Sendo assim, o narrador atribui valor afetivo às características fenotípicas da garota, que descontroem estereótipos e sensibilizam os leitores acerca das visões do corpo da mulher negra. Afinal, corriqueiramente, as representações globais se impõem às mulheres, certificando uma segurança momentânea, que contempla o estado de negação do seu próprio corpo. Aqui, os cabelos crespos, a cor da pele, o nariz achatado e os olhos negros são evidenciados, qualificados, protagonizados e ilustrados positivamente. Nessa medida, não deixam lacunas para que Tayó sequer pense em negar sua corporeidade africana.

Ademais, as analogias feitas a personagem, deixam claro que sua imagem se constitui em oposição a cultura dominante, sendo, portanto, transportada a um mundo onde prevalecem guardadas tradições ancestrais, conexão com a natureza e sentimentos únicos, vejamos: “Seus olhos são negros, tão negros como as mais escuras e belas noites que do alto miram com ternura qualquer ser vivo. Do fundo desses olhos escuros saem faíscas de um brilho que só as estrelas são capazes de emitir.” (OLIVEIRA, 2013, p. 11). Diante das escolhas lexicais, podemos observar que a autora recorre, com frequência, a sentimentos puros e traduzíveis perante o leitor mirim. Essa aproximação, é resultado de um conteúdo artístico simples e eficaz, pois faz ponte com os elementos da natureza, presentes em nosso cotidiano e mais ainda no universo colorido africano. No que tange as representações visuais, o negro de Tayó é sempre brilhante e se destaca em todas as suas formas e traços, como percebemos a partir da figura 24:

**Figura 24 - Olhos negros envoltos pelo cabelo volumoso de Tayó**



Fonte: (OLIVEIRA, 2013, p. 10).

As comparações supracitadas, permitem que Tayó tenha uma experiência positiva em relação a sua identidade cultural. Tais analogias também descartam construções raciais negras desenvolvidas sob o prisma dos estereótipos, uma vez que enaltecem a beleza da garota, sempre remetendo à representação sentimentos afetuosos, como a ternura. Com isso, devemos ressaltar a contribuição do narrador onisciente<sup>18</sup>, que adota um ponto de vista em que é possível identificarmos não só características físicas como positivas, como também, características psicológicas, ideológicas e sociais da personagem, que delineiam uma personalidade cativante.

<sup>18</sup> Terceira pessoa ou narrador onisciente: é o narrador que está fora dos fatos narrados e uma de suas principais características é a onisciência, ou seja, estar a par de tudo sobre a história. (Cf. GANCHO, 2003).

Além disso, os símbolos utilizados para descrevê-la carregam significações que ambientam a história no espaço africano, mesmo que esse plano apareça somente em sua imaginação. Um dos aspectos que imprimem na narrativa essa ambientação e a personalidade de Tayó é observado através do diálogo entre as linguagens verbal e visual. Embora não seja nosso objeto de estudo, as imagens presentes na produção não podem ser ignoradas, já que, constroem uma imagética atrativa ao público, e, assim como a palavra, determinam significações importantes durante a leitura, posto que, “[...] a *imagem* fala tanto quanto a *palavra*” (COELHO, 2000, p.196, grifos da autora). Nessa medida, as linguagens, em conjunto, se complementam e podem conferir aproximação entre a representação e a natureza da realidade. É também, o que Sophie Van der Linder (2008), em sua obra *Para ler o livro ilustrado* nos apresenta.

Dessa forma, as ilustrações da artista visual Taísa Borges, expõem visualmente o colorido africano, por meio das formas, das cores e dos traços fenotípicos de Tayó. Em estudo recente, Sherry Almeida (2018), constata, entre outras questões, que as imagens presentes nessa narrativa, fazem referência a estética de movimentos emergidos no ocidente a partir da segunda metade da década de 1960, a saber: *Flower Power* (Poder das Flores), *Summer of Love* (Verão do Amor) e *Black power*, já citado anteriormente. Tais movimentos estão interligados por se constituírem como um fenômeno de ordem social com manifestações em várias partes do mundo. O *Flower Power*, *slogan* utilizado pelos hippies dos anos 60 e 70, representado pela figura 25, é símbolo da ideologia da não-violência e do repúdio à Guerra do Vietnã, protestada através do movimento *Summer of Love*.



**Figura 25 - O poder da flor**



Fonte: Ilustração de banco de imagens (2015)<sup>19</sup>

Em conformidade com a narrativa verbal, as referências visuais reportam a personalidade de Tayó, enquanto portadora do discurso de não-violência. Comprovamos isso nas passagens em que, através dos seus olhos, a personagem pode ver com ternura qualquer ser vivo e, também, quando é mencionado que seus lábios se movem apenas para dizer palavras de amor. Ou seja, só há espaço para a alegria na constituição do “eu” da menina. Além disso, as formas florais distribuídas nas páginas do livro, remetem ao ideal de amor, de paz e de fraternidade, adotados pelos movimentos supracitados.

No que concerne ao espaço, o colorido presente nas ilustrações também tece, de modo particular, uma visão africana do ambiente. As tonalidades fortes, como o vermelho, o azul e o amarelo, se distinguem no meio em que Tayó está, nos seus adereços e nos de sua mãe, nas suas roupas, nos enfeites de seu cabelo, nos animais, enfim, nos traços étnicos que envolvem as imagens da obra. Nesse caso, podemos atribuir a essas cores características como a força, a liberdade e o brilho que fazem referência a áurea de Tayó, à exemplo da figura 26, apresentada a seguir:

<sup>19</sup> Banco de Imagens. *O poder da flor*. Disponível em: <https://br.depositphotos.com/64242187/stock-illustration-flower-power.html>. Acesso em 16/07/2020.

**Figura 26 - O mundo colorido de Tayó**



Fonte: (OLIVEIRA, 2013, p. 16).

Por fim, as menções evocam ainda a postura feminista negra de Kiusam de Oliveira, com o movimento *Black Power*, que repercute de modo imprescindível na constituição da personagem. Com efeito, o *black power* de Tayó é símbolo máximo de significação na narrativa. Adornado de adereços divertidos, é, também, no seu cabelo que se projeta o conhecimento ancestral, por onde ela imagina e (re)conta as histórias de África e dos africanos(as). Apesar de tão pequena, Tayó possui conhecimentos básicos sobre sua cultura, pois inspirada pela mãe, entende que ser bela é sinônimo de ser feliz. Portanto, não sente a necessidade de buscar o que suscita o mercado cultural dominante. Em razão disso, a afirmação da identidade cultural da protagonista acontece sem que ela se dê conta desse processo, ao valorizar elementos de sua cultura, como é o caso do seu cabelo: “Sobre a cabeça, a parte do corpo de que ela mais gosta, ostenta seu enorme cabelo crespo, sempre com um penteado chamado BLACK POWER.” (OLIVEIRA, 2013, p.17, grifo da autora).

Não é por acaso que o formato de seu cabelo remeta ao universo, pois que, a circularidade é a base fundamental das culturas de matriz africana. Destarte, em Tayó, seu *black power* é a principal forma de resistência e simbologia ancestral, já que a significação do cabelo para a população africana vem de séculos, como explicita Nilma Lino Gomes:

Entre as muitas formas de violência impostas ao escravo e à escrava estava a raspagem do cabelo. Para o africano escravizado esse ato tinha significado singular. Ele correspondia a uma mutilação, uma vez que o cabelo, para muitas etnias africanas, era considerado uma marca de identidade e dignidade. Esse significado social do cabelo do negro atravessou o tempo, adquiriu novos contornos e continua com muita força entre os negros e as negras da atualidade. (GOMES, 2019, p. 34)

Eventualmente, a imposição do embranquecimento oferece duas alternativas: branquear ou desaparecer (Cf. FANON, 2008). Nesse sentido, o cabelo crespo figura, na sociedade racista, como um estigma negativo da mistura racial, por isso é tratado com um grau intenso de inferioridade. O que, conseqüentemente, estimula um processo de mudança imediata, através de métodos capilares variados. Afinal de contas, “uma vez que o cabelo é produzido como mercadoria e comercializado, ele reforça ideias contemporâneas de que beleza feminina e atratividade podem ser compradas.” (HOOKS, 2019, p. 144). Ao mesmo tempo em que as expressões e práticas de politização do cabelo podem influenciar na afirmação identitária – como é o caso de Tayó – podem, da mesma maneira, camuflar o racismo. Técnicas de beleza no mundo global, podem representar a tentativa de superação e de mediação dos conflitos raciais, mas em uma sociedade capitalista, o mercado acaba tirando proveito dessa situação. (Cf. GOMES, 2019). Por isso, a razão pela qual os sujeitos negros politizam a beleza negra e valorizam o cabelo é o próprio racismo, que faz crer que seu pertencimento e suas características não possuem valor estético ou sentimental algum.

Esse fato se intensifica quando voltado para períodos críticos de construção das subjetividades, como é o caso da infância e da adolescência. Pois que, “a grande carência dela [da criança] é o conhecimento de si mesma e do ambiente no qual vive, que é primordialmente o da família, depois o espaço circundante e por fim, a história e a vida social.” (ZILBERMAN, 2003, p. 27). Por isso, as representações literárias possuem papel fundamental durante esse processo e devem ser pensadas sob a ótica da pluriethnicidade, como também, da própria infância. Porque, como salientado por Zilberman (2003), quando os textos literários infanto-juvenis tendem a ser mais educativos e menos lúdicos, deixam de envolver os destinatários das narrativas, visto que, certamente, não abarcam suas experiências emocionais, seus conflitos e seus desejos. Assim, as interferências que ocorrem pelo mercado global, em determinados momentos da vida, frustram e insatisfazem o segmento negro, que influenciado por valores brancos, busca mudanças. Em virtude disso, Gomes (2019) explica que:

Nesse processo de enraizamento, os ciclos da infância e da adolescência são momentos significativos. E é durante esse período que a relação negro/cabelo se intensifica. O desejo manifesto pela criança negra de alterar o “estilo” do seu cabelo é algo complexo. Ele diz respeito à construção dessa criança conquanto sujeito em relação à própria imagem e também é resultado de relações sociais assimétricas, baseadas na imposição de modelos de homem, de mulher, de adulto, de raça e de etnia. (GOMES, 2019, p. 193).

Munidos dessas prerrogativas, notamos que a imposição de modelos estéticos direcionados a personagem Tayó são desconsiderados. Contudo, não deixam de aparecer na

narrativa para evidenciar que o conhecimento que a protagonista possui está pautado em uma ampla relação com memórias ancestrais afetivas e com a valorização de sua estética. Bem-humorada, a garota reage aos pensamentos racistas de seus colegas na escola: “Bem-humorada, quando seus colegas de classe dizem que seu cabelo é ruim, ela responde “– MEU CABELO É MUITO BOM porque é fofo, lindo e cheiroso. Vocês estão com dor de cotovelo, porque não podem carregar o mundo nos cabelos como eu posso.” (OLIVEIRA, 2013, p. 27, grifos da autora). Dessa maneira, Tayó manifesta um processo de reconhecimento das raízes africanas, como formas de reação, resistência e denúncia contra o racismo.

Por ser um texto curto, que condensa aspectos estruturantes da narrativa, o enredo apresenta apenas uma situação conflitante, que se dá através da reação dos colegas de escola de Tayó para com o seu cabelo, mas que, rapidamente, é superada. No fragmento a seguir, a personagem revela frustração com os colegas, mas logo recompõe seu pensamento, voltando-se para as memórias de seus antepassados:

Quando retorna para casa pensativa com toda a falta de gentileza de seus colegas, TAYÓ projeta em seu penteado, mesmo sem se dar conta disso, todas as memórias do sequestro dos africanos e das africanas, sua vinda à força para o Brasil nos navios negreiros, os grilhões e correntes que aprisionavam seus corpos. Tudo isso está bem guardadinho lá no fundo da sua alma. (OLIVEIRA, 2013, p. 28).

A protagonista não se deixa abalar pelos comentários racistas proferidos na escola e o principal motivo para erguer a cabeça é a memória de seu povo. Mais uma vez, Tayó recorre a memória de seus ancestrais para refletir sobre uma prática que perdura gerações, o que se configura como a resolução do conflito. O fato de Kiusam de Oliveira, conceber em suas produções a inserção de aspectos culturais africanos no universo literário infanto-juvenil, é considerado por nós como uma ação importante em direção a uma literatura emancipatória, que se aproxima legitimamente do universo africano. Afinal, como atesta Amadou Hampaté Bâ (2010, p. 208), em seu texto *Tradição Viva*: “esta peculiaridade da memória africana tradicional ligada a um contexto de tradição oral é em si uma garantia de autenticidade.”.

É, justamente, pelo fato de se tratar de uma literatura autêntica, que *O mundo no black power de Tayó* exemplifica, através de um episódio de racismo em âmbito escolar, possíveis conflitos identitários e culturais enfrentados por sujeitos negros, na construção de suas identidades. O espaço escolar, é apenas um pano de fundo para o lugar onde realmente acontecem as ações de Tayó, que em sua maioria, se dão na sua própria casa ou em sua imaginação. Os espaços permitem conhecer a trajetória da personagem em sua completa

interação com os elementos que constituem a cultura afro-brasileira e, conseqüentemente, o seu “eu”, que conversa com a tradição, através da retomada de acontecimentos situados no passado.

Dessa maneira, buscar no passado, uma compreensão para quem ela está se tornando, é uma garantia de resistência sobre o que determina a ideologia dominante. Afinal, “[...] o mito do negro-ruim faz parte do inconsciente da coletividade.” (FANON, 2008, p. 90). Portanto, se reportar às memórias ancestrais para assumir traços fenotípicos e da sua própria personalidade, delegam a Tayó, mesmo que inconscientemente, um espaço de poder, onde ela é livre para se auto perceber de uma maneira não estigmatizada, como pressupõe o imaginário social brasileiro. Assim, a protagonista pode, livremente, desfrutar da beleza e realeza que sua negritude proporciona.

Somando essa experiência ao fato de que a personagem encontra, através da relação com a mãe, o acolhimento necessário para exercer a sua criatividade, a sua liberdade e a sua alegria, compreendemos que a naturalização da beleza estética da protagonista é influenciada pelo olhar que se constitui a partir dessa relação. Os sentimentos de amor e cuidado e as analogias feitas por meio das semelhanças entre Tayó e sua mãe, indicam que a identificação da personagem acontece também pela participação da figura materna, enquanto fonte de aprendizado. Em virtude disso, discutiremos a seguir acerca dessa temática em particular, para melhor entendermos os aspectos que condicionam a valorização do “eu” da protagonista.

### **3.2 Enlaces afetivos e subjetividades negras**

Os estereótipos que envolvem o sujeito negro, enquanto ser desprovido de atributos estéticos, materiais, comportamentais e cognitivos, ainda se desdobram nas relações afetivas, conjugais e/ou familiares, que recaem, em sua ampla maioria, sobre as mulheres negras. Nessa medida, as opressões interseccionais atuam a fim de controlar seus modos de vida. Em virtude disso, é válido lembrar que o espaço que o trabalho ocupa, atualmente, na vida das mulheres negras reproduz um padrão estabelecido durante os anos de escravidão, que as priva de aspectos afetivos. Angela Davis (2016), explica que a mulher escrava, trabalhadora em tempo integral, ocasionalmente, atuava como esposa, mãe e dona de casa: “Na verdade, aos olhos de seus proprietários, elas não eram realmente mães; eram apenas instrumentos que garantiam a ampliação da força de trabalho escrava. Elas eram ‘reprodutoras’ – animais cujo valor monetário podia ser calculado com precisão a partir de sua capacidade de se multiplicar.” (DAVIS, 2016, p. 19). Para além disso, presume-se que a típica escrava era uma trabalhadora

doméstica, cozinheira, arrumadeira ou *mommy* (espécie de babá), estereótipos que pretendem captar a essência do papel de mulher negra durante a escravidão, mas não só.

Esses são estereótipos que ultrapassam os limites do tempo e resvalam na contemporaneidade como formas de controle sobre o corpo feminino, despontando a marca da inferiorização, pois não correspondem as imposições da ideologia dominante, que baseia suas crenças na superioridade branca e masculina, sobretudo. O que, em suma, atribui a questão da maternidade de mulheres negras, em específico, uma ligação simbólica com o racismo, o controle da sexualidade e o controle da fecundidade. (Cf. COLLINS, 2019).

No entanto, como contraponto a essas questões, discutiremos as experiências afetivas provenientes da relação entre Tayó e sua mãe, que atuam diretamente sobre os processos identitários e culturais da personagem. Inicialmente, notamos que na narrativa analisada, o núcleo familiar da personagem principal é composto apenas pela mãe. Ao que indica, é o papel da mãe que se procura destacar, sem prejuízo a figura paterna. O que por si só já constitui um rompimento de estereótipos em âmbito literário, já que:

Na trajetória de nossa literatura, uma das recorrentes maneiras de inferiorização do segmento negro foi representá-lo destituído de relações familiares, já que reduzidos a míseros órfãos, jogados à própria sorte nas mazelas sociais, carecendo de ajuda alheia para alcançar certa dignidade, quando são dotados de valores enobrecidos, tais quais, passar fome, mas não roubar, resistir e se destacar perante os demais. (OLIVEIRA, 2010, p. 243).

Na maior parte da história da literatura infanto-juvenil, os valores endossados demonstram o desejo de formar descendentes da cultura europeia e marginalmente negros, índios ou pertencentes a outras etnias. A romantização das mazelas sociais brasileiras transparece nas produções como depositório dos ideais de democratização, como se estabelecessem lugares “apropriados” para situar o segmento negro nesse contexto. Assim, a representação, enquanto elemento que corrobora com a compreensão do “eu” é desconsiderada, já que os pequenos leitores, sequer, podem ler sobre suas emoções e sentimentos, desencadeados pelas relações familiares, que, certamente, fazem parte do seu convívio.

Nessa perspectiva, *O mundo no black power de Tayó*, reconfigura, novamente, o cenário literário, ao contemplar experiências emocionais da personagem negra, que, gradativamente, constrói sua auto percepção, a partir do olhar do outro, a “fase do espelho”, pela qual Lacan (1987), afirma que a criança passa, no sentido de que ela ainda não possui uma autoimagem como uma pessoa, dita por ele, como “inteira”. Assim, a criança se vê ou mesmo se imagina, através da imagem que tem de si mesma ou, literalmente, através do espelho do olhar do outro,

como uma pessoa “inteira”. O que é discutido também, pela estudiosa da literatura infantil Nelly Novaes Coelho, quando aponta que:

Segundo dados da psicologia, a mentalidade popular e a infantil identificam-se entre si por uma *consciência primária* na apreensão do *eu* interior ou da realidade exterior (seja o outro, seja o mundo). Isto é, o *sentimento do eu* predomina sobre a *percepção do outro* (seres ou coisas do mundo exterior). Em consequência, as relações entre o *eu* e o *outro* são estabelecidas, basicamente, através da *sensibilidade*, dos sentidos e/ou das *emoções*. (COELHO, 2000, p. 41, grifos da autora).

Logo, a formação do “eu”, para estes estudiosos, dá início a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma, como explicita Hall (2002), ao comentar o conceito de Lacan. Para tanto, “o momento da sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica – incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual” (HALL, 2002, p. 37-38) acontece pelo encontro com o olhar do outro. É a partir dessas prerrogativas que destacamos a maneira como a protagonista Tayó se vê ao longo da narrativa, pois mesmo quando exposta ao olhar julgador dos colegas de escola, é por meio da afetuosa perspectiva de sua mãe, que a personagem expressa a alegria de ser como ela é e consegue resolver seus conflitos.

Nesse sentido, uma das características mais marcantes na narrativa é a relação afetiva que se estabelece entre a protagonista e sua mãe, responsável pelos enfeites do cabelo de Tayó e, conseqüentemente, pela valorização dos aspectos identitários dessa personagem. Nesse caso, o olhar do adulto sobre a criança, pode ser considerado fonte fundamental no que concerne a descontinuidade de amarras sociais, frutos da crença na superioridade branca. Compondo, portanto, mais um elemento que contribui com a formação do “eu” da protagonista.

O fato de que somente a mãe, aparentemente, constitui a base familiar de Tayó, suscita ainda a ruptura dos padrões de família tradicional brasileira, cujas bases levam em conta um modelo constituído entre pai, mãe e filhos. É importante destacar também, as possibilidades de a personagem secundária exercer o papel de mãe solteira – o que refletiria a situação de muitas mães negras no Brasil –. Entretanto, o essencial retido na narrativa é a capacidade da mãe em reportar o olhar da filha para a dimensão do convívio com as tradições africanas e com a beleza estética negra. A figura 27, representa bem essa relação afetuosa dividida entre as duas mulheres negras, os olhares de ambas configuram um amor bilateral que abarca as identidades culturais em todas as suas formas e jeitos:

**Figura 27 - Tayó e sua mãe**

Fonte: (OLIVEIRA, 2013, p. 34).

Sendo assim, as experiências positivas de Tayó com a mãe, fomentam um espaço seguro onde é possível construir sua identidade cultural, a partir de olhares afetuosos acerca do sujeito negro, tanto individualmente, quanto em coletividade. Afinal, a construção do “eu” da menina se dá no contexto familiar, proveniente da relação afetuosa com a mãe, que cria uma base sólida de amor, cuidado e respeito, com Tayó e com o universo africano de elementos, tradições e memórias: “Olha para sua mãe, linda como ela, e tem a certeza de que nasceu mesmo de uma RAINHA.” (OLIVEIRA, 2013, p. 35, grifo da autora). Demonstrando assim, que a construção das identidades se dá de maneira coletiva, em contato com tantas outras culturas e costumes que não as dos povos da Europa ou as culturas ocidentais (Cf. GLISSANT, 2005). Desse modo, o que consideramos como natural, normal ou inevitável na narrativa analisada, diz respeito tão somente ao descomprometimento de Tayó com as imagens supervalorizadas da ideologia dominante.

Com efeito, notamos como a protagonista recria possibilidades de olhares a partir de sua representação. Esse tipo de reação, revela que a beleza colonizadora seduz os sujeitos negros para longe de quem são e negam a existência da beleza que pode ser encontrada em qualquer forma de negritude que não é uma imitação da branquitude. Isso ocorre devido ao desconhecimento de referências positivas das origens africanas. Segundo Glissant (2005, p. 21-22), o “ser” é desestabilizado pela diminuição de si mesmo que carrega consigo, e que ele mesmo assume, o que o leva, posteriormente, a diminuição de seu valor propriamente africano.

Conseqüentemente, “sistemas de dominação, imperialismo, colonialismo e racismo coagem ativamente as pessoas negras a internalizarem percepções negativas da negritude, a se



auto-odiarem.” (HOOKS, 2019, p. 296). Sendo assim, a prática de se auto sabotar é uma constante na vida de quem tem suas representações negadas, diante de tantas informações distribuídas globalmente. hooks (2019), refere-se, por outro lado, a uma única prática afetiva, capaz de libertar os sujeitos negros dos moldes europeus instituídos historicamente, a qual intitula de auto amor:

Coletivamente, pessoas negras e nossos aliados somos empoderados quando praticamos o autoamor como uma intervenção revolucionária que mina práticas de dominação. Amar a negritude como resistência política transforma nossas formas de ver e ser e, portanto, cria as condições necessárias para que nos movamos contra forças de dominação e morte que tomam as vidas negras. (HOOKS, 2019, p. 63).

Com isso, a autora concebe que essa “intervenção revolucionária” (trans)forma olhares cristalizados e estabelece aporte para o enfrentamento das imposições que impregnam o cenário mundial. Em *O mundo no black power de Tayó*, o amor pela negritude surge a partir de um olhar em particular, que a faz se sentir linda e feliz: “Quando amanhece, TAYÓ acorda com uma alegria capaz de contagiar toda a cidade onde mora. Seu corpo se ilumina. Olha para sua mãe, linda como ela, e tem a certeza de que nasceu mesmo de uma RAINHA.” (OLIVEIRA, 2013, p. 35, grifos da autora). Collins (2019) destaca que as relações entre mãe e filha, nesse contexto, influenciam o modo como as garotas encaram desafios cotidianos: “A relação mãe/filha é fundamental entre as mulheres negras. Inúmeras mães negras empoderaram as filhas transmitindo-lhes conhecimento cotidiano essencial para sua sobrevivência.” (COLLINS, 2019, p. 187). Atribuímos então, a relação da protagonista com a sua mãe, como essencial para a constituição da subjetividade e da valorização da identidade negra da menina como forma de empoderamento.

Além do mais, Tayó concede como modelo ideal de beleza as memórias de seus antepassados, ao mesmo tempo que interliga esse ideal ao amor que sente pela mãe, por quem nutre grande admiração. Ao passo que, relembra, de forma afetuosa seus antepassados, vê na mãe um espelho, que reflete um olhar autoconfiante sobre sua própria imagem. Nesse sentido, o processo de autoconhecimento da protagonista revela constante aprendizado acerca de sua personalidade no mundo. É o que explica, Gomes (2019), a partir de seus estudos sobre cabelos enquanto elemento de afirmação negra no Brasil:

[...] para o negro e a negra, a forma como o seu corpo e cabelo são vistos por ele/ela mesmo/a e pelo outro configura um aprendizado constante sobre as relações raciais. Dependendo do lugar onde se desenvolve essa pedagogia da cor e do corpo, imagens podem ser distorcidas ou ressignificadas, estereótipos podem ser mantidos ou

destruídos, hierarquias raciais podem ser reforçadas ou rompidas e relações sociais podem se estabelecer de maneira desigual ou democrática. (GOMES, 2019, p. 32)

Portanto, a relação afetuosa com a mãe, cria um aparato psicológico de formação de identidade autoconfiante na menina. Conforme Collins (2019, p. 327), “[...] o que não pode ser ignorado nas obras que enfatizam a influência das mães sobre os filhos é quanto crianças negras afirmam suas mães e quão importante pode ser essa afirmação em uma sociedade atormentada pela política sexual da condição de mulher negra.”. Porque, embora na narrativa essa relação se sobressaia como ideal, as experiências de mulheres negras enquanto mães são, historicamente, moldadas pelo sistema dominante, em que o controle do corpo é fundamental. Afinal, os esforços para controlar a sexualidade e a fecundidade de mulheres em situação de escravização transformavam seus corpos em mercadoria, negando a elas, inclusive, o reconhecimento social da maternidade.

Por conseguinte, é importante ressaltar, que nossas análises se baseiam única e exclusivamente na situação em que se encontra a personagem do livro infanto-juvenil de Kiusam de Oliveira. Nesse caso, a maternagem é uma experiência empoderadora. Entretanto, para muitas mães negras, a maternagem é uma instituição fundamentalmente contraditória, como destaca Collins (2019, p. 322). Pois, da mesma forma que pode ser gratificante, também pode ter altos custos pessoais. Em muitos casos, “a exigência de sustentar os filhos em meio à opressão interseccional é tão grande que elas não têm nem tempo nem paciência para o afeto. Ainda assim, a maioria das filhas negras ama e admira suas mães e não tem dúvidas do amor de suas mães por elas.” (COLLINS, 2019, p. 311).

Outro ponto argumentado por Collins (2019) e reiterado por Kilomba (2019) é o fato de que as imagens políticas surgidas acerca das “matriarcas negras superfortes” têm sido glorificadas, de forma tendenciosa, especialmente por homens negros, em homenagem a suas mães, mas nunca às suas esposas. Dessa forma, “as imagens são investidas intensamente da ideia de força, autossacrifício, dedicação e amor incondicional – atributos já associados ao arquétipo da maternidade, mas que desavisadamente negam o reconhecimento de verdadeiras experiências femininas *negras*.” (KILOMBA, 2019, p. 193).

Ademais, pedidos recorrentes de Tayó para adornar seu *black power* e torná-lo ainda mais lindo demonstram como a manutenção das características da menina é uma constante na obra analisada: “Seu penteado faz o maior sucesso, porque TAYÓ costuma escolher os enfeites mais divertidos. – Mamãe, hoje eu quero meu BLACK POWER repleto de florzinhas. E lá se põe a mãe a procurar florzinhas para enfeitar o penteado da filha.” (OLIVEIRA, 2013, p. 18). Posteriormente, a garota pede a mãe: “– Mamãe, hoje eu quero meu BLACK POWER repleto

de BORBOLETINHAS. E lá se põe a mãe a procurar borboletinhas para enfeitar o penteado da filha (OLIVEIRA, 2013, p. 21, grifos da autora). Em seguida, novamente faz um apelo: “– Mamãe, hoje quero meu BLACK POWER com uma tiarinha de tranças feitas com fios de lã coloridos, arrematada com uma linda flor.” (OLIVEIRA, 2013, p. 22, grifo da autora). E lá se vai a mãe a fazer a vontade da filha. Essa repetição, gera na narrativa crescente atenção pelo cabelo da personagem, que está sempre adornado, portanto, sempre lindo. Os cuidados da mãe, como ilustrados a seguir na figura 28, demonstram como o olhar afetuoso do adulto transpõe na criança uma maior facilidade em não só aceitar sua identidade, como mantê-la e valorizá-la, mesmo que diante de alguns conflitos suscitados por quem está de fora dessa relação.

**Figura 28 - Momento em que a mãe enfeita o cabelo de Tayó**



Fonte: (OLIVEIRA, 2013, p. 23).

Os pedidos frequentes para enfeitar os cabelos, também, deixam clara a intenção da autora em evidenciar que, na narrativa a beleza de Tayó não surge de uma imposição, mas sim de um desejo. Um desejo que vem unicamente de uma criança que ama o seu próprio cabelo e o mundo o qual ele transporta. Tal fato, realça ainda mais as questões de valorização do segmento negro, mas sobretudo, diz mais sobre o direito de escolha em se amar e se entender, a partir do seu próprio olhar. De acordo com Collins (2019), essa auto definição é um fator importante para o empoderamento feminino negro, porque, à medida em que as mulheres negras se conscientizam de que as opressões interseccionais funcionam como justificativas ideológicas poderosas, criam espaços seguros que as ajudam a resistir à essas ideologias, que se estendem para além da sociedade civil, até as próprias instituições “afros”.

Assim, enfeitar o *black power* é uma característica única de Tayó, opondo-se à modelos caricaturados de outras produções. Mas também é uma forma de restituir espaços

historicamente marcados pela discriminação. Conceber o conhecimento ancestral como elemento legítimo e autêntico dentro da literatura afro-brasileira e transferir, de maneira amorosa as memórias significativas de um povo, em uma linguagem que destaca tradições, é instituir um novo modelo político, com vistas a ocupar lugares outrora negados. Pois, como aponta bell hooks:

Contar nossas histórias é o que possibilita a autorrecuperação política. Na sociedade contemporânea, pessoas brancas e negras acreditam, de forma semelhante, que o racismo não existe mais. Esse apagamento, embora mítico, dispersa a representação da branquitude na imaginação negra como aterrorizante. Isso possibilita a assimilação e o esquecimento. A ansiedade com que a sociedade contemporânea descarta o racismo, substituindo o reconhecimento dele por evocações de pluralismo e diversidade que mascaram ainda mais a realidade, é uma reação ao terror. (HOOKS, 2019, p. 312-313).

Sendo Tayó, uma criança vista como um ser vulnerável aos ataques proferidos pela sociedade racista, como é o caso do episódio em que é hostilizada na escola, a mãe desenvolve na garota, desde cedo, as capacidades de autonomia, independência e autoconfiança, impreteríveis para a resistência. Nesse momento, a linguagem literária, por meio das comparações, amplia na narrativa a contraposição da violência invisível que se instala a partir dos modelos universais, pois reitera a história, a cultura, e a estética negra, como pertencentes ao mundo de negação. A partir disso, institui-se a representação negra como forma de empoderamento, como uma reação efetiva a hegemonia da branquitude, ao imaginário social e as relações sociais, que, de acordo com Carneiro (2003, p. 122), contraem saldos negativos para a subjetividade das mulheres negras, resvalando na afetividade e na sexualidade destas.

Por fim, a movimentação de nossa era tecnológica e informativa, transfigura em nosso dia a dia formas de opressão enraizadas em ideais puramente eurocêtricos, endossando valores que legitimam discursos sexistas e também racistas. Afinal, as discussões que levam em conta o corpo feminino jamais devem desvencilhar-se do racismo. Nesse contexto em que o sujeito negro é forçado a se identificar com a branquitude, porque as imagens de pessoas negras não são positivas, com relação as crianças negras, isso se torna ainda mais complicado. Mesmo antes de uma criança negra ter lançado o olhar para uma pessoa branca, ela já foi bombardeada com a mensagem de que a branquitude é tanto norma quanto superior (Cf. FANON, 2008). Portanto, ter como exemplo de estética e de valorização das identidades afro-brasileiras, uma personagem protagonista, como Tayó, contribui com a democratização da literatura. Como também, com a desconstrução de estereótipos, sejam eles positivos ou negativos, com relação às mulheres negras, pois o que vale é a liberdade de assumir seu corpo diante do que é imposto.

#### 4 O MAR QUE BANHA A ILHA DE GORÉ (2014)

Após as discussões sobre o diálogo entre a literatura infanto-juvenil e as mitologias africanidades, em conjunto com a quebra de estereótipos de personagens negros, que constitui resistência sobre o que determinou, por tanto tempo, o cânone brasileiro, a produção analisada a seguir conduz o debate acerca do pertencimento étnico-racial negro. Tais questões, vinculadas à luta antirracista, reforçam referenciais de cultura e sobressaltam ao público mirim mergulhos inconscientes sobre a grande força que a história e a memória ancestral podem reter. Para Nascimento (2019), esse redirecionamento de olhares sobre as africanidades na literatura corrobora com a obtenção de experiências positivas a respeito da formação e do desenvolvimento da criança. Sendo assim, ela afirma que:

Uma das formas de fazer frente a tal contexto de violência racial é o estímulo ao potencial criativo das crianças, redirecionando-as para experiências que contribuam positivamente com um desenvolvimento saudável e sensível. Acredito que o cotidiano precisa ser povoado por nomeações e imagens que não agridam a dignidade das crianças negras, pois o respeito às diferenças é um dos princípios que devem reger a vida em sociedade; ou seja, necessitamos alimentar o imaginário das crianças com elementos que lhes tirem o estigma ou o peso da negatividade associada à condição de ser negra/o. (NASCIMENTO, 2019, p. 87).

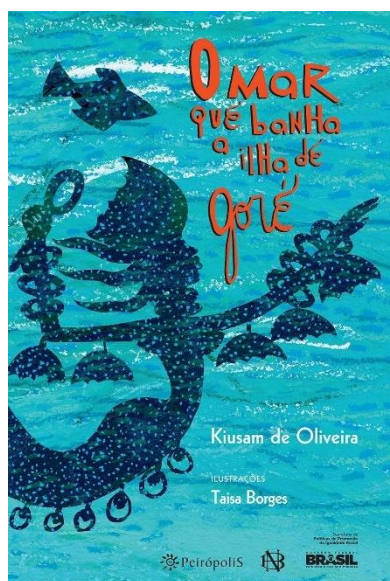
Em contraste com a pesquisadora, cabe ressaltar que, à exemplo do que explicita Souza (1983), ser negro não é um condicionamento, mas sim uma situação. Embora essa situação perdure por séculos, o redimensionamento de olhares, como apresentado nos debates realizados neste estudo, indica que o objetivo principal da luta antirracista se volta para o combate às práticas que situam o sujeito negro em lugar de inferioridade, mas que não podem ser aceitas e condicionadas nem no passado, nem no presente, tampouco no futuro.

Nesse caso, as contra narrativas podem exercer reação à violência desencadeada pelas experiências negativas em relação aos aspectos étnico-raciais diversos na sociedade. Uma vez que, elas apresentam contra discursos, em concordância ao que acredita Nascimento (2019), no sentido de elencar nomeações e imagens que realçam ao imaginário infantil práticas fortalecedoras de suas identidades. Compreendemos então, que o imaginário eurocêntrico perdura as produções literárias divergindo com as diferenças que encontramos na sociedade. É importante dizer que, os estigmas sociais estagnam o desenvolvimento saudável das crianças

negras, uma vez que, promovem vivências e representações negativas sobre a negritude. Afinal, após longos períodos, o corpo negro ainda é agrido em sua dignidade.

Isso nos leva a refletir sobre a importância de uma criação literária que confronte a tradição universalizada em torno da imagem e da cultura branqueadas. Por isso, a escolha do corpus deste estudo se dedica em difundir e analisar narrativas que possam proporcionar viagens democráticas e descentralizadoras à real história do processo de formação cultural brasileira. Só assim, embarcando na história africana, poderemos fluir nosso barco em expedição a outros (novos) mares. Delicadamente, *O mar que banha a ilha de Goré* (2014), de Kiusam de Oliveira, empreenderá um caminho para o conhecimento das viagens feitas por escravizados a partir do século XVI e, é a respeito dessa obra que nos debruçaremos desse momento em diante. Abaixo (FIG. 29), a capa da produção ilustra, em tons azulados, um corpo d'água que guarda nas profundezas tesouros ancestrais:

**Figura 29 - Capa da obra *O mar que banha a ilha de Goré***



(OLIVEIRA, 2014)

A narrativa acima, à exemplo das demais produções da autora analisada por nós, trata a negritude enquanto força motriz e não enquanto tragédia, inserindo na história as memórias afetivas que transbordam o sentido do texto. Estas, (re)constroem a trajetória de escravização dos povos negros, ressaltando aquilo que a visão não-negra estereotipou e contou ao longo do tempo. Assim, as perspectivas positivas sobre os aspectos africanos são enquadradas nessa literatura frente ao imperialismo cultural de outras produções contemporâneas e corroboram

com a desmistificação da inferioridade do ser negro que permeia com afinco as vertentes socioculturais e suas produções literárias.

Nesse sentido, pretendemos analisar nesta seção, o modo como a identidade cultural da protagonista na obra evolui ao entrar em contato com o universo africano. A personagem principal, Kika, promove amplo debate sobre pertencimento étnico-racial negro, de forma lúdica e poética. Tal produção, explícita, sob a ótica da garota de dez anos de idade, a partida forçada dos africanos e africanas de sua terra natal, a ilha de Goré, rumo às Américas. A fim de se (re)conectar com seus antepassados e (re)conhecer na ilha parte de sua história, Kika viaja do Brasil sentido à Ilha de Goré, no Senegal, onde a narrativa se desenrola. Lá, a protagonista se depara com elementos que despertam nela sentimentos ancestrais e de pertença a terra que um dia foi habitada por seus antepassados, os quais são tratados pela personagem com o máximo de respeito e orgulho.

Inicialmente, destacamos que a própria ilha de Goré é um lugar de memória, um entreposto para embarque de africanos escravizados trazidos da costa ocidental do continente com destino à América. Sendo assim, o espaço em que se desenvolve a trama foi cenário de tráfico negreiro. Localizada em Dakar, ao largo da costa do Senegal, a ilha de Goré carrega a marca de ter sido um dos principais portos africanos para embarques em navios negreiros. Seu nome surgiu com holandeses que tomaram a ilha em 1588 e a chamaram de “Goede Reede” (bom ancoradouro). Posteriormente, vieram os franceses, os ingleses e, já no século XIX, novamente, os franceses, que a consagraram como “Gorée”. Por seu significado histórico e pela preservação, a ilha recebeu da Unesco, em 1978, o título de Patrimônio da Humanidade.<sup>20</sup>

A Ilha mantém como símbolo e memória da escravidão na África a *Casa dos Escravos* e a *Porta do Não Retorno*, locais emblemáticos para a história da escravização. Na chamada *Casa dos Escravos*, construída por volta de 1776, os cativos eram mantidos acorrentados até o embarque para as Américas. Os escravizados, além de enfrentarem longas jornadas do interior do continente (local da captura) até a costa (local de embarque), ainda esperavam, em minúsculas celas, meses para embarcarem na longa e sofrida jornada, quando sobreviviam a esse intervalo. Por sua vez, a *Porta do Não Retorno* era o local de embarque e, uma vez transposta, o escravizado não mais veria a sua terra natal. Em 1962, a *Casa dos Escravos*, foi reconstruída e inaugurada como museu.<sup>21</sup> Atualmente, a ilha de Goré, é o destino mais

---

<sup>20</sup> LEITE, Marcelo. Ilha de Gorée, no Senegal, é destino para conhecer história de escravidão. *GELEDÉS*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/ilha-de-goree-no-senegal-e-destino-para-conhecer-historia-de-escravizacao/>. Acesso 30/01/2021.

<sup>21</sup> MARQUES, Lorena de Lima. Lugares de memória do tráfico transatlântico de escravizados: Ilha de Gorée. *Fundação Cultural Palmares*. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=51736>. Acesso em 30/01/2021.

frequentado do Senegal, atraindo tanto visitantes locais quanto descendentes de escravizados de todas as partes do mundo, interessados em pisar no solo ancestral e contemplar a última paisagem africana vista por quem imaginam e consideram como seus antepassados.

Posto isso, inferimos que o ponto crucial da narrativa seja a simbologia das águas no contexto de resignificação da história. Além do vínculo com a terra, a protagonista, rapidamente, sente uma aproximação afetiva com o mar, por onde seus ancestrais foram retirados à força. A água remete a uma simbologia sagrada para os africanos e essa proximidade com tal aspecto faz gerar histórias que relacionam suas vidas cotidianas às águas, sejam elas doces ou salgadas. Em artigo intitulado *Água e ancestralidade jeje-nagô: possibilidades e existência*, Mandarino e Gomberg (2009) discutem acerca da água enquanto fenômeno de existência do povo africano, por isso a sacralização desse elemento. Isto é, a água não só garante a sobrevivência, como também, a continuidade de uma geração de pessoas que creem na preservação das tradições repassadas pela sua prole. Nesse sentido, eles afirmam que:

Todas as culturas sempre prezaram o elemento água como fundamental a sua existência. Cada uma de sua forma enxergava nesta não só a possibilidade vital para sua sobrevivência e continuidade, como lhe dispensavam homenagens especiais como festivais e ritos elaborados, onde sua magnificência e importância eram continuamente reinterpretados para que as gerações futuras não esquecessem de sua importância não só para o futuro do grupo em questão, mas de todos os seres humanos. (MANDARINO; GOMBERG, 2009, p. 143).

Assim, temos o elemento indispensável para a vida, que garante não só a existência no presente, mas a sobrevivência dos povos no futuro, por meio da memória ancestral, da tradição oral e da disseminação dos saberes populares. Tal existência, baseia suas crenças na ancoragem dos seus costumes, literalmente, em terreno fértil. Para tanto, concebe-se relação entre a terra e a água, posto que, esta é sinônimo de vida e sem ela a terra não dá frutos. A conquista do espaço para o povo africano, então, significava o cultivo do solo, o tratamento da água e o desenvolvimento da vida, espaços sagrados para a manutenção de suas culturas. Portanto, esses dois elementos, essenciais para a sobrevivência humana, são entendidos nas culturas africanas como sinônimos de abundância, de vida plena no plano terrestre. Os pesquisadores ainda destacam que:

[...] podemos dizer que o binômio terra/água era o que motivava e dava sentido à vida do homem africano. Diferente do homem ocidental, que via a terra como um acúmulo que pudesse lhe angariar prestígio e poder, para este a terra possuía um sentido diferente, a sua conquista e posterior transformação do espaço não queria dizer somente poder, mas também possibilidade de sobrevivência. (MANDARINO; GOMBERG, 2009, p. 144).



Assim como a vida, a relação entre o sujeito africano e os elementos da natureza é vital. Daí, surge uma conexão ímpar, que não apenas estrutura a vida cotidiana em seus feitos e conquistas, como também, dá vazão a diversificadas crenças e cosmogonias. Desse modo, ao direcionar nossos olhares para uma literatura que trata de questões culturais africanas, a sensibilidade sobre as significações deve prevalecer, a fim de que possa ocorrer melhor entendimento sobre o que detém as personagens.

Destarte, as significações partem das relações entre visões de mundo diversificadas, visto que, sem diferenças não há relação. É o que aborda Glissant (2005, p. 28), quando se atém a um questionamento, o qual considera fundamental para o movimento da literatura no mundo contemporâneo: “[...] como ser si mesmo sem fechar-se ao outro, e como abrir-se ao outro sem perder-se a si mesmo? [...]”. Logo, a negação do outro impede a compreensão do todo. Dessa maneira, é interessante ponderar que as significações africanas carregam consigo marcas da diversidade pluricultural que forma o continente. Assim como, no ocidente, a cultura capitalista dita modos de se viver que se desprendem da valorização à natureza que têm os africanos.

A relação amistosa entre Kika e o Mar, desencadeada pela potência com que a memória é suscitada na obra, revela uma conexão com a história e com a tradição africana da qual Kika faz parte. Ao elencar a protagonista como “uma filha que após tantos séculos ao berço negro retorna” (OLIVEIRA, 2014, p. 11), o narrador confere à personagem um status familiar, portanto, em ligação com a trajetória e a cultura da ilha, como notamos no seguinte fragmento:

A Mãe Mar também conhecida como “O Pélogo Que Tudo Vê”, já sabe que a barca conduz uma princesa-filha, herdeira do grande berço africano que constituiu toda a humanidade e cujos ancestrais já foram acalentados pelas águas cor de jade que banham a costa do Senegal. Mas, o que Ela pode fazer senão estender seu manto-corpo-jade para receber, com honrarias, uma filha que após tantos séculos ao berço negro retorna? (OLIVEIRA, 2014, p. 11).

Desse modo, a Mãe Mar, acaba se tornando personagem secundária da narrativa, pois interage com a protagonista, suscitando sentimentos hospitaleiros à menina, que sente que retorna para um lugar que já conhece. O retorno de Kika para o cenário que, anteriormente, foi palco de grandes horrores é, praticamente, anulado por seu encontro com a Mãe Mar, que a recebe como filha e a saúda com honrarias. O fato de a personagem secundária exercer o papel de mãe enfatiza que o espaço da ilha é um lugar de acolhida. Apesar da revolta, como também pode operar o mar, – como a Mãe Mar atuou, dificultando a saída dos povos africanos da ilha,

como explicita a protagonista em trecho citado mais a frente – a calma em receber a personagem principal, faz Kika sentir-se em casa.

Nesse caso, podemos compreender a água como forma de purificação. Esse recurso, atua ao mesmo tempo como elemento libertador das dores do passado e propiciador de limpeza de impurezas, de todos os pensamentos que prendem o corpo negro em lugar de escanteio. Daí, a personagem recriar nas memórias ruins um lugar de aconchego e afeto que transpassa a história, sem esquecer da tragédia, mas focando sempre no amor. Característica constante na produção infanto-juvenil de Kiusam de Oliveira por movimentar olhares sobre a história e as culturas africanas. Tal produção, como demonstra Nascimento (2019), é composta por “narrativas literárias que se dispõem a rasurar as representações hegemônicas e todo o seu repertório de simbologias desqualificantes da África e da diáspora africana no Brasil.” (NASCIMENTO, p. 16, 2019). Por esta razão, as narrativas podem ressignificar projeções imaginárias, funcionando como tentativas de (re)conhecimento das diferenças enquanto direito à existência.

Cabe ressaltar, que a importância da água para algumas culturas africanas se desencadeia nos ritos de passagem, tanto no nascimento, quanto na morte, sendo o principal agente após a constatação da morte do corpo, como apontam os pesquisadores abaixo:

[...] o elemento *água* possui papel relevante em todos os ritos propiciatórios, sejam eles de nascimento, iniciação e morte. Podemos dizer que este é o primeiro elemento que os seres humanos possuem contato, ainda em fase embrionária, no interior do corpo de suas mães, e não, por isso, este deverá estar presente nos momentos finais quando a vida despede-se deste mundo. (MANDARINO; GOMBERG, 2009, p. 145).

Portanto, a água está presente nessas culturas com uma significação tamanha, pois acompanha a vida humana no seu início, meio e fim. Assim, é um meio básico para a sobrevivência, sem água não há existência. Desse pensamento, se desencadeiam as ações de valorização e até de sacralização desse elemento, que possibilita a existência no plano real. Outrossim, podemos associar a transparência das águas ao espelho que torna acessível o entendimento sobre tantas reflexões das personagens e do narrador onisciente. Reflexões essas que elevam a narrativa sempre para o plano divino, onde se encontram agora os ancestrais de Kika.

Frequentemente, a personagem principal coloca em evidência a relação espiritual que possui com seus ancestrais e a gratidão por toda herança recebida dessas fontes. Além do mais, as emoções da garota ambientam o cenário da narrativa e suas memórias se voltam sempre para o mesmo lugar, como observamos no fragmento abaixo:

De frente para as águas, a menina ajoelha-se na areia morna e rosada de Goré e, respirando ofegante de emoção, seus olhos marejam enquanto tece uma oração: “– Aos meus ancestrais, irmãos e irmãs deste solo africano, digo-lhes em *wolof*, a língua do povo de cá: *jërejëf*, obrigada.” (OLIVEIRA, 2014, p. 12).

As águas e a areia morna e rosada de Goré pintam um quadro dualístico entre terra e água onde, respectivamente, ficam as memórias ancestrais e os espíritos de seus antepassados. A calmaria da cena quase ecoa para fora da página a oração proferida pela protagonista, seguida de seu agradecimento em língua africana. Este é um livro que contém muito sentimento e, eventualmente, revela-nos a face da ilha, através das palavras e das ilustrações. Diante desse espaço cheio de emoção, percebemos que os olhos de Kika (mar)ejam, deixam pingar, derramar lágrimas, que por sua vez, são de alegria, de gratidão pela existência de um lugar que conta a história de um povo. A partir disso, projeta-se na narrativa inteira comoção, pois a personagem tem suas sensações escancaradas para o leitor e deixa claro que é grata por fazer parte de tudo aquilo. Em outras palavras, pressupomos que Kika, em seu processo de construção identitária, está afirmando seu pertencimento e restituindo para a história de Goré um espaço outrora silenciado e desconhecido.

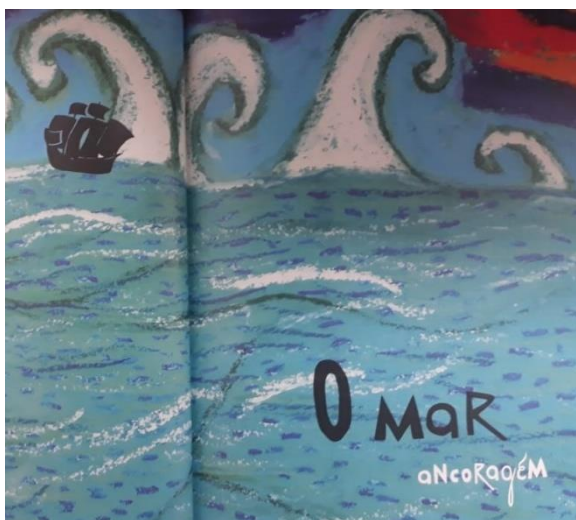
Ademais, a reverência pela natureza, pela vida e pelos ancestrais é uma característica própria dos povos africanos uma vez que “o reconhecimento dos ancestrais era vital para o sustento da cultura e da comunidade (...)” (HOOKS, 2019, p. 318). Percebemos então, que a preservação de tais aspectos na narrativa podem gerar efeitos contribuintes para a construção identitária afirmativa dessa personagem, que ao descrever a emoção de estar em contato com a história de seu povo, desperta, também, o interesse dos leitores pelo conhecimento das origens africanas.

#### **4.1 Um mergulho sobre a história africana**

Prosseguindo com as análises, o capítulo um, intitulado de *O mar ancoragem*, anuncia a chegada da “princesa-filha”, como é descrita a personagem principal da narrativa. O narrador onisciente afirma que a garota “já havia sonhado acordada centenas de vezes em reencontrar seus irmãos e irmãs do lado de lá, no Atlântico Negro.” (OLIVEIRA, 2014, p. 12). Demonstrando assim, que o desejo de Kika em ver com seus próprios olhos as terras do Senegal se sobressai. Além do mais, ao anunciar que a protagonista irá reencontrar seus irmãos e irmãs

do Atlântico Negro, a narrativa introduz a ligação entre Brasil e Senegal. Em outras palavras, notamos, inicialmente, a relação entre a afro-brasilidade de Kika e a africanidade disposta na ilha, ancorada pelo desejo ansioso em (re)conhecer a origem de seus antepassados. Abaixo, a figura dupla (FIG 30.) estreia o capítulo *O mar ancoragem*:

**Figura 30 - O mar ancoragem**



Fonte: (OLIVEIRA, 2014, p. 10)

O mar, por onde Kika veleja se deslocando até a ilha de Goré é um dos cenários dessa aventura. Na imagem acima, os ventos conduzem a embarcação para o local desejado e as ondas escorregadias parecem ajudar o barco a flutuar rumo ao destino final. Além de ser um dos espaços onde se concentra a narrativa, o mar, aqui posto como a Mãe Mar – figura feminina – simboliza através de suas águas, a infinidade de histórias e memórias que configuram “O Pélagos Que Tudo Vê”. Atenta aos acontecimentos, “É assim, com os olhos além-mar, que Ela, todos os dias, recebe a embarcação que mansamente avança, porém determinada, navegando sobre seu corpo d’água denso, rumo à Goré, a ilha.” (OLIVEIRA, 2014, p. 11).

Em seguida, Kika, que nem espera a embarcação atracar e já mergulha nas águas de Goré, tem seu corpo acolhido pela Mãe Mar que, carinhosamente, a leva até a areia da praia, onde a protagonista saúda seus ancestrais, irmãos e irmãs do solo africano com um agradecimento em língua wolof: *jërëjëf!* (obrigada!). A devoção da menina é tanta que sua primeira atitude ao fincar os pés na areia, é se ajoelhar e, por meio de uma oração, com os olhos marejados, agradecer. De um lado e de outro, as personagens expressam, afetuosamente, a alegria do reencontro. Daí, cresce, gradualmente, o interesse da protagonista por conhecer a ilha

e as histórias de seus antepassados. Mesmo com a euforia de estar em Goré, a protagonista rememora o Brasil e evidencia parte de sua afro-brasilidade, como mostra o trecho abaixo:

E Kika, ainda em oração, continua:

– No Brasil, a água salgada é a Mãe, é Iemanjá. Mãe Mar, obrigada por ter acolhido em seu ventre os pesares e os corpos dos meus ancestrais numa época em que traficavam pessoas negras. Obrigada por ter dificultado ao máximo o tráfego das embarcações. Agradeço pelo amor sem fim de seus filhos e filhas, amor que a fez habitar, também, o lado de lá, nas bandas da minha terra chamada Brasil. (OLIVEIRA, 2014, p. 12).

Assim, a personagem demonstra a sua cultura, quando comenta como é nomeada a água salgada no Brasil, também representada por uma mãe – a mãe Iemanjá –, bem como, infere sobre a integralização da cultura africana no Brasil. Certamente, Iemanjá é o orixá que encontra mais referências nas dinâmicas cotidianas do contexto brasileiro, como destacamos anteriormente. Dos cultos que sobreviveram na nova terra, nos deparamos com àqueles consagrados às Grandes Mães, – Oxum e Iemanjá. Estas duas divindades representam para os iorubás, afrodescendentes e adeptos as Grandes Mães Ancestrais, essencialmente relacionadas à fecundidade.

A fecundidade que representa vida, abundância, poder... como suscitado em *Omo-oba*: histórias de princesas, no capítulo que faz menção à Iemanjá, onde a personagem provém a vida dos orixás e, dessa maneira, interpretamos haver uma relação com a fertilidade, com o feminino, que emana a existência humana. Embora não seja obrigação e nem prioridade do “eu” feminino gerar vida(s), algumas crenças africanas fazem essa associação. Juntas, essas mães, esses rios, desaguam em um grande mar. Nesse caso, o mar guarda o que advém dos rios. A fim de entender melhor de que modo essas Grandes Mães Ancestrais são divinizadas pela afro mitologia, os autores Mandarino e Gomberg (2009) ressaltam que:

Todas as Mães (divindades femininas) serão transformadas em rios. Assim, seu poder imenso e, por vezes, até mesmo cruel, é transformado em poder benigno, gerador de vida e de abundância, fartura e prosperidade. Ao transformá-las em rios – Rio Oxum, Rio Oiá, Rio Euá, Rio Oba – de águas límpidas e transparentes, onde se colhe o alimento e se mata a sede, um poder que as tornam auto-suficientes [...] (MANDARINO; GOMBERG, 2009, p. 147).

Nessa medida, a relação de independência que se estabelece da comparação entre os rios e as mães d’água, atribui poder a esses orixás-personagens. A fluidez dos rios transporta os seres divinizados em suas águas transparentes, uma vez que, assim como a água é item essencial para a sobrevivência humana, sem as mães não há vida. Portanto, ao elencar essas mães como

símbolos da existência, podemos inferir que a Mãe Mar também representa essa fonte de vida, não por prover recém-nascidos diretamente do berço de África, mas por suprir a lacuna da história africana, apagada, esquecida e silenciada pelo imaginário na formação da cultura brasileira. E, assim, representada através desse mar (an)coragem, a personagem exorta a riqueza histórico-cultural que arrebatou a ilha de Goré.

A espiritualidade e a crença nos ancestrais é retratada fortemente na narrativa, apesar de o foco principal ser a ressignificação do processo de escravização e a valorização das heranças dos povos negros, eternizadas através dos que resistem/insistem/existem, como é o caso de Kika. A protagonista também chama atenção para a terra de onde vem, o Brasil, sinalizando que os afrodescendentes que aqui estão navegam, também, por um mar de amor que é repassado de geração em geração. Dessa maneira, o fluxo diaspórico presente na narrativa é movido através de elementos discursivos (verbais e visuais) que reveem efeitos reducionistas da contribuição africana para a formação do Brasil, por exemplo.

Nesta narrativa, assim como nas narrativas analisadas anteriormente, notamos como os sujeitos dos discursos – as protagonistas – realocam a situação de objeto em que foram empregados inúmeros personagens negros na literatura brasileira. A esse respeito, Bhabha (2013) aponta como causa desse deslocamento três premissas que se constituem em personagens enquanto protagonistas negros, são elas: o combate aos estereótipos; os fluxos diaspóricos representados nas narrativas a partir da tradução cultural e, por fim, a escrita híbrida constituída para dialogar com as afro-mitologias. Características abordadas na produção infanto-juvenil elencada para este estudo. Nessa produção, excepcionalmente, encontramos a personagem Kika que protagoniza uma história baseada em força e ressignificação. Nesse caso, a narrativa corrobora com a desconstrução da visão estereotipada de África e do processo de escravização que ocorreu no Brasil.

Além do mais, o fluxo diaspórico nessa narrativa engendra percepções do espaço africano, bem como, desperta, na personagem principal, sentimentos de pertença étnico-racial que evoluem conforme Kika conhece e descobre a ilha. A tradução cultural, referenciada por Bhabha (2013), acontece então, devido a articulação do plano escrito com o plano visual, que como explicita Hampaté Bâ (2010), ocasiona o contato do público com histórias tradicionais que foram socializadas por meio de uma longa cadeia de transmissão oral. Destarte, da oralidade são lançadas à narrativa conhecimentos ancestrais que garantem constante diálogo com as afro-mitologias e estabelecem ligações com as demais obras da autora. Em suma, tais aspectos, se fazem presentes, também, em *Omo-oba*: histórias de princesas, por constituir durante todo o enredo um diálogo com a mitologia dos orixás e com *O mundo no black power de Tayó*, pela

protagonização de uma narrativa que redimensiona visões estereotipadas do sujeito negro na literatura.

Portanto, podemos inferir que os sujeitos das narrativas assumem posições de enunciação a partir de pontos de vistas baseados na manutenção de suas identidades negras. Através da (re)contação de histórias advindas das literaturas orais africanas, da aproximação com partes do continente africano e de seus elementos culturais, a narrativa, em questão, explicita diferenças culturais, ao mesmo tempo em que suscita o pertencimento, atrelado à memória ancestral, que recusa ocupar um lugar silenciado pelas referências à supremacia branco-europeia.

É interessante destacar, que à exemplo do que aconselha Adichie (2017), em seu manifesto *Como educar crianças feministas*, Kika possui um senso de identidade que a faz se orgulhar de ser quem ela é. A autora explica que, é necessário às crianças compreenderem, durante sua formação, que podem abraçar as partes bonitas de sua cultura e rejeitar as que não são. Dessa forma, por apresentar o desejo de conhecer Goré, a protagonista demonstra ter conhecimento da história africana e se reconhece como herdeira dessa cultura, conectando-se ao que considera fazê-la feliz e pertencente àquele local.

Com efeito, Kika representa o tratamento dado a tradição nas culturas africanas e diaspóricas. A personagem evidencia que os ensinamentos culturais perpassam as gerações passadas e futuras, afinal, ela demonstra capacidade histórica e crítica acerca de suas raízes e curiosidade em conhecer de perto a origem de seus antepassados, indicando a importância em compreender sua história e as histórias de seu povo. Porém, a mesma consciência histórica que destaca sensações positivas sobre a princesa-filha, desperta também, sentimentos de amargura ao relembrar todo o sofrimento por que passaram os seus antepassados, que, por meio da Mãe Mar, se expressam reconhecendo a violência e o sequestro sobre seus corpos:

– *Jërējēf*, obrigada. Através de você revejo meus avôs e avós, bisavôs e bisavós, tataravôs e tataravós, que um dia, daqui do meu manto, olharam pela última vez para a ilha, dela despedindo-se com amargura. Filhos e filhas que do meu útero foram arrancados, brutalmente sequestrados. (OLIVEIRA, 2014, p. 12).

Embora não ouça o que a Mãe Mar expressa, a protagonista é capaz de sentir todas as sensações de bem-estar e mal-estar, a ouviu (re)contando as passagens de outrora. Nessa medida, *O mar que banha a ilha de Goré* é uma narrativa que versa muito mais sobre sentir do que entender. A revolta pela brutalidade com que africanos e africanas foram escravizados se dá pela forma como a personagem principal trata a terra natal de seus antepassados, sua cultura,

sua língua, os elementos da natureza, etc. Por estar em solo africano, as emoções da protagonista fornecem o entendimento necessário da história e transformam o pensamento de Kika em memórias afetivas que ela carrega consigo onde quer que vá e que se tornam mais fortes ao longo do tempo. A menina de apenas dez anos assume seu pertencimento étnico-racial com leveza e insiste em conhecer, ainda mais, tudo o que faz dela uma menina negra, descendente de escravizados.

Tal atitude, no entanto, difere daquilo que foi e ainda hoje está (infelizmente) introjetado no inconsciente da sociedade, sobretudo, ocidental. De acordo com Fanon, “[...] o inconsciente coletivo, sem que haja necessidade de recorrer aos genes, é simplesmente o conjunto dos preconceitos, mitos, atitudes coletivas de um grupo determinado.” (FANON, 2008, p. 159). Pois, de fato, o inconsciente coletivo é cultural, ou seja, adquirido. Assim, ao redimensionar para às mulheres negras, o protagonismo infanto-juvenil que, além de reforçar discursos antirracistas, desenvolve práticas feministas, Kiusam de Oliveira questiona a linguagem, a exemplo do que aconselha Adichie (2017), em seu livro *Como educar crianças feministas: um manifesto*.

A autora destaca que “a linguagem é o repositório de nossos preconceitos, de nossas crenças, de nossos pressupostos.” (ADICHIE, 2017, p. 35.) e, dessa forma, é necessário questioná-la, pois em nossa cultura, os pressupostos relacionados ao feminino estão sempre ligados à fraqueza, a falta de poder, ao excesso de emoção, etc. Ao contrário disso, na narrativa analisada, as emoções da personagem são vistas como nutriente básico de suas crenças e cultura e, conseqüentemente, de sua identidade. Com uma linguagem simples e clara, a poeticidade com que a autora lança as palavras nesse mar-acolhida, revisita a história de modo a valorizar o lúdico infanto-juvenil e os sentimentos ancorados nas memórias ancestrais das personagens. De acordo com Jurema Oliveira (2014), que salienta a importância da ancestralidade difundida no meio literário:

[...] recuperar por meio da linguagem, nas obras contemporâneas, a questão da existência e da indestrutibilidade de um princípio vital extremamente diferenciador como a ancestralidade é uma tarefa que o discurso literário vem desenvolvendo com muita propriedade. (OLIVEIRA, 2014, p. 62).

Com isso, a tendência é que, cada vez mais, encontremos a temática difundida em meios literários e acadêmicos. Cabe dizer também, que disseminar a temática da ancestralidade por vias literárias garante a democratização do conhecimento pluriétnico no Brasil. Sendo assim, a difusão desse conceito restitui um espaço vazio que se preenche a partir de visões cosmogônicas



representadas por meio da linguagem. Sob essa perspectiva, o que encontramos na obra analisada é um discurso literário que fala com propriedade sobre a história, por meio de uma leitura sensível e comovente. Dessa maneira, se cumpre, na produção, o redirecionamento dos sentimentos que estigmatizam a história do sujeito negro brasileiro. Buscando restituir, então, a história e a memória coletiva desse povo,

Na qualidade de grande metáfora da vida, a literatura constitui-se num caminho para o escritor fundar sua dicção ficcional e buscar recuperar a ternura da condição humana, nos seus múltiplos e variados contornos, por meio da palavra literária que busca estabelecer uma cumplicidade com o “local da cultura”. (OLIVEIRA, 2014, p. 63).

Assim, interrompendo a normalidade das produções, a ancestralidade, quando descrita pelas criações literárias, tende a documentar a tradição oral africana. Essas histórias perpassadas, contadas e recontadas, encantadas e ternas, localizam a literatura infanto-juvenil em um novo patamar e ilustram, de forma afetiva, a existência dos sujeitos negros à frente das convenções sociais. É o que aponta Oliveira (2014):

[...] a literatura coloca em cheque a visão da história, da antropologia, da memória, da oralidade, mas também estabelece com essas áreas do conhecimento um profícuo diálogo, quando encontram nos substratos culturais referências sustentadoras das marcas da ancestralidade na narrativa. Do ponto de vista artístico, esse modo de resgatar práticas milenares, em narrativas literárias, representa uma forma de desarrumar, inverter, interromper a normalidade cotidiana e chamar a atenção para alguma coisa não dita, mas interdita por mudanças nos códigos sociais. (OLIVEIRA, 2014, p. 65).

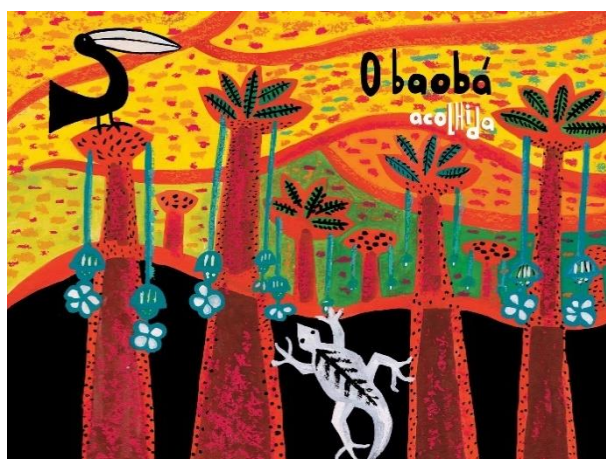
Há, portanto, um rompimento nos códigos sociais que age em direção a novos olhares sobre a herança cultural africana. Assim, poder considerar a ancestralidade como fenômeno estruturante na formação identitária de Kika, remonta o cenário de racismo que se constitui ao redor da sociedade. Falar de ancestralidade indica haver a existência de uma ou de várias culturas, anteriormente, tratadas como inexistentes. Isso acontece porque, como indica Terry Eagleton (2003), em obra intitulada *A ideia de Cultura*, a cultura é o meio através do qual a natureza se auto renova e o cultural é também o que podemos modificar, construir. Esta ideia está relacionada ao fato de que, na visão do teórico, o ser humano é um seguimento da natureza, que, por conseguinte, é uma continuação do humano. Sendo assim, a semelhança entre ambos está na propensão em “ser moldado à força”. O que, paralelamente, ocorre quando submetemos nossos costumes às tendências ditas por padrões universalistas.

Consoante à ideia de Eagleton, Roque de Barros Laraia (2001), em *Cultura, um conceito antropológico*, infere que culturas são padrões de comportamento passados socialmente com objetivo de adaptar e caracterizar comunidades humanas, ou seja, somos preparados para seguir um modelo que não respeita as diferenças em nenhuma das dimensões do convívio humano ou de suas idiossincrasias. Este debate nos encaminha, então, para uma discussão política em que percebemos que “a cultura é uma espécie de pedagogia ética que nos torna aptos para a cidadania política através da libertação do eu ideal ou coletivo sepultado em cada um de nós, um eu que encontra a sua suprema representação no domínio universal do Estado.” (EAGLETON, 2003, p. 18).

Dessa maneira, a homogeneização leva a inexistência de determinadas culturas. Por isso, a temática que valoriza a constituição identitária cultural fazendo dela ponte com a ancestralidade, rasura, de forma consistente os pontos de vistas não-negros presentes em nossa literatura. Assim, as marcas discursivas em *O mar que banha a ilha de Goré*, atestam à criação literária o enriquecimento cultural, advindo das tradições orais de África.

No capítulo dois, *O baobá acolhida*, um novo personagem é inserido na narrativa, Laith, um garoto senegalês, de treze anos, se apresenta a Kika e se reconhece na garota. Logo, o narrador indica que “Assim que deitou os olhos sobre a menina sentiu algo estranho, como se já a conhecesse.” (OLIVEIRA, 2014, p. 17). Desse modo, guiada por seu amigo, Kika conhece um pouco do que oferece a ilha de Goré, cenário no qual as emoções da garota se expressam através de seus sentimentos de amor e gratidão. A figura que segue (FIG. 31), colore esse cenário e nos dá dimensão dessas afirmações, *O baobá acolhida*, como se intitula este capítulo, aparece revestido de cores, abrigando animais e ocupando boa parte da ilha, o que remete a sensação de estar cercado quem nela habita, como forma de proteção:

**Figura 31 - Baobá acolhida**



Fonte: (OLIVEIRA, 2014, p. 14)

As ilustrações de Taísa Borges, mais uma vez, colore os cenários da produção de Kiusam. Em cores vivas, a natureza é destacada e enobrece os sentimentos da protagonista através do cenário de encantos suscitados pela água, pelas árvores e pelos animais. De acordo com Linder (2008, p. 08), “assim como o texto, a imagem requer atenção, conhecimento de seus respectivos códigos e uma verdadeira interpretação.” É isso que a visão da artista transpõe ao texto, as cores vivas despertam variadas interpretações de como é estar na ilha de Goré sob a perspectiva de Kika, sobretudo, porque a articulação entre texto e ilustração explicita claramente o sentimento de alegria que é pertencer a este lugar. As colorações vivas, como o vermelho, o laranja e o amarelo pintam grandes baobás e um céu aquecido e iluminado pelo sol. Um tucano e uma enorme lagartixa ocupam planos diferentes na imagem, sendo a ave no ar e o réptil na terra, contrastando níveis diferentes entre céu e terra e localizando a fauna na ilha. Os baobás aparecem adornados de flores brancas, dando tons de acolhimento e cuidado, também, a partir da preservação da flora.

Posto isso, o garoto inicia a expedição pela ilha mostrando a Kika o baobá, árvore de tamanho significado para os povos nativos e em seguida aconselha: “Vou começar mostrando uma árvore muito importante em todo o continente africano. Ela é sagrada. Experimente, enquanto você estiver nesta ilha, aguçar seus sentidos, porque aqui tudo é vivo. Nem sempre o que tem vida pode ser visto, mas sempre pode ser sentido.” (OLIVEIRA, 2014, p. 17). Nesse trecho, Laith confirma que a experiência da visita se resume às sensações produzidas pela ilha e por tudo o que nela habita. Cheio de lembranças, o lugar desperta emoções que a todo instante se contrastam com tradições ancestrais e denotam significações culturais que transpassam a contemporaneidade que, de modo geral, não atrela à natureza simbologias.

Diante disso, Kika atinge o ápice de sua viagem e, sem perceber, acaba seguindo o conselho do guia: sente o que é estar em Goré. A passagem a seguir demonstra o fato:

De repente, já está diante de dezenas de árvores gigantescas, cujos troncos mais parecem corpos de seres gigantes e antigos que habitaram a Terra; corpos de homens que remontam a um tempo em que o próprio tempo não podia ser mensurado. Enquanto Kika admira aquelas divindades sem encontrar palavras para reproduzir seus sentimentos, Laith continua a falar, porém em vão, porque Kika não ouve mais. Ela está de braços esticados em direção ao céu para captar a energia solar. (OLIVEIRA, 2014, p. 18).

O tempo remontado, indica a importância do passado para a construção do lugar. Em cada espaço da ilha há memória. A representação não trata de tentar disseminar a história de forma funcional, mas, de realçar os sentimentos que compõem o “eu” da garota, a começar pelo

desejo de conhecer a ilha e da felicidade e gratidão que surgem ao chegar em Goré. Posteriormente, a criança ainda “[...] olha para o alto da copa e fecha os olhos. E chora. Não aquele choro de tristeza, mas de pura emoção.” (OLIVEIRA, 2014, p. 18). O que manifesta sentimentos de afirmação e pertença.

Outro episódio que merece destaque na narrativa é a explicação de Laith sobre o que é o baobá. Em dado momento, ele diz:

– Eu vou lhe contar uma história de um tempo em que os homens adoravam árvores. Essa é a frase mais repetida no continente africano quando os mais velhos vão contar histórias. E Laith continua:  
 – Baobá, esse é o nome desta árvore, sinônimo de tradição e renovação. Seu tronco liga a Terra ao Céu; assim, os seres que vivem lá em cima podem vir à Terra, e depois retornar ao Céu pelo mesmo tronco; ou, se desejarem, podem também morar na árvore. Mukua é o nome de seu fruto. E esse tronco largo é um reservatório de água fresca. Sua flor carrega o mistério da própria árvore, porque ela desabrocha branca de um botão verde, depois fica creme, marrom e, por fim, violeta. A flor do baobá sente a brevidade da existência, porque viver por 24 horas. Depois morre. (OLIVEIRA, 2014, p. 19).

Nesse caso, a árvore, enquanto símbolo de tradição e renovação, se configura como elemento propulsor da história de um povo e de um lugar, frequentemente enobrecidos pelos seus antepassados. Servindo de ponte para a passagem dos ancestrais de Kika e Laith, o baobá se enfeita de espiritualidade até mesmo através das flores que dele nascem. Em seu tronco, se projeta um reservatório de água, uma fonte de vida e de purificação, já que a árvore indica travessia de um plano a outro. De forma consciente, percebemos que Laith compreende o poder da memória sobre as identidades culturais e é por isso, que a função desse personagem é tão importante para a trama. Ao afirmar que: “[...] o jovem sabe que tais histórias só fortalecerão a identidade de Kika.” (OLIVEIRA, 2014, p. 20), o narrador confirma a evolução e o crescimento da identidade negra da protagonista, que se quer com sua aparência, com sua cultura e sobretudo, com sua história e a história de seu povo.

Com relação a estética da personagem principal, na imagem que segue (FIG. 32), Kika é retratada com cabelo estilo *Black Power*, em uma postura que indica o apontamento para o céu, enquanto brinca com as flores em estado de desenvolvimento, já que estão, no momento, ilustradas pela cor marrom. Ao fundo, um céu estrelado sugere que, enquanto dorme, a protagonista sonha com as histórias contadas pelo baobá. Tais contações de histórias, como já afirmado pelo personagem Laith, fortalecem a identidade de Kika, o que, conseqüentemente, interfere no modo como a estética da personagem principal é construída. Os cabelos e os traços fenotípicos da garota são destacados de forma afirmativa nas ilustrações e, apesar, de não serem citados diretamente no texto, se articulam diante da valorização identitária negra como um todo.

Mais uma vez, o *black power* de Kika, em formato circular, atesta que os seres humanos são e estão em relação íntima com o mundo natural – sua organização e seus movimentos.

**Figura 32 - Kika**



Fonte: (OLIVEIRA, 2014, p. 21)

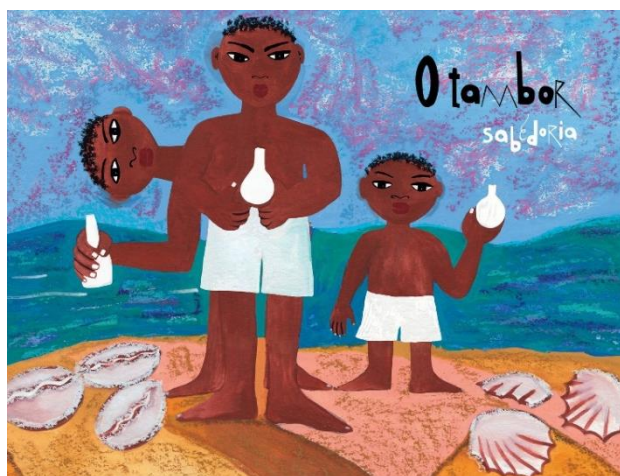
Os elementos brancos da imagem acima, tanto no vestido e no adereço de borboleta no cabelo *black power* de Kika, quanto nas próprias folhas e nas estrelas que compõem o cenário imaginário da garota, nos remetem a pureza, a limpeza, a claridade. Como se, ao sonhar com a ilha, a garota pudesse purificar de sentimentos bons o seu ser e deixar para trás qualquer vestígio de ódio ou rancor. Ao mesmo tempo em que finca seus pés sobre a terra, existe no plano de fundo o que parece ser um céu estrelado, brilhante, em associação com a água, reluzente e que, por reluzir, nos remete ao reflexo. Sendo assim, estrelas brilhantes reluzem e guardam os sonhos de Kika enquanto dorme em plenitude na ilha de Goré. Elas atestam a acolhida, o aconchego e pintam um céu de acalanto sobre a cabeça da protagonista.

E assim, se desenrola e se finda este capítulo. Cabe realçar que as relações nesta narrativa não são finalizadas com um ponto final, nem mesmo quando há o fenômeno da morte, como é o caso das flores dos baobás. Na imagem acima (FIG. 32), as flores indicam estado de desenvolvimento, por isso, são retratadas na cor marrom, em consonância com a própria protagonista, que em fase de desenvolvimento, cresce e vive um momento de transição infanto-juvenil. Por outro lado, vivendo por 24 horas, a flor do baobá vivencia etapas de transformação que culminam em um ponto em comum: a morte. Estado esse, no qual, enquanto seres humanos,

estamos destinados a atravessar. O que se transpõem, no entanto, a esse fato, é que, partindo da crença e da simbologia do baobá para os povos africanos, haverá sempre reticências ocupando, das raízes até as pontas das folhas da árvore, uma vez que, a ponte que liga a vida da morte se situa diretamente nas memórias. Sendo assim, as memórias ancestrais mantêm viva a história africana.

Já o capítulo três, *O tambor sabedoria*, revela instrumentos e outros objetos que condizem com as culturas de matriz africana presentes naquela região. Através de sua escrita, Kiusam realça os costumes e as tradições dos povos da ilha, além de promover uma reflexão crítica acerca da história, da memória, do corpo e do lugar. Recheado de simbologias, este capítulo evoca o conhecimento e transporta a narrativa para uma série de expressões que, em conjunto, despertam na personagem principal sentimentos introspectivos. Como se houvesse comunicação, a personagem silencia diante do tambor, que emana uma mensagem de sabedoria. A ilustração (FIG. 33) que segue é da capa do capítulo supracitado:

**Figura 33 - O tambor sabedoria**



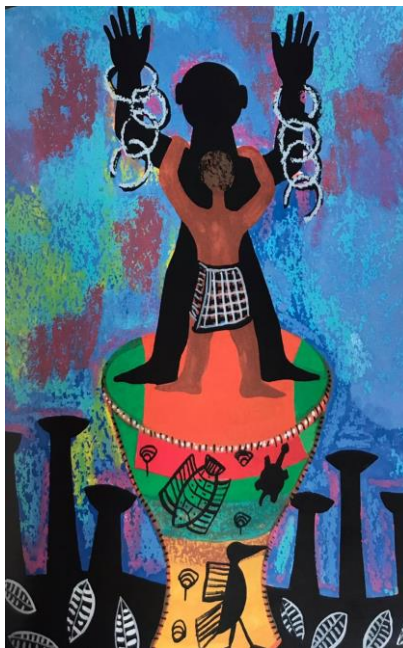
Fonte: (OLIVEIRA, 2014, p. 23)

Ao fundo, o mar azul se conecta ao céu rosado, como num fim de tarde. Três garotos nativos seguram suas garrafas, que se assemelham a cabaças, sob a areia repleta de conchas e búzios, recipientes que guardam tesouros para os africanos.

Inicialmente, destacamos o fragmento em que “Kika vê a escultura de um casal se abraçando em cima de um tambor chamado *djembê*. O casal celebra a liberdade. Kika permanece em silêncio diante daquela imagem tão forte.” (OLIVEIRA, 2014, p. 25). A liberdade, objeto de desejo durante muito tempo, é, enfim, conquistada. Representada através das estátuas, o simbolismo desse momento atua diretamente sobre a protagonista, que revela,

sem dizer qualquer palavra, a revolta em ver e lembrar que pessoas livres foram aprisionadas e em seguida tiveram que lutar pelo que roubaram delas. Para nós, existem duas interpretações possíveis para a imagem abaixo (FIG. 34):

**Figura 34 – Celebração da liberdade**



Fonte (OLIVEIRA, 2014, p. 29)

A primeira trata-se da ideia de resistência negra, em que, literalmente, quebram-se as amarras. A segunda, acontece através da própria Kika, ao ficar em silêncio diante da imagem. A ação de silenciar também demonstra respeito pelo que viveram seus antepassados e se configura como ato de não-romantização dos povos humilhados e massacrados durante esse período. Posto que, viver sob amarras, requer forças extraordinárias que o corpo humano não é capaz de suprir. Assim, inferimos que a autora também explora os discursos que colocam os povos negros em lugares de superfortes, quando, em contrapartida, há correntes e grilhões para violentar e aprisionar seus corpos. Sendo assim, a revolta da protagonista é compreendida, pois ao invés de celebrar a liberdade, seus antepassados deveriam estar celebrando conquistas que não puderam alcançar por estarem reféns da ideologia do mundo ocidental.

Para compreendermos a simbologia de todo esse episódio, é necessário que nossas perspectivas se voltem para a significação do tambor nas culturas de origens africanas. Paradiso e Gonzalez (2014), em artigo intitulado *O 'tambor' como símbolo metonímico da identidade afro-brasileira, na poesia de Oliveira Silveira*, discutem a importância do objeto em diferentes instâncias. Logo, eles confirmam que o tambor não é um simples item que figura na narrativa

apenas para enfeitar fatos ocorridos no passado, mas possui uma gama de sentidos que o interligam, principalmente, às crenças ancestrais. Dessa maneira, eles apontam que o tambor é:

Um objeto fundamental nesses rituais religiosos é o atabaque, isto é, um tambor, um instrumento musical, cuja música produzida por ele faz com que a distância entre Brasil, onde estavam os negros, e a África, país de origem, não exista, podendo assim, reviver sua cultura e religião, como se eles não tivessem saído de lá. Por meio do ritmo e da música do atabaque/tambor/batuque, seus adeptos entram em um transe, que, para eles, significava uma comunhão entre os simples humanos em terras brasileiras e os deuses do continente negro. Brasil e África tornam-se um só espaço mítico. É importante pontuar que o atabaque é um símbolo essencial para as religiões de matriz africana, pois o som que este objeto produz contém o poder de invocar os deuses africanos, sejam eles orixás, *nkisses* ou voduns. (PARADISO; GONÇALEZ, 2014, p. 334).

Assim, podemos compreender que a escolha deste item introduz à narrativa mais uma ponte com o divino. Portanto, a conexão espiritual se dá, também, através da escolha do objeto sagrado, elencado neste capítulo. O africano em cima do tambor, pode representar a simbologia de que, no plano celestial, os povos encontram a liberdade de que foram privados na terra. Tal aspecto interliga a narrativa à religiosidade de matriz africana, que é também, um elemento formador da identidade cultural negra de Kika. Embora, durante o enredo, não sejam descritos rituais, ou mesmo, sejam mencionadas as religiosidades africanas, é por meio dos símbolos que notamos como o conhecimento sobre as crenças ancestrais ocorrem no texto. E, o tambor é símbolo fundamental para este entendimento, já que, segundo Paradiso e González:

[...] a religiosidade de matriz africana com seu símbolo máximo, o ‘tambor’, leva o afrodescendente em busca de melhores condições de vida, pois pode reescrever a identidade negra com base nos conhecimentos passados de geração a geração, contextualizados nos mitos, nas danças, nos transe hipnóticos e no culto aos deuses africanos. Assim, tal grupo entra em contato com as divindades em um momento de sublimação ao sagrado, isto é, abandonam o mundo externo para vivenciar suas raízes religiosas na crença de que os seus deuses iorubás ou bantos estarão presentes nesse ambiente, para fortalecê-los como sujeitos que lutam contra os preconceitos e valorizar sua história e cultura africana como parte da sua identidade negra. (PARADISO; GONÇALEZ, 2014, p. 334-335).

Estabelecendo relação entre a citação e a obra analisada, notamos que a simbologia do tambor alcança a formação identitária através da história e da cultura ancestral africana. Ao adquirir conhecimento sobre os elementos constituintes da ilha, a protagonista re(encontra) e (re)escreve sua identidade negra. De modo sutil, a autora acaba fazendo referência, por meio do instrumento, ao culto aos deuses africanos. Dessa forma, aproxima o tambor de sua significação no mundo real:



[...] ritmo dos atabaques fazem com que seus iniciados deixem suas preocupações externas para viver o transe interno, confraternizando com o divino e com o sagrado, sendo esta a sua identidade enquanto sujeito, que resgata suas raízes e se aproxima de seu continente mítico, a África. (PARADISO; GONÇALEZ, 2014, p. 337).

O elemento, sugere eloquência, musicalidade, barulho. Todavia, a reação de Kika ao ver a imagem entra em contraste com o som e o ritmo que podem ser produzidos pelo tambor. Assim, a protagonista se permite silenciar pela cena. Nessa ocasião, a mudez da personagem conta uma história de sofrimento e tristeza pelos africanos escravizados e, ao mesmo tempo, de respeito e gratidão pela força com que vivenciaram os abusos e as explorações que o passado não escancarou, noticiou ou gritou.

Outrossim, é que os atabaques, enquanto mensageiros, convocam, em algumas culturas, os povos negros a resistirem: [...] os tambores de guerra, convocam os negros à luta e à imposição como sujeitos. (PARADISO; GONÇALEZ, 2014, p. 337). Sob essa perspectiva, é interessante observar na imagem (FIG. 34) que os africanos comemoram em cima de um tambor. E a protagonista, por sua vez, tem a noção de que o instrumento emite uma mensagem: “– Eu estudei isso no Brasil – lembra Kika. – No tempo da escravidão, os negros que tocavam tambor ficavam no alto do morro dos quilombos observando, e qualquer movimentação estranha era comunicada com recados transmitidos pelos toques, através do som do tambor.” (OLIVEIRA, 2014, p. 26). Fato importante, já que a personagem principal faz menção a uma educação que reitera a história africana no Brasil. Portanto, compreendemos o instrumento como item de grande valor para a cultura estudada, podendo enviar uma mensagem de convocação à luta e a resistência, à exemplo do que ressaltam Paradiso e Gonzalez (2014):

[...] é visualizado como um símbolo cultural e religioso, que contém o poder de invocar orixás e *voduns*. O tambor, o atabaque e o batuque são instrumentos usados nos terreiros do candomblé e seu uso torna-se a convocação dos candomblecistas à união, ao resgate de toda cultura advinda da África e transportada ao Brasil. A mágica dos tambores traz os deuses negros ao espaço de culto, suscita ao povo negro e mestiço o chamamento à luta e à conquista da identidade, que durante tanto tempo foi deturpada. (PARADISO; GONÇALEZ, 2014, p. 345).

Com efeito, o instrumento, base fundamental para a comunicação na comunidade visitada por Kika, também possui significado importante, como explica Laith: “O tambor é o símbolo deste lugar. O tambor fala, é considerado um meio de comunicação entre as pessoas, porque quem o toca pergunta e responde ao mesmo tempo – afirma Laith.” (OLIVEIRA, 2014, p. 26). Nesse sentido, o tambor vibra a mensagem de liberdade que ecoa pela ilha de Goré e que é destinada às crianças que ali estão, uma vez que, “há coisas que somente um tambor conhece, mas só transmite àqueles que julga prontos para aprender.” (OLIVEIRA, 2014, p. 28).

Demonstrando, também, que as crianças são aptas a conhecer e aprender com as demais culturas.

Ao final do capítulo, o narrador ressalta que a jovem princesa Kika, “descobriu o conhecimento que carregará para o resto de sua preciosa vida: não é preciso ser adulto para ser sábio. A sapiência surge por meio das vivências, da generosidade de quem ensina, da humildade de quem aprende, não importa a idade.” (OLIVEIRA, 2014, p. 28). Tal aproximação com o leitor, faz de *O mar que banha a ilha de Goré*, uma narrativa que valoriza o saber infantil e se conecta com um universo ativo e participativo, que preza a individualidade, e dessa forma, conduz o texto narrativo ao caminho da representação.

Na narrativa, em questão, há um distanciamento com a brancura e aspectos que se referem ao conhecimento ancestral e a tradição oral são preservados, o que confere grande importância ao segmento étnico-racial negro, já que, como afirma Hampaté Bâ (2010), a tradição oral representa a memória viva de África. Por conseguinte, o que Kika faz é ressignificar os acontecimentos do passado, dando a eles uma resposta positiva sobre o que determinou, por longo período, a história e, conseqüentemente, a literatura infanto-juvenil brasileira. Afinal, quando nos reportamos ao passado, percebemos que

[...] se reforçou a supremacia do segmento branco em suas histórias recontadas e recriadas. São estas imagens que chegam às crianças negras e brancas, massivamente. Salvo raras exceções, não se tem priorizado as conquistas, memórias, resistências, enfim, o patrimônio cultural amplo dos negros da África e diásporas. (OLIVEIRA, 2010, p. 53).

O capítulo quatro, indica já em seu título o desfecho da narrativa e a partida de Kika, que retorna ao Brasil. Intitulado de *O apito despedida*, o capítulo, em questão, aborda de forma poética a volta de Kika e os sentimentos que habitam na garota ao deixar a terra a qual seu coração pertence. Um capítulo cheio de emoções, anuncia com seu apito final a transposição da embarcação, em semelhança ao deslocamento de africanos escravizados ao sair do porto em direção às Américas. O som que conduz o navio a zarpar vem acompanhado de três sopros, o terceiro e último, comunica a partida da ilha de Goré.

O primeiro apito ressoa e ao se dar conta de que a visita havia chegado ao fim, Kika se questiona se é capaz de ir embora abandonando tudo que viu pela ilha: o mar, a areia, o baobá, os três meninos, o tambor, Laith... e afirma ainda ter muito a conhecer. Neste instante, a aflição de Kika em deixar a ilha e tudo que conheceu nesse período, demonstra com vigor o sentimento de pertença da garota, que não deseja “abandonar” o lugar, ao qual sente que pertence.

Posteriormente, um ar morno rodopia diante da menina, de Laith e dos três meninos que os acompanham, fazendo as folhas secas se levantarem do chão e espalharem-se sobre suas cabeças. É o vento. Em narrativas comuns, só mais um elemento da natureza. Em *O mar que banha a ilha de Goré*, mais um personagem. Rapidamente, Laith alerta para o fato de que tudo na ilha possui vida e que então, todos devem silenciar para ouvir o que o vento tem a lhes dizer. De olhos fechados, Kika e os meninos, ouvem o vento e ele diz: *“Terras irmãs. Povos irmãos. Mesmo distante, o mar aproxima, o mar une, o mar rega, o mar se entrega. Somos todos irmãos que, apesar da distância, quando nos encontramos, nos reconhecemos.”* (OLIVEIRA, 2014, p. 34, grifos da autora). Logo, ao abrirem os olhos, os personagens compreendem de onde se conhecem mesmo sem nunca terem se encontrado antes. Com isso, a protagonista entende que até a despedida guarda algum tipo de sabedoria: *“– O que eu preciso me lembrar está aqui – aponta para a própria cabeça – e aqui – põe a mão no coração.”* (OLIVEIRA, 2014, p. 34). A figura seguinte (FIG. 35) ilustra a capa deste capítulo:

**Figura 35 - O apito despedida**

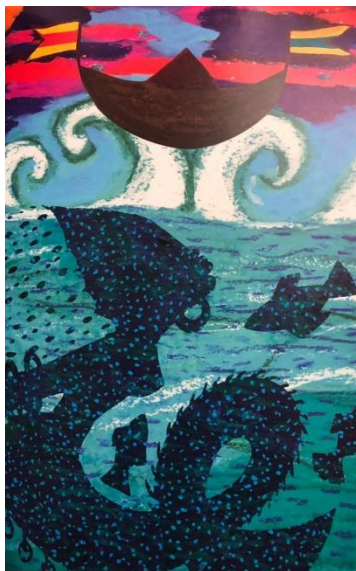


Fonte: (OLIVEIRA, 2014, p. 30-31)

Nesta imagem, o mar expressa através de azuis intensos a tristeza pela partida de Kika. As gotículas no canto esquerdo da imagem sugerem traços de chuva, que naturalmente, assemelham-se às lágrimas. Já os riscos brancos e pretos uniformizam o vento que parece revoltar as águas salgadas, percebemos isso pelo formato ondular com que se formam grandes elevações, que, através de suas curvas desprendem movimentação à imagem.

Depois que o terceiro apito soou, a princesa-filha já se dirigia à Dakar, capital do Senegal. Na figura abaixo (FIG. 36), o corpo feito de água da Mãe Mar, em suas vestes verde-jade, sopra a embarcação de Kika em alto mar, para longe da ilha de Goré:

**Figura 36 - Mãe Mar em suas vestes verde-jade**



Fonte: (OLIVEIRA, 2014, p. 37)

A imagem também sinaliza duas bandeiras nos mastros da embarcação de Kika. Suas cores predominantes são verde, amarelo e vermelho, que nos remetem às cores da bandeira do Senegal, país visitado por Kika. Como sucede em alguns países africanos, as cores da bandeira do Senegal são as do movimento Pan-Africano que, por sua vez, foi buscar este conjunto cromático à bandeira da Etiópia, único país do continente que, apesar de invadido e ocupado pela Itália, nunca foi verdadeiramente colonizado. O movimento Pan-Africano, de caráter social, filosófico e político, promove a defesa dos direitos dos povos africanos, através da construção de um único Estado Soberano. Em outras palavras, objetiva-se a união de todos os povos africanos em prol da potencialização da voz do continente em contexto internacional.

Em se tratando de aspectos africanos, as significações desempenham papéis importantes nesta cultura. Nesse caso, com as bandeiras que representam os países não seria diferente. Para além do significado comum, no caso do Senegal, o verde representa a vegetação, mas também, a influência do Islão no país, enquanto o amarelo simboliza o sol, as artes e a qualidade de vida.

Quanto ao vermelho, está associado ao sangue derramado na luta pela independência do Senegal. A estrela verde simboliza a abertura do país aos cinco continentes do Planeta.<sup>22</sup>

À título de ilustração, abaixo apresentamos a imagem da bandeira do Senegal:

**Figura 37 - Bandeira do Senegal**



Fonte: (LEITÃO, 2021).

Dito isso, o capítulo encerra-se com um agradecimento pela existência, que ressalta o respeito a diversidade: “E todos de mãos dadas e diante da grande mãe, elevam seus pensamentos carinhosos e de agradecimento à vida. Cada um faz do seu jeito, pois cada povo, cada cultura, tem um jeito próprio para agradecer.” (OLIVEIRA, 2014, p. 35). Ademais, as lembranças seguem vivas. O aprendizado, a partir do que vivenciou Kika na ilha de Goré, permanece através das memórias e do não esquecimento ao passado. Isso é o que torna vivo o conhecimento:

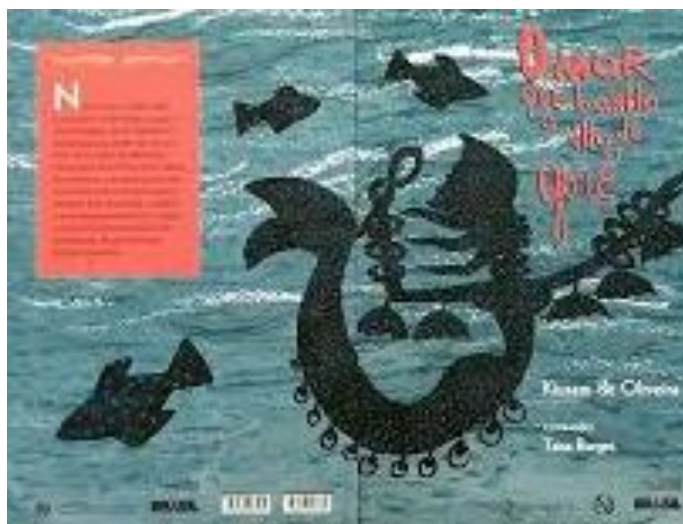
Muitos anos se passaram e nenhum deles se esqueceu da brasileira que um dia esteve ali. A Mãe Mar, em suas vestes verde-jade, fez questão de ficar mais jade do que nunca, em homenagem a princesinha. E tudo ainda segue exatamente como antes. Porque, lânguidos, os raios do sol continuam a repousar suas línguas candentes sobre o corpo-mar fresco e sereno da Mãe Mar, lambendo-o como fazem as felinas ao banhar, com amor, suas crias. Serenou o mar... De verde-jade, serenou o mar. (OLIVEIRA, 2014, p. 36).

Certamente, Kika se despede da ilha de Goré com a sua identidade negra fortificada. A garota desenvolve o pensamento de que nas memórias permanecerá vivo o lugar ao qual pertence. Em conformidade com o texto, a capa do livro em folha dupla, destaca o esplendor da Mãe Mar. Na imagem que segue (FIG. 38), a figura maternal estende seus braços enfeitados

<sup>22</sup> LEITÃO, João. Bandeiras de África – Explicação Histórica e Significado das Cores. *João Leitão Viagens*. Disponível em: <https://www.joaoleitao.com/viagens/significado-bandeiras-africa/>. Acesso em: 12/02/2021.

de pulseiras e penduricalhos em posição semelhante a um contra-ataque, que pode representar a resistência negra, mas também, um simples apontamento determinando o caminho para Goré. Em sua cabeça, a coroa ressalta o poder da rainha das águas, que acompanhada por peixes, segue adiante, sem olhar para trás:

**Figura 38 - Capa dupla**



Fonte: (OLIVEIRA, 2014, p. 38-39).

A poderosa Mãe Mar, dotada de uma longa e adornada cauda, guarda nas profundezas do oceano os tesouros africanos que, incapazes de afundar, respingam nas consciências das personagens desta narrativa. Compreendemos, finalmente, que a disseminação do conhecimento é fundamental para o desenvolvimento deste enredo. As descrições do narrador onisciente, que frisa que o entendimento não vem de grandes explicações, mas acontece através das experiências e das emoções causadas por elas, é essencial na constituição de um elo entre o leitor e o texto.

Por fim, na narrativa, é recontada a história de maneira democrática, suscitando, uma rica manifestação das contribuições dos africanos para o Brasil, tal fato é demonstrado em fragmentos como este: “– Apesar de toda a violência sofrida, seus ancestrais, os meus filhos e filhas, souberam transformar, em seu país chamado Brasil, a dor da escravidão em atos criativos. Eis uma prova disso diante de meu corpo d’água: um ser de luz como você.” (OLIVEIRA, 2014, p. 13). Dessa maneira, podemos considerar que Kika é o retrato consciente da herança deixada por povos marcados pelo mundo ocidental. Além disso, o modo como os feitos são narrados representam a importância da reivindicação do segmento negro em retratar a história, desconstruindo a visão racista.

Abaixo (FIG. 39), apresentamos Kiusam Regina de Oliveira, artista multifacetada e autora das produções selecionadas para compor o corpus de análise desta pesquisa:

**Figura 39 - Kiusam de Oliveira**



Fonte: <https://mskiusam.com>

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As representações situam grande aporte para a construção das identidades culturais negras, daí, a necessidade de mergulhos interpretativos, sobretudo, em narrativas dessa natureza, que contestam a realidade antidemocrática, como forma de impulsionar novas práticas interativas que envolvam a infância. Ressaltamos, que as considerações realizadas neste tópico exigem de nós constante percepção e aprendizado, além do repensar criticamente noções limitadoras, por isso, não terminam por aqui, já que o fortalecimento das reflexões antirracistas, requerem o prosseguimento desses debates, para além da literatura.

De modo geral, a produção infanto-juvenil de Kiusam de Oliveira engendra rasuras no campo literário, na medida em que questiona a invisibilidade negra, o racismo e o papel da mulher na sociedade. Nesse caso, o protagonismo negro e feminino restitui a memória ancestral e a situa em lugar de poder. A potência feminina negra, atravessada não somente pelas obras, mas também, pela autora que assume o lugar de alguém que tem algo a dizer, reestrutura o espaço literário da eurocentralidade. Assim, as narrativas desafiam as opressões que se instalam em vias literárias e endossam valorização, reconhecimento e criatividade em torno da temática negra nas narrativas voltadas aos leitores mirins. Nessa medida, estruturam-se, gradativamente, pensamentos de contestação dos espaços de poder através dos discursos afirmativos.

Com base nas análises da obra *Omo-oba: histórias de princesas*, compreendemos que esta confere visibilidade às mitologias africanas, sendo assim, as narrativas contidas neste livro, contribuem para o fortalecimento de pontes simbólicas com as africanidades em ambientação contemporânea. Mais do que isso, a elaboração das personagens enquanto princesas, descristaliza noções que recaem sobre as mulheres, sobretudo, sobre as mulheres negras. Sob essa perspectiva, as princesas se mostram como seres ativos diante da sociedade e carregam consigo traços de obstinação que as fazem concretizar seus desejos, contemplando, através de seus feitos, um desfecho que as têm como heroínas de suas próprias histórias.

Os espaços sociais africanos são pintados em cenários que valorizam a natureza e colorem as personalidades das princesas. A personagem Oiá demonstra como as princesas infantis podem se inserir em jornadas de luta e força. Além disso, ao se transformar em búfalo, a protagonista evidencia a fantasia esperada na literatura mirim. Paralelamente, Oxum redimensiona visões acerca da corporeidade feminina, sua dança, sua sedução, desencadeiam o poder da personagem em hipnotizar com sua beleza. Tal fato, por si só, já se move em direção contrária aquilo que se tem como modelo estético “ideal” na sociedade racista.



Assim como, personagens à exemplo de Iemanjá, ilustram a afro-brasilidade da produção como aspecto edificante em relação as construções identitárias culturais. Enquanto arquétipo de mãe, a princesa Iemanjá também responde como provedora da vida no Planeta Terra, já que, na narrativa, através dos seus desejos, é que se criam os rios, as estrelas e os orixás que habitam a terra. Nesse caso, as princesas-orixás, provedoras vitais, através de suas realizações orquestram desfechos inéditos enquanto heroínas negras.

Ademais, as marcas discursivas encontradas em *Omo-oba*, aproximam a narrativa de uma experiência estética, em que se valoriza a fantasia como aspecto de proximidade com o leitor. Um ótimo exemplo de que essa é uma literatura que não oferece receitas prontas é a personagem Olocum, que por meio de sua personalidade introspectiva e tímida, tem suas características respeitadas e resolve seu conflito por meios próprios. Ao longo da narrativa, não aparecem alternativas para que Olocum faça uma escolha, a protagonista decide que precisa de um tempo e reaparece no capítulo seguinte exercendo o papel de grande rainha do oceano. Isto é, a personagem infantil, volta seu olhar para si mesma e, a partir de seu próprio conhecimento, caminha para sua afirmação identitária cultural.

Já Ajê Xalugá, por não ter ampla experiência de vida, necessita de uma reviravolta para aprender uma lição e ensinar algo aos leitores. Nesse caso, mesmo não se tratando de uma literatura com caráter funcional, a narrativa não foge ao ensinamento. Embora, este, seja contemplado no que tange ao respeito pelas diferenças sociais, culturais e estéticas das personagens. Oduduá, por sua vez, é uma personagem importante para repensar o papel da mulher na sociedade. A princesa-criança não aceita as imposições feitas pelo personagem masculino/secundário com quem divide o espaço de uma cabaça. Nessa ocasião, os fatos expostos dão abertura para possíveis provocações acerca dos direitos iguais entre homens e mulheres durante a leitura. Daí, vemos se formar um espaço crítico diante dos comportamentos diversos das personagens.

Com relação a narrativa *O mundo no black power de Tayó*, concluímos ser esta uma produção autêntica e emancipatória. A protagonista Tayó, revela, por meio de sua personalidade descontraída, o total descomprometimento com as práticas racistas da sociedade contemporânea. Tal aspecto, situa a personagem em um lugar de realeza e poder, cuja representação ficcional desarticula o sistema literário infanto-juvenil. A valorização de seu cabelo crespo, estilo *black power*, vincula a afirmação de sua identidade cultural à resistência negra em constante movimentação, o que se relaciona também, com a criação de uma produção que reivindica a existência negra na literatura em concordância a lei 10.639/03.

Finalmente, as estratégias discursivas notadas em tais obras fortalecem a noção não fechada de diáspora, principalmente, em se tratando de *O mar que banha a ilha de Goré*. Resignificando a história de escravização dos povos negros e elencando a simbologia das águas enquanto fenômeno de travessia, esta narrativa proporciona o encantamento às características culturais, como a tradição oral e a significação dos elementos africanos, junto à memória, que atua como elemento propulsor de conhecimento e história na narrativa. A escritora investe nos dispositivos ficcionais que provocam leitoras e leitores a reelaborar sentidos para a reinvenção das tradições afro-brasileiras, por meio de cosmovisões.

Compreendemos por fim, que a produção infanto-juvenil de Kiusam de Oliveira, incluindo as três obras analisadas neste estudo, podem se configurar como aporte de práticas educativas, uma vez que, sua principal estratégia é a constituição de personagens infantis que mantêm relações com o passado, revivem as tradições, celebram a ancestralidade africana e tornam a vida um constante aprendizado na coletividade. Aspectos esses, fundamentais para os debates antirracistas em âmbito literário, escolar e social.

Após a concretização deste trabalho, pude aprender que as memórias, de fato, repercutem e guardam nossas histórias. Graças à Literatura Negra, estou devolvendo, academicamente, o conhecimento que adquiri ao longo desta jornada e espero que esta pesquisa contribua com a disseminação e o aprendizado das relações étnico-raciais presentes no Brasil, sobretudo, em tempos sombrios como os que vivenciamos hoje. Atualmente, a democracia, o respeito, o combate às desigualdades sociais e a valorização da educação pública encontram-se enfraquecidas e não fazem parte de grandes projetos em nossa sociedade.

Além disso, é importante ressaltar que finalizo esta pesquisa em meio a uma Pandemia, onde o vírus da Covid-19 e a miséria assolam o país, quem não morre por falta de uma vacina que já existe – como foi o caso da minha orientadora Rosilda Alves Bezerra – morre de fome. Tudo isso, nos situa em um lugar de inutilidade social que somente é compensado pelas histórias de resistência inscritas em nossa trajetória e na trajetória daqueles que se foram.

Durante este período, além de presenciar o caos sanitário e a crise financeira, acompanhamos ainda notícias sobre o aumento da violência. Violência essa, que atingiu, a cada página escrita desta dissertação, de forma majoritária a população negra. Ágatha Félix (8 anos), Kaio Guilherme da Silva Baraúna (8 anos), João Pedro Mattos Pinto (14 anos), Lucas da Luz Marques da Rocha (17 anos), Evaldo dos Santos Rosa (51 anos, 80 tiros), George Floyd (46 anos, EUA), Kahtlen Romeu (24 anos, grávida), seu bebezinho e tantos outros, lamento pelo racismo que arrancou a chance de realizar seus sonhos, mas garanto que a luta antirracista há de continuar, especialmente, por vocês.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para educar crianças feministas: um manifesto**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo, Companhia das letras, 2014.
- ALMEIDA, Sherry Morgana Justino de. Imagens do feminismo negro em O mundo no black power de Tayó, de Kiusam de Oliveira. In: ENCONTRO DA REDE FEMINISTA NORTE E NORDESTE DE ESTUDOS E PESQUISAS SOBRE MULHER E RELAÇÕES DE GÊNERO, 20, 2018, Salvador. **Anais...** Salvador: Síntese Eventos, 2018, p. 1-8.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1990.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In.: **Itinerários**, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, n. 10. Araraquara: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos, 1996.
- BRASIL. **Lei 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. D.O.U. de 10/01/2003.
- BRASIL. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino da História Afro-Brasileira e Africana**. Brasília: SECAD/MEC, 2004.
- BRASIL. **Orientações e Ações para Educação das Relações Étnico-Raciais**. Brasília: SECAD, 2006
- BRASIL. **Plano Nacional das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana**. Brasília: SECAD; SEPPPIR, jun. 2009.
- CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos avançados**, v.17, n. 49, p. 117-133, 1. dez. 2003.
- CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2000.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução de Jamille Pinheiro. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

CUTI (Luiz Silva). **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo negro, 2010.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: DUARTE, E. A.; FONSECA, M. N. S. (org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. vol. 4. (História, teoria, polêmica). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

EAGLETON, Terry. **A ideia de Cultura**. Tradução de Sofia Rodrigues. 1.ed. Lisboa: Temas e Debates – Actividades Editoriais, L., 2003.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **SCRIPTA**, v. 13, n. 25, p. 17-31, Jul./Dez. 2009.

FRANTZ, Fanon. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. Brasília, Ed. da UnB, 1983.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. Tradição Viva In. **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África** / editado por Joseph Ki -Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: história e histórias**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2007.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura, um conceito antropológico** 16ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

- LINDER, Sophie Vander. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: SESI-SP, 2008.
- MANDARINO, Ana Cristina; GOMBERG, Estélio. Água e ancestralidade jeje-nagô: possibilidade de existências. **Textos de história**, v. 17, n. 1, p. 143-162. 2009
- MEMMI, A. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo: Editora Ática S.A, 1988.
- NASCIMENTO, Daniela Galdino. **O terceiro espaço: Confluências entre a literatura infanto-juvenil e a Lei 10.639/03**. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) – Universidade Federal da Bahia, Salvador: 356 p. 2019.
- OLIVEIRA, Jurema. As marcas da ancestralidade na escrita de autores contemporâneos das literaturas africanas de língua portuguesa. **Signótica**, v. 26, n. 1, p. 45-67, Jan./Jul. 2014.
- OLIVEIRA, Kiusam de. **O mar que banha a ilha de Goré**. São Paulo: Peirópolis. 2014.
- OLIVEIRA, Kiusam de. **O black power de Akin**. São Paulo: Editora de Cultura, 2020.
- OLIVEIRA, Kiusam de. **Omo-oba: histórias de princesas**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.
- OLIVEIRA, Kiusam de. **O mundo no black power de Tayó**. São Paulo: Peirópolis, 2013.
- OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus. Relações étnico-raciais na educação e a literatura infanto-juvenil: nas veredas da Lei 10.639/03?!. In.: LINS, Juarez Nogueira et al. (Org). **Linguagem e Discussões culturais**. João Pessoa: Editora dos Organizadores, 2006. Volume 1.
- OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus. Personagens negros na Literatura Infanto-Juvenil: há muito fazer-dizer, há muito de palavra-ação. In.: SILVIA, Márcia Tavares; RODRIGUES, Etiene Mendes. (Orgs). **Caminhos da Leitura Literária: Propostas e Perspectivas de um Encontro**. Campina Grande: Bagagem, 2009. P. 156-176.
- OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus. **Personagens negros na literatura infanto-juvenil no Brasil e em Moçambique (2000-2007): entrelaçadas vozes tecendo negritudes**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: 301 p. 2010.
- PARADISO, Silvio Ruiz; GONÇALEZ, Deyse Natali. O ‘tambor’ como símbolo metonímico da identidade afro-brasileira, na poesia de Oliveira Silveira. **Revista Cesumar Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**, vol. 19, n. 2, p. 327-346. Jul./Dez. 2014.
- PERROTTI, Edmir. **O texto sedutor na literatura infantil**. 1ª ed. São Paulo: Ícone, 1986.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **A invenção do ser negro**: um percurso das ideias que naturalizaram a inferioridade dos negros. São Paulo: Educ/Fapesp; Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Waldéa Barcellos. 8. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 2003.

ZIEGLER, Jean. A imortalidade ioruba. In: ZIEGLER, Jean. (Org.). **Os vivos e a Morte**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2012, p. 1-19.