Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Felipe Fanuel Xavier Rodrigues

De Stamps ao Recôncavo: encruzilhada de narrativas afrodescendentes traduzidas em literatura contemporânea

Rio de Janeiro
2016

Felipe Fanuel Xavier Rodrigues

De Stamps ao Recôncavo: encruzilhada de narrativas afrodescendentes traduzidas em literatura contemporânea

Tese apresentada, como requisito parcial, para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profª. Dra. Maria Aparecida Ferreira de Andrade Salgueiro

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R696 Rodrigues, Felipe Fanuel Xavier.

De Stamps ao Recôncavo: encruzilhada de narrativas afrodescendentes traduzidas em literatura contemporânea / Felipe Fanuel Xavier Rodrigues. – 2016.

218 f.

Orientadora: Maria Aparecida Ferreira de Andrade Salgueiro.

Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Literatura comparada – Brasileira e americana - Teses. 2. Literatura comparada – Americana e brasileira – Teses. 3. Escritoras negras – Teses. 4. Cultura na literatura – Teses 5. Negros na literatura – Teses. 6. Angelou, Maya, 1928-2014 – Crítica e interpretação – Teses. 7. Yemonjá, Mãe Beata de, 1931- - Crítica e interpretação – Teses. I. Salgueiro, Maria Aparecida Ferreira de Andrade. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.091

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Felipe Fanuel Xavier Rodrigues

De Stamps ao Recôncavo: encruzilhada de narrativas afrodescendentes traduzidas em literatura contemporânea

Tese apresentada, como requisito parcial, para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Banca Examinadora:

_____

Profª. Dra. Maria Aparecida Ferreira de Andrade Salgueiro (Orientadora)

Instituto de Letras – UERJ

_____

Profª. Dra. Leila Assumpção Harris

Instituto de Letras – UERJ

_____

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta

Instituto de Letras – UERJ

_____

Prof. Dr. Luiz Barros Montez

Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Profª. Dra. Luciane Nunes da Silva

Universidade Estácio de Sá

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

À Priscila, ao lado de quem a vida é sempre poesia e luta.

AGRADECIMENTOS

Expresso minha gratidão à minha amada Priscila, por partilhar comigo um viver de amor e esperança, depertando o brilho da luz que há em mim. Sem sua constante presença, nada disso teria sido possível.

Pela vida recebida, sou grato aos meus pais, em especial, minha mãe, Janet, por haver me ensinado que nossas origens estão na África e pelo crédito dado às minhas primeiras inquietações.

Agradeço à Cida, por encorajar e orientar minha carreira acadêmica. Desde os anos da graduação em Letras, ela tem sido uma mentora. Meu agradecimento ao Antonio Tillis, pelo apoio e orientação no doutorado sanduíche bem como pela amizade construída. Ao Marcus Motta, agradeço por devolver aos alunos a liberdade de pensar a partir da literatura.

Ao meu avô, José Raimundo Xavier (*in memoriam*), rendo graças por me incentivar a estudar "para ser alguém na vida". À vovó Altina, por permitir que sua casa fosse o palco de doces memórias. Aos meus irmãos, Wender, Nara, Rafael, Lory e Ana Cláudia, por jamais desistirem de lutar, sobretudo em períodos tão adversos da nossa infância e adolescência. Aos meus amáveis sobrinhos, Miguel, Júlia e Vinícius, pela espontaneidade de seu afeto. Aos diletos Paula e Matteus, pela amizade permanente. À Alexandra Keats e Martha Dickinson, por abrirem as portas de seu lar e corações em Vermont. Ao amigo Alphonso Saville, pela parceria de trabalho e cordialidade.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à Comissão Fulbright pela concessão da bolsa de estudos de Estágio de Doutorando (doutorado sanduíche) que proporcionou a realização de um período de intensa pesquisa nos Estados Unidos.

Devo agradecer ao Dartmouth College por me acolher como *Visiting Scholar* durante o ano acadêmico 2014-2015 e oferecer toda a estrutura necessária para a execução de meu trabalho acadêmico no exterior. Tenho um imenso débito de gratidão com uma rede de professores, alunos e funcionários de Dartmouth e outras instituições, com os quais compartilhei minha pesquisa em várias oportunidades. Deste intercâmbio de ideias, brotaram muitas das reflexões que ora apresento.

> My life has been long, and believing that life loves the liver of it, I have dared to try many things, sometimes trembling, but daring, still.[1]
>
> *Maya Angelou*

> Escrevendo meus livros, trato de documentar pelo menos um pouco da nossa trajetória que vem passando de boca em boca desde os navios negreiros.
>
> *Mãe Beata de Yemonjá*

> [...] pois só quando se é livre desta maneira vive-se poeticamente.
>
> *Søren Aabye Kierkegaard*

[1] "Minha vida está sendo longa, e, acreditando que a vida ama quem a vive, ousei tentar muitas coisas – às vezes tremendo, mas ainda assim ousando." (ANGELOU, 2010, p. 9)

RESUMO

RODRIGUES, Felipe Fanuel Xavier. *De Stamps ao Recôncavo*: encruzilhada de narrativas afrodescendentes traduzidas em literatura contemporânea. 2016. 218f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

A presente tese investiga produções literárias da autora estadunidense Maya Angelou (1928-2014) e da escritora brasileira Mãe Beata de Yemonjá (1931-). Respeitando as semelhanças e diferenças entre essas mulheres negras, o estudo postula a possibilidade de se traduzir em leitura crítica textos e contextos que se aproximam e se distanciam culturalmente, em especial quando materializados em literatura afrodescendente. Apesar de a ancestralidade de ambas ser proveniente da África, a realidade de cada uma delas exige consideração quanto às suas especificidades, razão pela qual as formas culturais locais são comparadas com a devida atenção à sua história própria. Estuda-se imagens, mitos e tradições presentes em suas narrativas que, empregadas como armamento de sobrevivência e resistência culturais, possibilitam a superação dos limites impostos à sua subjetividade negra. Desta forma, este trabalho terminal de doutorado articula encontros de escritas que ainda não foram cotejadas, ampliando a compreensão de espaços comparatistas na literatura contemporânea.

Palavras-chave: Literatura afro-americana. Literatura afro-brasileira. Religião. Subjetividade negra.

ABSTRACT

RODRIGUES, Felipe Fanuel Xavier. *From Stamps to Recôncavo*: a crossroads of black narratives translated into contemporary literature. 2016. 218f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

This dissertation investigates the literary production of US author Maya Angelou (1928-2014) and Brazilian writer Mãe Beata de Yemonjá (1931-). By regarding the similarities and differences between these black women, this research postulates the possibility to translate into critical reading texts and contexts which culturally coincide and differ from each other, especially when their materiality is in the form of black literature. Although the ancestrality of both women has roots in Africa, the specificity of their reality requires consideration, which is why local cultural forms are compared with due regard to their own history. We study images, myths and traditions present in their narratives, which are used as armament for survival and cultural resistance and allow them to overcome the limits imposed on their black subjectivity. Thus, this doctoral work relates writings which had not been compared yet, broadening the understanding of the comparative scope of contemporary literature.

Keywords: African-American literature. Afro-Brazilian literature. Religion. Black subjectivity.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	**A NARRATIVA COMO ARMAMENTO CULTURAL**	21
2	**NO PRINCÍPIO ERA A PALAVRA**	49
2.1	**De dentro da gaiola**	53
2.2	**Narrando sua verdade**	76
2.3	**Em busca da África**	93
3	**TEXTOS QUE GUARDAM SABEDORIA**	105
3.1	**Sabedoria dos terreiros**	107
3.2	**Sabedoria da avó**	143
3.3	**Sabedoria de vida**	156
4	**CANTA PÁSSARO, CONTA CAROÇO**	164
	CONCLUSÃO	201
	REFERÊNCIAS	206

INTRODUÇÃO

History, despite its wrenching pain
Cannot be unlived, but if faced
With courage, need not be lived again.
Maya Angelou[1]

Sou mulher negra. Sou forte.
Sou lutadora. Sou guerreira.
Mãe Beata de Yemonjá[2]

Há encontros que ainda não ocorreram no cenário de culturas de origem africana. Se o tráfico de escravos é aceito como ponto de partida comum de afrodescendentes que ora vivem em localidades como os Estados Unidos da América (EUA) e o Brasil, surpreende, no entanto, o fato de que as leituras comparativas das trajetórias desses legatários estejam ainda em construção. Um dos notáveis âmbitos de reflexão deste gênero é a literatura comparada, sobretudo por possibilitar a elaboração de confrontos no que concerne aos artifícios da palavra. Assim, vestígios de heranças culturais que se cruzam no Novo Mundo podem ser verificados na criação literária de mulheres negras, permitindo novas articulações de textos e contextos.

Esta pesquisa, com interesse particular nas obras da autora afro-americana Maya Angelou (1928-2014) e da escritora afro-brasileira Mãe Beata de Yemonjá (1931-), postula a possibilidade de se traduzir em leitura crítica textos e contextos que se aproximam e se distanciam culturalmente, em especial quando materializados em literatura afrodescendente. Apesar de a ancestralidade de ambas ser proveniente da África, o contexto de cada uma exige consideração quanto às suas especificidades, razão pela qual as formas culturais locais são comparadas com o devido respeito à sua história própria.

Nascida em 1928, em Saint Louis, Missouri, Maya Angelou (Marguerite Annie Johnson) reuniu, como poucos, qualidades diversas ao longo de sua vida, tais como poeta,

[1] "A História, apesar de sua dor dilacerante/ Não pode ser desvivida, mas se enfrentada/ Com coragem, não precisa ser vivida novamente." (ANGELOU, 1994, p. 272) Todas as traduções, exceto quando indicado em contrário, são do autor desta tese.
[2] Primeiros versos do poema "Sou Mulher". (*apud* COSTA, 2010, p. 149)

escritora, *performer*, professora, diretora, memorialista, romancista, educadora, dramatista, produtora, atriz, historiadora, cineasta e ativista dos direitos civis. Conhecida por sua criação autobiográfica, por meio da qual logrou um espaço proeminente na literatura de seu país, (LUPTON, 1998, p. 1; BARNWELL, 2009, p. 133) em virtude de suas múltiplas habilidades, a popular escritora tende a ser qualificada como uma "mulher versátil" (*Renaissance woman*), (THURSBY, 2011, p. 3) mesmo que haja quem associe o crescimento da popularidade de suas obras ao declínio de sua reputação crítica. (WALL, 2014, p. 946) De caráter também variado, sua literatura é composta por poemas, ensaios, livros infantis, peças e, sobretudo, autobiografias. São seis as suas principais publicações autobiográficas em série, cada uma das quais narra um período de sua vida na sequência que vai de 1931 a 1968.[3] Na posse de um dos presidentes de seu país, Bill Clinton, em 20 de janeiro de 1993, Angelou proferiu talvez o mais belo "bom dia" da história recente dos EUA por meio dos versos de seu memorável poema "On the Pulse of Morning", muito aplaudido pela crítica. Tornou-se, pois, a primeira pessoa de origem africana e a primeira mulher na história a escrever um poema para tal feita. (BRAXTON, 1999, 15) Em 28 de maio de 2014, na cidade de Winston-Salem, Carolina do Norte, seu falecimento (ou "ascensão", como sua família preferiu[4]) pode ter despertado a memória da primeira linha de outra das suas criações: "Amados, agora sabemos que nada sabemos, agora que a nossa estrela brilhante e reluzente pode escapar de nossas mãos como um sopro de vento de verão."[5] (*apud* VENA, 2009) Este trecho do poema "We Had Him",[6] escrito por ocasião da morte de Michael Jackson, reverbera uma imagem que Ralph Waldo Emerson retratou ao refletir sobre a dor da perda de seu filho: "Nada nos resta agora a não ser a morte. [...] Considero esta evanescência, esta volatilidade de todos os objetos, que os deixa escorregarem por entre nossos dedos justamente quando os seguramos com mais força, como

[3] As seis obras autobiográficas em série de Maya Angelou são respectivamente: *I Know Why the Caged Bird Sings* (1969), cobrindo o período de 1931 a 1944; *Gather Together in My Name* (1974), retratando as experiências vividas entre 1944 e 1949; *Singin' and Swingin' and Gettin' Merry Like Christmas* (1976), que abrange a fase de 1949 a 1957; *The Heart of a Woman* (1981), que vai de 1957 a 1963; *All God's Children Need Traveling Shoes* (1986), um retrato de sua vida entre 1963 e 1965; e *A Song Flung Up to Heaven* (2002), que documenta sua trajetória entre os anos 1965 e 1968. Embora a publicação *Mom & Me & Mom* (2013) também seja autobiográfica, ela não faz parte da série de autobiografias de Angelou, apesar de oferecer um panorama da sua vida a partir de seu relacionamento com sua mãe.

[4] Como se observa em um trecho da fala do filho de Angelou, Guy Johnson, no seu funeral: "We are joyful for the manner in which my mother made her ascension." (JOHNSON, 2014) "Estamos contentes pela maneira que minha mãe fez sua ascensão."

[5] "Beloveds, now we know that we know nothing, now that our bright and shining star can slip away from our fingertips like a puff of summer wind."

[6] Angelou escreveu este poema, lido pela cantora Queen Latifah, durante o memorial de Michael Jackson, ocorrido no Los Angeles Staples Center em 7 de julho de 2009.

a parte menos bela de nossa condição."[7] (EMERSON, 1997, p. 128) A expressão emersoniana "Nada nos resta agora a não ser a morte" pode ser relida na poesia de Angelou como "agora sabemos que nada sabemos". Nas profundidades do abismo do "Nada nos resta", contudo, o verso da poeta decide saltar livre com as asas de "sabemos", embora, no que tange à morte, reste apenas a ironia de nada saber. Se há algo a que se deva aplicar o ouvido nos fragmentos poéticos supracitados, é certamente a incapacidade humana de segurar firmemente qualquer coisa com os dedos. Tal face de nossa condição, considerada por Emerson "a parte menos bela" (*the most unhandsome part*), permite que até uma "estrela brilhante e reluzente" (*bright and shining star*) possa, no dizer da criadora afro-americana, "escapar de nossas mãos como um sopro de vento de verão" (*slip away from our fingertips like a puff of summer Wind*).

A possibilidade de as coisas escorregarem por entre os dedos faz da vida uma fonte de aprendizado. Angelou aprendeu vivendo na pequena Stamps, no estado do Arkansas, onde cresceu na companhia da avó, do irmão e do tio. Nomeada em homenagem a um antigo colono da área, Hardy James Stamps, à luz da experiência de opressão sofrida pelos afro-americanos, a cidade guarda no seu nome um significado para além da designação de um lugar. "Selo", "carimbo", "marca":[8] algumas das acepções comuns da palavra *stamp* abrem caminho para se discutir a formação cultural da autora. Seus passos ali foram definidos por *marcas* legadas por um passado de escravidão,[9] em que pessoas de origem africana, *marcadas* na pele a ferro e fogo, eram submetidas a uma subvida através de violência física e psicológica. Abolida a condição de escravos, os afrodescendentes continuaram sob o jugo de um sistema social que os inferiorizava por meio de *marcas* que definem seu ser e não ser. Em uma cidade que preserva a memória do colonizador branco escravocrata em seu nome, o isolamento forçado dos negros se conservou de tal maneira que Angelou admite que quando criança, os brancos compunham outro mundo que não fazia parte de sua realidade: "Lembro-

[7] "Nothing is left us now but death. [...] I take this evanescence and lubricity of all objects, which lets them slip through our fingers then when we clutch hardest, to be the most unhandsome part of our condition." (EMERSON, 2001, [p. 26])

[8] A origem mais remota da palavra *stamps* está no primitivo vocábulo *stampen*, um verbo do inglês antigo que denotava "to pound, crush", e ainda "to pound in a mortar", tratando-se de um cognato com o termo alermão *stampfen*, que indica "to stamp with the foot, beat, pound". A noção de colocar o pé em cima de algo se mantém no atual uso da palavra *stamp* como verbo. Já o significado de "impress or mark (something) with a die" foi registrado primeiramente em 1560. Assim, a palavra *stamp* possui sentidos em sua história que comunicam mensagens: quer como verbo, isto é, bater, esmagar, pisar, marcar, carimbar etc; quer como substantivo, ou seja, marca, selo, carimbo etc. Ver vocábulo *stamp* em <http://www.dictionary.com> e <http://www.etymonline.com>.

[9] Um importante estudo comparativo acerca das marcas da escravidão em discursos do século XIX no Brasil e nos Estados Unidos já foi realizado por Heloisa Toller Gomes (2009).

me de nunca acreditar que os brancos fossem realmente reais."[10] (ANGELOU, 1996, p. 30) Afinal, tratava-se de pessoas que deveriam ser temidas, como se lê:

> Em Stamps, a segregação era tão completa, que a maioria das crianças negras não sabia realmente, em absoluto, como eram os brancos. Sabiam que eles eram diferentes, para serem temidos, e nesse temor estava incluída a hostilidade dos destituídos de poder contra os poderosos, dos pobres contra os ricos, do trabalhador contra o patrão e dos maltrapilhos contra os bem vestidos.[11] (ANGELOU, 1996, p. 30)

Apesar do mito da suposta existência de uma harmonia[12] entre brancos, negros e indígenas, a situação de descendentes de escravos é historicamente tão adversa quanto no Brasil, vide, por exemplo, os engenhos de cana-de-açúcar, que eram movidos pela mão de obra de homens e mulheres africanos submetidos à escravidão. Em um desses muitos engenhos, nasceu Mãe Beata de Yemonjá (Beatriz Moreira Costa), no ano de 1931, especificamente, em um lugarejo denominado Cupaoba, sito nos arredores da cidade de Santiago do Iguape, na região conhecida como Recôncavo Baiano. Seja porque a maioria de seus filhos possui ascendência genética africana (SILVA *et al.*, 2010, p. 414), seja porque sua tradição oral é abundante (FRAGA FILHO, 2006, p. 63), seja porque a cidade portuária de Salvador (sua capital) é uma das localidades que receberam o mais expressivo contingente de escravizados (MYERS, 1999a, p. 302), o Recôncavo Baiano constitui um espaço privilegiado de formação cultural para alguém que viria a se tornar uma ialorixá, isto é, uma sacerdotisa do candomblé.

A concavidade da região em torno da Baía de Todos os Santos corresponde à circularidade da roda dos engenhos que os negros faziam andar. Nessa paisagem esférica/côncava, o crescimento da afro-brasileira vai ocorrer ao pé de sua bisavó, "escrava de dentro" originária de Tapa, na Nigéria, de quem pôde ouvir muitas histórias. Mais uma vez, quem ensina é a vida, como declara a autora:

---

[10] "I remember never believing that whites were really real." (ANGELOU, 2004, p. 24)

[11] "In Stamps the segregation was so complete that most Black children didn't really, absolutely know what whites looked like. Other than that they were different, to be dreaded, and in that dread was included the hostility of the powerless against the powerful, the poor against the rich, the worker against the worked for and the ragged against the well dressed." (ANGELOU, 2004, p. 24)

[12] Questão muito discutida por vários autores na obra *A República e a questão do negro no Brasil*. (SALGUEIRO, 2005) A chamada "democracia racial" é tratada como mito por Afolabi (2009), Burdick (1999) e Nascimento (1984), que associa a miscigenação ao estupro da mulher negra no Brasil colonial: "Quando exibem a mestiçagem brasileira, quando exibem o mulatismo brasileiro como a prova da inexistência do racismo ou da discriminação racial, estão apenas escamoteando que essa mestiçagem tem ocorrido à custa do estupro da mulher africana e da mulher negra. Isto que supostamente seria um valor da nossa civilização é exatamente o contrário, é a prova do crime sistemático, do crime que ainda é perpetrado até os nossos dias contra a mulher negra." (NASCIMENTO, 1984, 8) Para uma genealogia das teorias raciais no Brasil, ver Gomes (2009) e Schwarcz (2010).

> Eu digo o tempo todo: quando chegar a hora da minha partida, quando os donos do *ayê* (tempo de vida) me chamarem, eu morrerei contente e feliz. Sei que bebi os ensinamentos de Gandhi, Luther King e Dalai Lama. Sou uma mulher, uma cidadã brasileira, uma mulher negra, mãe de quatro filhos sem pai, uma menina que aprendeu a ler nas folhas de jornais velhos. Só tenho o terceiro ano primário, mas a vida me ensinou tudo o que eu precisava. (*apud* COSTA, 2010, p. 72)

A reconcavidade de Mãe Beata se irradia para além da Bahia. Quando a presença de filhos do Recôncavo em outras partes do país mantém as tradições de origem africana no radar, isto significa o fortalecimento de narrativas de origem: "Digo que fui gestada no Recôncavo e parida no Rio de Janeiro."[13] (*apud* COSTA, 2010, p. 91) Desse lugar prenhe de culturas afrodescendentes surge o candomblé, "nome dado à religião dos orixás formada na Bahia, no século XIX, a partir de tradições dos povos iorubás, ou nagôs, com influências de costumes trazidos por grupos fons, aqui denominados jejes, e residualmente por grupos africanos minoritários." (PRANDI, 2005, p. 20-21) A gravidez de culturas já pode ser observada na formação da própria palavra "candomblé", que segundo Zeca Ligiéro, "é de origem quicongo-angola, *ká-n-dón-id-é* ou *ká-n-domb-ed-e*, ou, mais frequentemente usado: *ka-n-domb-el-e*, que é a 'ação de orar', um substantivo derivado da forma verbal *ku-dom-ba* ou *kulomba*: orar, saudar ou invocar." (LIGIÉRO, 2006, p. 20) Deslocamentos para fora do Recôncavo Baiano nasciam também de um sonho de ser livre após o fim de anos de cativeiro: "Migrar para outras localidades em busca de trabalho, ou para romper com antigos vínculos que os ligavam aos ex-senhores, foi uma forma de efetivar a liberdade." (FRAGA FILHO, 2006, p. 28) No poema "Sonho de Escravo", Mãe Beata narra o drama de um negro no calabouço. Ele gritava, chorava e gemia em meio a açoites que tingiam "seus trapos" de sangue. Comia "crueira", era "marcado com ferro em brasa", mas "ninguém o ouvia". Ainda assim, continuava a sonhar: "Eu sonho com liberdade/ Será que esse dia virá?" (*apud* COSTA, 2010, p. 140)

Tendo migrado para o estado do Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida, atualmente, Mãe Beata reside no bairro de Miguel Couto, na cidade de Nova Iguaçu, localizada na Baixada Fluminense, na região metropolitana da capital, logradouro também de seu terreiro, Ile Omiojuaro. Trata-se de uma localidade notória pela falta de serviços públicos básicos e pobreza de muitos de seus habitantes. Nos tempos coloniais, esta área era conhecida como Recôncavo da Guanabara, suprindo a cidade do Rio de Janeiro com mercadorias

[13] Em entrevista, Mãe Beata reafirma "Eu costumo dizer que eu fui gestada na Bahia, no Recôncavo Baiano, e parida na Baixada Fluminense, em Nova Iguaçu." (BEATA DE YEMONJÁ, 2011)

provenientes de fazendas e engenhos movidos a mão de obra escrava. (BEZERRA, 2010) Na ocasião em que seu terreiro foi reconhecido como Patrimônio Cultural, Mãe Beata descreveu a região como "esse grande pedaço de África", aludindo à histórica presença física e cultural dos afrodescendentes na localidade. (*apud* LINS, 2015)

As paisagens em volta da Baía de Todos os Santos (Recôncavo Baiano) e Baía de Guanabara (Recôncavo da Guanabara), contextos da autora afro-brasileira em tela, possuem uma profundidade intensa que a palavra "recôncavo" não deixa de comunicar.[14] Em um nível alegórico, a imagem geográfica dos Recôncavos pode ser entendida como um possível paralelo com o processo de criação de uma África inversa no Novo Mundo. Como uma caverna profunda, o outro lado do Atlântico irá fornecer nada mais do que a escuridão aos novos habitantes cuja visão fora vendada. A sobrevivência futura dependerá da capacidade de tatear no escuro, imagens de tradições que iluminarão seu caminho nesta jornada de incerteza e dor.

No Brasil colonial, as cidades atlânticas de Salvador e Rio de Janeiro tiveram as principais baías para se ancorar na costa brasileira, o que transformou os seus Recôncavos em verdadeiros portais culturais. Havendo desembarcado em portos como carga humana, os africanos escravizados dispunham apenas de seus corpos[15] para sobrevirem no hostil ambiente colonial brasileiro. Uma vez que a entrada nestes portais não permitia a volta, toda a materialidade de suas culturas precisou ser retraduzida por meio de ressonâncias e rememorações. Desta forma, sujeitos negros contaram a seus filhos narrativas que puderam ser lidas no que havia de África em seus gestos mais cotidianos, assim como em sua música, dança, drama, fala e mitos. A reverberação destes ecos da África produziu formas diaspóricas de cultura.

Quando se lê a história da sobrevivência de mulheres afrodescendentes nas Américas, depara-se com uma encruzilhada de narrativas negras. No espaço em que se cruzam Stamps e

---

[14] A palavra "recôncavo" é formada pela agregação do prefixo *re-* ao adjetivo "côncavo". De procedência latina, o prefixo *re-* denota "movimento para trás, repetição, reciprocidade, intensidade", (BECHARA, 2009, p. 367) emprestando nova significação ao radical "côncavo", cuja etimologia remonta ao vocábulo latino *concavus*, resultado da junção do prefixo *con-* ao adjetivo *cavus*, que indica "cavado, côncavo, oco, profundo". (FARIA, 1962, p. 171) Se como prevérbio *con-*, tal como *cum*, designa "companhia, simultaneidade, reunião", é certo também que "[p]or vezes, exprime apenas o aspecto modificado, designando o processo chegando a seu termo: acabamento, intensidade". (FARIA, 1962, p. 266) Logo, a palavra "recôncavo" não apenas mantém intensa a ideia de profundidade guardada na imagem que a palavra latina *cavus* expressa (côn-cavo), mas também, mediante o prefixo *re-*, volta a comunicar intensidade na noção de cavidade profunda.

[15] A sacralização do corpo tornou-se fundamental para a formação da cultura brasileira, conforme observa Flusser: "A síncope africana e a alta organização (sofisticada) do movimento do corpo atestam que se trata de cultura em sentido radical, e faz com que viver no Brasil seja vivenciar ininterruptamente cultura, embora nem sempre o fato esteja presente." (FLUSSER, 1998, p. 137) Uma discussão mais elaborada do tema está desenvolvida em artigo de minha autoria. (RODRIGUES, 2015a)

o Recôncavo, os itinerários pessoais e literários de Maya Angelou e Mãe Beata podem se encontrar e desencontrar.

Começando pelas diferenças, ambas são oriundas de contextos culturais específicos. As questões culturais negras estadunidenses e brasileiras se diferem em vários aspectos, sendo o contexto histórico de recepção de suas produções literárias um fator determinante para o prestígio que a literatura das autoras recebe.

Um aspecto característico da produção literária de afro-brasileiras é a valorização externa de suas obras, pois "ao serem constantemente convidadas a apresentar palestras fora de seu país e a assinar contratos de tradução de suas obras, [essas escritoras] se sentem muito mais reconhecidas no exterior do que no Brasil, onde de fato só aos poucos sua produção vai tendo visibilidade." (SALGUEIRO, 2004, p. 117) Exceções obviamente existem, como o Literafro, Portal da Literatura Afro-brasileira,[16] da Universidade Federal de Minas Gerais, cujo objetivo é divulgar e estimular a pesquisa e a literatura de afrodescendentes. A consagrada antologia crítica *Literatura e afrodescendência no Brasil* (DUARTE, 2011) é resultado direto desse trabalho acadêmico. Recentes esforços de estudiosos que compartilham esta mesma agenda de pesquisa já buscam escrever uma historiografia da literatura negra, como é o caso de *Panorama da literatura negra ibero-americana* (MACHADO, 2015).

A distância entre Mãe Beata e Maya Angelou aumenta, no entanto, quando se observa que um dos poemas da afro-americana é louvado em editorial do *New York Times* como "uma obra de magnitude whitmaniana", tendo sua "sinceridade" reconhecida por um crítico que, em obra sobre o cânone ocidental, afirma que a criação "junta-se a todas as outras realizações canônicas que inundam nossas academias." (BLOOM, 2010, p. 28) É importante compreender por que uma realidade se difere da outra:

> Nos Estados Unidos, dentro do quadro de realidade específico, editoras paralelas, impulsionadas pela facilidade trazida pelos editores de textos aos computadores domésticos, começaram a organizar e publicar textos de grupos atuantes no Movimento dos Direitos Civis, de pessoas que, impulsionadas pelo próprio Movimento organizado, tiveram acesso a locais com visibilidade, tais como as universidades, de onde puderam falar e ser ouvidas, publicar mais, passar a editoras conhecidas e até chegar a um Prêmio Nobel de Literatura, tal como foi o caso de Toni Morrison. (SALGUEIRO, 2004, p. 38)

Assim, o fato de, nos seus respectivos países de origem, Angelou ter sido uma autora consagrada e Mãe Beata ser uma escritora pouco conhecida revela que o ambiente de produção textual deva ser considerado quando se pretende formular comparações entre as

[16] <https://www.letras.ufmg.br/literafro>.

literaturas afro-americana e afro-brasileira. Esta tese está ciente das exigências que tais singularidades impõem. Trata-se, pois, de uma intersecção entre o quasicanônico e o marginal; o reconhecimento e o semiobscurantismo; a volumosa obra e a escassa publicação; as portas abertas das grandes editoras e as restrições de um mercado editorial hegemônico.[17]

Em se tratando de diferenças culturais religiosas, é preciso dizer que Angelou cresce em uma cultura protestante "de cor" (*colored*) no Sul dos Estados Unidos, ao passo que Mãe Beata é filha da cultura candomblecista, com origem na Bahia.

Entretanto, neste aspecto religioso, residem semelhanças também. Os nomes das duas mulheres em pauta são sinônimos de liderança política nas comunidades negras em seus respectivos países. Angelou era amiga do reverendo Martin Luther King, Jr., servindo, nos anos 60, como coordenadora no Norte do país da organização religiosa promotora dos direitos civis, Southern Christian Leadership Conference. Ela fez parte de um movimento nas igrejas negras engajado na luta pelos direitos civis, que rendeu a King o Prêmio Nobel da Paz. De modo semelhante, a brasileira tem sua prática religiosa associada ao engajamento. Como líder de um templo do candomblé em uma das áreas mais carentes do estado do Rio de Janeiro, Mãe Beata de Yemonjá é conhecida na comunidade por seu ativismo social. Haroldo Costa nota que o trabalho social que Mãe Beata "desenvolve a partir do seu terreiro, situado em Miguel Couto, no Rio de Janeiro, é um dos fatos mais positivos daquele subúrbio que em muitos locais retrata o descaso do poder público e o abandono das prerrogativas mínimas para que alguém possa se autodenominar cidadão." (COSTA, 2010, p. 15) Na condição de uma ialorixá (mãe-de-santo), ela está comprometida em divulgar a sabedoria de sua religião e passar o conhecimento tradicional do candomblé às futuras gerações. Sua militância abrange ainda a atuação em movimentos pela atenção a soropositivos e doentes de aids, pelo diálogo inter-religioso, bem como pelos direitos das mulheres.

As questões enfrentadas por essas mulheres negras em seus escritos estão marcadas por conflitos vividos no ambiente das culturas afro-americana e afro-brasileira, o que amplia a perspectiva de um estudo comparativo para campos complexos de produção cultural. Com isso, as leituras de seus textos não apenas permanecem dentro de uma situação social particular – seja estadunidense, seja brasileira –, mas também apontam para questões culturais relativas às experiências e vivências no âmbito da comunidade negra global, donde se nota a prevalência do prefixo "afro" na nomeação de seus textos e contextos.

[17] Sobre as dificuldades encontradas por escritores afrodescendentes no mercado editorial brasileiro, ver, por exemplo, a tese de Fernanda Felisberto Silva (SILVA, F. F., 2011). O estudo também se dedica às obras de autoras afro-brasileiras e afro-americanas, entre as quais Maya Angelou.

Desta forma, a reflexão sobre uma encruzilhada entre Stamps e o Recôncavo se faz possível graças a uma discussão ampla sobre diáspora africana, entendida na academia como relacionada a localidades geográficas, para onde pessoas oriundas da África, em algum momento, imigraram, de modo forçado na maioria das vezes, e contribuíram para a formação de culturas nacionais. (TILLIS, 2009) Trata-se, entretanto, de um "movimento fluido de pessoas e de ideias dos dois lados do Atlântico", representando, assim, "um espaço global, uma teia mundial, que ocasiona tanto o continente mãe como qualquer lugar do mundo em que sua prole tenha sido impulsionada pelas forças cruéis da história." (OKPEWHO *et al.*, 2001, p. xiv) Com a ressalva de que o termo "África" se trata de "uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos", (HALL, 2011, p. 30-31) cabe a asserção de que tanto os Estados Unidos da América como o Brasil, ao longo de suas histórias, têm sido influenciados pelas tradições culturais de origens africanas. Essa influência forjou novas manifestações culturais, frutos, em sua maioria, de um novo contexto formado pelo "choque" entre diferentes culturas. (COUTINHO, 2003, p. 54) Da situação colonial, marcada pela escravização de pessoas negras, foram herdados problemas sociais que não seriam apagados da literatura contemporânea de ambos os países, mormente aquela produzida por mulheres negras.

O percurso desta tese inicia perguntando em que medida a comparação de diferentes contextos sociais de obras como *I Know Why the Caged Bird Sings* (ANGELOU, 2004) e *Caroço de Dendê* (BEATA DE YEMONJÁ, 2008), por exemplo, é possível. A aproximação e comparação entre obras e culturas de realidades sociais e linguísticas, com foco nas relações de poder, caracteriza um processo que se pode denominar tradução intercultural. Interroga-se, pois, sobre como realizar a tradução intercultural de literaturas escritas por autoras de origem africana nos Estados Unidos da América e no Brasil. Além disso, é sempre oportuno se questionar epistemologicamente sobre as consequências políticas de se juntar textos literários contemporâneos de línguas e culturas distintas. Por fim, de modo mais específico, cabe a indagação sobre o porquê de a religião se revelar como um tema tão importante na produção criativa dessas mulheres.

Quando se trata de uma pesquisa que assume a necessidade de se valorizar um paradigma cultural, tudo depende das perguntas que se faz, ao passo que as perguntas dependem de seu contexto. (NELSON *et al.*, 1992, p. 2) Todavia, a provisoriedade dos questionamentos precisa ser mantida. Afinal, o caráter sempre aberto de uma investigação voltada à materialização literária de culturas bem como as inúmeras possibilidades de

interpretação do *corpus* não oferecem respostas definitivas aos problemas levantados. A ausência da garantia de respostas conduz o trabalho acadêmico a campos diversos de leitura.

Autoras e obras são lidas com os ouvidos sensíveis às vozes de quem escreve enquanto agente discursivo, que participa de seu contexto cultural onde suas produções criativas surgem. Tais produções são epítomes das experiências das escritoras, enquanto mulheres afrodescendentes, vivendo em países marcados pela questão racial.[18]

Arcabouço de mitos e ritos, a religião funciona como a atmosfera dessas experiências, contribuindo para a formação do *ethos* de quem cria narrativas recorrendo ao material mnêmico. Deve ser dito, no entanto, que não se trata de uma comparação[19] entre literatura e religião. Não se trata de ilustrar teologia com obras literárias. Trata-se, isto sim, de uma pesquisa de interesse estritamente literário que considera o tema religião do modo como esse tema se revela na literatura das autoras em tela, comparando e confrontando suas particularidades e discutindo a profundidade de seu contexto cultural. Como qualquer outro tema, a religião é analisada da maneira segundo a qual se encontra descrita na produção literária das escritoras, utilizando-se como lente de análise as suas próprias experiências de vida. Com isso, evita-se cair no risco de analisar as experiências de quem escreve com base em um *a priori* institucional da religião. Afinal, propõe-se a ler as narrativas como discursos independentes em que o tema aparece com as cores que as experiências de cada autora impõem nas imagens literárias. A tradução de textos e contextos desta natureza não admite ser reduzida a postulados.

Se a literatura comparada é a área do conhecimento mais enfaticamente transnacional e interdisciplinar, (BERMANN, 2009, p. 433) logo esta pesquisa se predispõe a lançar mão de obras de caráter disciplinar diverso na construção de seu referencial teórico. Em uma perspectiva interdisciplinar, a literatura exige uma seriedade para além dos aspectos formais do texto, bem como um abandono da dissociação – reconhecida como "falaciosa" por Eduardo F. Coutinho (2011, p. 8) – entre o texto e o contexto.

---

[18] Ver artigo de Dawn Duke sobre escritos afro-brasileiros, com foco especial na produção de Esmeralda Ribeiro, no qual afirma: "Ribeiro describes woman as a political being simply by showing her capable of defending what she believes in. The methods she uses to show this are those available from her own existence; they come out of her own personal repertoire of defense systems." Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Duke.htm>. Acesso em: 8 fev. 2011. "Ribeiro descreve a mulher como um ser político, simplesmente mostrando-a capaz de defender aquilo em que acredita. Os métodos que utiliza para mostrar isso são os dados disponíveis a partir de sua própria existência, pois eles surgem de seu repertório pessoal de sistemas de defesa."

[19] Nunca é demais ressaltar, como observa Roberto Acízelo de Souza, que "o ato de comparar constitui um dos mais automáticos e intuitivos expedientes do pensamento em geral, não se confinando, é claro, ao campo das pesquisas dedicadas à literatura". (SOUZA, 2006, p. 120) Apesar da existência do campo de pesquisa "religiões comparadas", não é este o objetivo desta tese de literatura comparada, tampouco o é praticar a chamada "teopoética", que ilustra a teologia com obras literárias.

O conceito de cultura do antropólogo estadunidense Clifford Geertz serve como ponto de partida para se pensar questões contextuais. Por cultura, entende-se "um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas", por meio das quais os seres humanos "se comunicam, perpetuam e desenvolvem conhecimento e atitudes para com a vida." (GEERTZ, 1973, p. 89) Assim, através das lentes de um paradigma cultural, a cultura é lida como um local de discussão e luta política e social no que se refere a raça. Se Mãe Beata (2008, p. 122) se afirma como "uma lutadora" de sua "raça" e Maya Angelou (2004, p. 9) fala de si como uma "garota negra" (*Black girl*), este é um sinal de que a identidade racial é um ponto crucial na leitura dessas autoras. Em outras palavras, "[a] preocupação central da cultura negra é confrontar abertamente as feridas ontológicas, cicatrizes psíquicas, e contusões existenciais das pessoas negras, enquanto se defende da insanidade e autoaniquilação." (GATES; WEST, 1996, p. 81)

Tal é a natureza multidisciplinar dos estudos culturais e da diáspora africana que são exatamente suas perspectivas amplas que exigem investigação crítica em diferentes áreas do conhecimento. Como este é um trabalho terminal de doutorado em literatura comparada, a produção literária de Maya Angelou e Mãe Beata de Yemonjá constitui a forma principal da materialidade cultural com que se trabalha. Assim, admite-se que literatura, tradução e estudos culturais não se excluem, porque se tornam ferramentas fundamentais para enriquecer as análises críticas.

Além disso, para refletir sobre o contexto cultural, os tópicos do estudo nortearam, de forma interdisciplinar, o contato com obras que abrangem diferentes campos de investigação, como, *exempli gratia*, a antropologia: *Moments of Freedom*, de Johannes Fabian (1998); a sociologia: *Who is Black?*, de F. James Davis (2005); e a filosofia: *Blackness Visible*, de Charles W. Mills (1998).

Guiado por textos e contextos marcados pela narrativa de raça, este estudo acolhe as palavras[20] "literatura afro-americana" e "literatura afro-brasileira" para se deixar levar pelo caminho da própria leitura da escrita de Maya Angelou e Mãe Beata. Assim, a narrativa racial revela-se menos monocromática e aberta a interpretações para além dos limites de seus contextos. Tal indefinição no ato de ler propriamente dito se justifica precisamente por mantê-lo independente diante tanto da leitura prévia como da pós-leitura.

[20] Sobre o gesto de acolher palavras, Stanley Cavell já apontou a importância da imagem wittgensteiniana da palavra como que "em exílio", afirmando que as palavras são maltratadas cotidianamente por falta de cuidado, pois elas estão "fora, ausentes, ou vadias". (CAVELL, 1997, p. 39) Motivado por Cavell, em outro momento, decidi percorrer o caminho das letras de Mãe Beata de Yemonjá e Maya Angelou na escrita de um artigo sobre leitura. (RODRIGUES, 2013)

Neste sentido, a crítica não se esgota em si mesma, tampouco é canonizada por sua condição de comentário ao texto em leitura. Trata-se apenas de mais um texto de gênero diferente a ser lido no espectro de cores da literatura em estudo, que, por sua vez, funciona como um prisma na leitura do texto crítico. A crítica possui, portanto, *status* de texto em análise, com cujas ideias se busca dialogar. A rigor, por uma perspectiva interdisciplinar, os tópicos envolvidos na literatura apontam outros caminhos a serem perseguidos por uma investigação que não considera a cultura um tópico secundário ou acessório de um estudo meramente textual e formal.

O primeiro capítulo da tese descortina a leitura de textos teóricos e críticos, com o objetivo de alcançar uma ampla discussão cultural *vis-à-vis* o lugar que a produção literária ocupa social e historicamente. Com intuito de distinguir as narrativas das autoras em destaque, o capítulo dois examina textos de Maya Angelou e o capítulo três oferece um estudo da obra de Mãe Beata de Yemonjá. No capítulo quatro, estão formuladas análises comparatistas entre as criações das duas escritoras.

1 A NARRATIVA COMO ARMAMENTO CULTURAL

You sang, ‘Keep a inching along like a po inch worm’
You sang, ‘Walk together children… don’t you get weary’

The strong men keep coming on
The strong men get stronger.
Sterling A. Brown[21]

Não faltam histórias de infelizes escravos que foram metidos em fornalhas ardentes, atirados em tachos de mel fervente, enterrados vivos, mortos no tronco ou a chicote.
Walter Fraga Filho[22]

Investigando narrativas e narradoras, a presente tese contribui para reforçar a relevância da reflexão sobre a experiência e o lugar do narrador na contemporaneidade. Com isso, depara-se com os questionamentos elencados pelo pensador alemão Walter Benjamin:

> Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 2011, p. 114)

Tendo Maya Angelou e Mãe Beata escrito a partir de suas experiências pessoais, contando histórias com base naquilo que já viveram, tais autoras contribuíram para manter vivo um dos mais fundamentais artifícios humanos: o de não deixar morrer uma experiência por meio do relato. Ambas recorrem à narração como seu principal meio de contar suas histórias. Desta maneira, escrevem como uma atividade artesanal. A propósito, Benjamin acreditava que a figura do narrador estaria cada vez mais ausente nos seus dias, o que se

[21] O trecho aparece na obra *Letter to my daughter*. (ANGELOU, 2009, p. 156) “Vocês cantaram: ‘Continuem avançando como um verme de uma polegada’/ Vocês cantaram: ‘Andem juntas, crianças... Não se deixem abater’/ Os homens fortes continuaram a avançar/ Os homens fortes ficaram mais fortes.” (BROWN *apud* ANGELOU, 2010, p. 112)

[22] Comentário acerca das histórias de conflitos presentes na tradição oral dos habitantes do Recôncavo Baiano. (FRAGA FILHO, 2006, p. 63)

aplicaria, *mutatis mutandis*, aos dias atuais. Diz ele: "[A] arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente." (BENJAMIN, 2011, p. 197) Essa incapacidade de narrar está relacionada com a dificuldade de se intercambiar experiências, donde o empobrecimento da narrativa, pois "[a] experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos." (BENJAMIN, 2011, p. 198) A oralidade, portanto, não é um fator negativo, como se poderia supor em uma época dominada por livros. Pelo contrário, trata-se de uma fonte para o narrador.

Não é demais dizer que o motivo para o declínio da arte da narrativa é resultado da difusão da informação. Enquanto a narrativa "não se entrega", "conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver", "[a] informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele." (BENJAMIN, 2011, p. 204) Para Benjamin, "somos pobres em histórias surpreendentes" justamente pela tendência de se explicar os fatos. Contudo, ele afirma também que "[m]etade da arte narrativa está em evitar explicações." (BENJAMIN, 2011, p. 203)

Quem narra está sempre disposto a contar sua história de novo, dado que as histórias são conservadas quando contadas novamente. Trata-se de uma consciência de que se recebeu algo que deva ser passado adiante, o que, na imagem benjaminiana, seria um "anel" transmitido de geração em geração. Angelou traduz este "dom" com as seguintes palavras: "E eu sei que tudo o que eu tenho é um dom. Eu aceito isso, e eu sou grata àqueles que vieram antes de mim para que eu pudesse fazer o que eu tenho que fazer para aqueles que ainda estão por vir."[23] (ANGELOU, 2000) Mãe Beata, por sua vez, sempre se afirma como parte de uma tradição a ser continuada: "Ainda acho que tenho muito a fazer, pelo menos este é o meu desejo. Continuo sendo muito solicitada para fazer palestras e com isso passar adiante o que aprendi e o que eu vivi. Esta é a minha herança." (*apud* COSTA, 2010, p. 135)

A preocupação das autoras com "aqueles que ainda estão por vir" (*those who are yet to come*) aos quais se deva "passar adiante o que aprendi e o que eu vivi", preservando a "herança" daqueles "que vieram antes de mim" (*who went before me*), revela um compromisso com o legado de suas narrativas. Afinal, ao desaparecer a comunidade de ouvintes, desaparece também o dom de se ouvir histórias, que, por conseguinte, deixam de ser

[23] "And I know that whatever I have is a gift. I accept that, and I'm grateful to those who went before me so that I can do what I'm supposed to do for those who are yet to come."

contadas. Como resultado, a arte de contar acaba se perdendo, o que, para Benjamin, tem relação com o seu *locus* cultural.

A relação entre o ouvinte/leitor e o narrador é dominada pelo interesse em se conservar aquilo que é narrado. Por mais ingênua que seja essa relação, o objetivo é assegurar a conservação da história. Daí a necessidade da memória, que "é a mais épica de todas as faculdades." (BENJAMIN, 2011, p. 210) Com a memória, o passado está sempre em discussão.

O resgate da memória impulsiona o poder de narrar. Como ressalta Edward W. Said, "o poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos". (SAID, 1995, p. 13) Diante das adversidades impostas por seus contextos culturais, a produção de textos literários à margem das estruturas de poder empodera autoras como Angelou e Mãe Beata para além dos lugares sociais preestabelecidos.

As narrativas afro-americana e afro-brasileira estão fortemente enraizadas nas discussões sobre identidade. Se Benjamin foi forçado a deixar a Alemanha em 1933, por perseguição dos nazistas simplesmente por ser filho de judeus, os afrodescendentes foram retirados de suas terras na África a fim de exercerem o trabalho escravo no Novo Mundo. Ao comparar a história moderna do povo judeu e a dos povos do Caribe, o teórico jamaicano Stuart Hall argumenta que o Holocausto seria, no que se refere à barbárie, um dos poucos episódios na História mundial comparáveis à escravidão moderna. Da história judaica moderna deriva-se o próprio termo "diáspora". A versão veterotestamentária da história, aquela que se encontra na narrativa bíblica do Êxodo, é significativa por seu poder simbólico, visto que "[m]uitos creem que essa narrativa do Velho Testamento seja mais potente para o imaginário popular dos povos negros do Novo Mundo do que a assim chamada estória do Natal". (HALL, 2011, p. 28-29) A metáfora do Êxodo apresenta uma versão da história disposta a responder aos históricos problemas causados pela escravidão. "Nessa metáfora, a história – que se abre à liberdade por ser contingente – é representada como teleológica e redentora: circula de volta à restauração de seu momento originário, cura toda ruptura, repara cada fenda através desse retorno." (HALL, 2011, p. 29) Nesse sentido, a identidade cultural está relacionada a "um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta". Hall entende que essa linha seria um "cordão umbilical", ou o que se conhece por "tradição", "cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua 'autenticidade'." Todo esse poder simbólico, todavia, não deixa de ser mitológico, "com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar

nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história". (HALL, 2011, p. 29)

Na cultura afro-brasileira, tradições devem ser guardadas. Assim o é em um conto de Mãe Beata, "Exu e os dois irmãos", no qual o personagem mítico Exu se revela indignado com dois negros que deixam suas raízes e "só vão rezar". O orixá questiona: "Será que eles acham que os mitos dos nossos ancestrais não vão lhes ajudar e não têm força?" (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 99) Decidido a ensinar uma lição aos dois irmãos, que haviam plantado no dia de São José para colher no dia de São João, Exu troca as sementes de lugar, provocando uma contenda fraterna. Ao final da narrativa, a revelação:

> – Eu sou Exu. Eu quis mostrar para vocês dois que os mitos das suas raízes, do país de que vocês chegaram até aqui, têm os mesmos valores que os outros, e talvez até mais, pois são milenares. Como vocês acham que os outros, não os da sua cultura, podem ter mais força? (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 100)

Entre as várias possíveis descrições desta complexa figura, a imagem de Exu como protetor da cultura de origem africana manifesta a relação entre identidade e tradições, no que Hall interpretou como o potencial dos mitos de influenciar ações bem como dar significado à vida e à história. Mãe Beata arremata seu conto no mesmo diapasão: "Pois assim foi. Eles começaram a ter fé nos orixás e recomeçaram uma nova vida." (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 100)

O poder do mito também se verifica quando Maya Angelou associa a "firme necessidade" (*unshaking need*) de "um Deus inabalável" (*unshakable God*) às suas necessidades enquanto uma criança solitária: "De todas as necessidades (e não existe nenhuma imaginária) que uma criança solitária tem, a que deve ser satisfeita, se houver esperança e uma esperança total, é a firme necessidade de um Deus inabalável. Meu belo irmão negro era meu Reino dos Céus." (ANGELOU, 1996, p. 29)[24] Se no pai-nosso o suplicante diria "Venha o teu Reino" (*Thy Kingdom Come*), na narrativa da escritora afro-americana, seu belo irmão negro seria a chegada desse reino: *my Kingdom Come*. Identidades e mitos se entrecruzam novamente.

O inesperado surgimento de narradores em meio a culturas de origem africana que sobrevivem apesar da adversidade a que os descendentes de escravos são submetidos

[24] "Of all the needs (there are none imaginary) a lonely child has, the one that must be satisfied, if there is going to be hope and a hope of wholeness, is the unshaking need for an unshakable God. My pretty Black brother was my Kingdom Come." (ANGELOU, 2004, p. 22-23)

historicamente não permite o fechamento de conceitos em torno do significado da literatura produzida por esses agentes:

> Na opinião de alguns teóricos, para a Literatura contemporaneamente produzida por escritores negros no Brasil ser de fato considerada uma Literatura específica, diferenciada, seria necessário propor uma nova estética, assim reconhecida por instituições como as universidades e os círculos de leitura. E essa estética teria de ser capaz de romper os limites 'ocidentalizantes', qualificados como essenciais, segundo esses teóricos. Em contrapartida, existem estudiosos que acreditam que tal rompimento começaria na denúncia e no enfrentamento do racismo e dos fatores que desprezam, ocultam ou negam essa Literatura. Outros mais [...] entendem que a estratégia negra mais eficaz sempre foi 'penetrar nas fissuras, nas brechas'. (LOPES, 2011, p. 9)

Seja propondo ou rompendo estéticas, seja denunciando, seja penetrando fissuras e brechas, a literatura negra coloca a agência na ordem do dia. O crítico indo-britânico Homi K. Bhabha observa que o processo da agência surge através do "entre-tempo", ou "intervalo temporal situado no entremeio do signo, destituído de subjetividade, no domínio do intersubjetivo". (BHABHA, 2010, p. 266) Ocorre uma contestação dos símbolos, cujo sincronismo na ordenação social é desafiado. Emerge, pois, o "movimento histórico do hibridismo como camuflagem, como uma agência contestadora, antagonística, funcionando no entre-tempo do signo/símbolo, que é um espaço intervalar entre as regras do embate". (BHABHA, 2010, p. 268) Com isso, evita-se o risco do essencialismo, conforme alerta Veena Das: "presumir que podemos conhecer *a priori* as mentalidades de castas ou comunidades é assumir uma perspectiva essencialista". (*apud* BHABHA, 2010, p. 269) Quando a agência é exercida, o essencialismo é confrontado, o que possibilita que as literaturas afrodescendentes sejam conceitos em ebulição ou "em construção". (DUARTE, 2007)

Sobre o risco do essencialismo, é importante mencionar a contribuição do teórico britânico Paul Gilroy, em especial do ponto de vista racial e cultural. Com o objetivo de entender o que significa ser negro em um contexto diaspórico, Gilroy propõe uma visão mais ampla e transnacional por meio da categoria "*Black Atlantic*" ("Atlântico negro"). O mundo atlântico negro é compreendido como "formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória". (GILROY, 2001, p. 35) Considerando a dinâmica cultural do contexto diaspórico, Gilroy encontra um ponto comum entre aqueles que têm sua origem vinculada a um passado de escravidão, a saber, o navio negreiro.

Na análise dos textos, esta pesquisa lança mão da metodologia apresentada pelo crítico estadunidense Henry Louis Gates, Jr., de ler as produções literárias com métodos "cultural específico" (*culture-specific*), "temporal específico" (*temporal-specific*) e "textual específico" (*text-specific*). As leituras das obras literárias estão atentas àquilo que Gates classifica como "diferença negra" (*black difference*). (GATES, 1989, p. xxii-xxiii) O crítico sustenta que tal diferença é aparente no uso específico da linguagem, na maneira de articular e apropriar de um discurso para comunicar uma mensagem. As literaturas negras apropriam e transformam o legado ocidental, dando-lhe novo significado. Isto significa dizer: "Ours is repetition, but repetition with a difference, a signifying black difference."[25] (GATES, 1990, p. 3)

Maya Angelou e Mãe Beata se revelam livres a se apropriarem criativamente de legados culturais no seu processo de criação quando produzem narrativas com a diferença negra que suas histórias de vida lhes permitem imprimir em seus textos. Qualquer leitura de suas obras exigirá ouvidos sensíveis às vozes das escritoras enquanto agentes discursivos, resistentes a adversidades contextuais. De caráter fortemente autobiográfico, a literatura epitoma as experiências das autoras, na condição de mulheres negras, cujas histórias de vidas são escritas em países marcados pela questão racial. Prevalece o foco no modo como elas foram e são capazes de sobreviver e resistir aos problemas sociais em seus contextos históricos e culturais, utilizando para isso a forma narrativa de se contar histórias.

Suas experiências pessoais procuram transmitir sabedoria aos leitores, mantendo a arte viva com suas vidas. Isto é o que está assinalado no subtítulo bicéfalo de *Caroço de dendê*, de Mãe Beata: "a sabedoria dos terreiros: como ialorixás e babalorixás passam seus conhecimentos a seus filhos". Do verbo "passar" alcança-se outras ideias em movimento, expressas em palavras como "passado", "passagem", "passos". Angelou, ao ser perguntada se é uma pessoa sábia, responde: "I'm en route. I am certainly on the road."[26] (ANGELOU, 2000) A sabedoria se desnuda, pois, em imagens a serem passadas, quando se está a caminho, na estrada. Por sinal, já na raiz latina da palavra "tradução" encontra-se a noção de "conduzir", semelhante ao termo grego *metaphorein*, "que envolve o sentido etimológico de 'carregar', ou seja, levar uma ideia ou relação de um campo de referência para outro". (TYMOCZKO, 2013, p. 128) Mulheres que carregam, conduzem, passam e transmitem ideias/experiências/sabedoria a caminho não se detêm a uma localidade, mas estão em encruzilhadas, produzindo narrativas.

[25] "A nossa é a repetição, mas a repetição com uma diferença, uma expressiva diferença negra."
[26] "Estou a caminho. Com certeza estou na estrada."

Os estudos da professora e pesquisadora Maria Aparecida Salgueiro (2004, 2011) já têm indicado a relevância da arte escrita de mulheres de origem africana no Brasil e nos Estados Unidos que, por meio de seus textos, produzem um discurso literário próprio, marcado pelo engajamento histórico-cultural: "Escrevendo de uma perspectiva de *mulher* e *negra*, essas escritoras de ascendência africana examinam individualidade e relações pessoais como uma forma de entender questões sociais complexas." (SALGUEIRO, 2011, p. 8, grifos da autora) Desta forma, elas assumem o poder de narrar, deixando de ser objeto da literatura para serem sujeitos de sua própria narrativa. O gesto de escrever sua própria história é carregado de uma profunda importância política, pois, nas palavras de Kwame Anthony Appiah, "[o]s sujeitos descolonizados se escrevem agora como o sujeito de uma literatura de si mesmos." (APPIAH, 1992, p. 55)

A afirmação de que mulheres negras não são meros objetos literários, mas sujeitos de sua própria literatura, porque se apropriam da arte de narrar como armamento cultural, significa, fundamentalmente, que a discussão ora empreendida de questões culturais converge para a subjetividade de escritoras afrodescendentes manifestada em seus textos. Tal subjetividade negra exige um olhar atento, sobretudo em virtude dos limites sociais a que tem sido submetida historicamente em localidades nas quais pessoas de origem africana foram subjugadas à condição de escravas. Se Henry David Thoreau pôde livremente dizer: "me descobri vizinho dos pássaros; não por ter aprisionado um, mas por ter me engaiolado perto deles",[27] (THOREAU, 2007, p. 37) o mesmo não pôde ser dito por pessoas negras que tiveram sua subjetividade circunscrita, como a imagem do "pássaro engaiolado" (*the caged bird*) que canta de Maya Angelou. O pensador afro-americano William Edward Burghardt Du Bois, em *The Souls of Black Folk*, descreve esta condição de "ser um problema" para a sociedade em razão da cor da pele:

> Entre mim e o outro mundo existe sempre uma questão não proposta: não demandada por alguns, por sentimentos de delicadeza; por outros, pela dificuldade de uma exata formulação. Todos, porém, adejam em torno. Abordam-me numa maneira meio hesitante, olham-me curiosa ou piedosamente. Então, ao invés de dizerem diretamente, Como se sente sendo um problema? falam, Eu conheço um excelente homem de cor na minha cidade [...]. Para a verdadeira questão: Como se sente sendo um problema? – raramente dou uma palavra.[28] (DU BOIS, 1998, p. 37-38)

[27] "I found myself suddenly neighbor to the birds; not by having imprisoned one, but having caged myself near them". (THOREAU, 2013, p. 69),

[28] "Between me and the other world there is ever an unasked question: unasked by some through feelings of delicacy; by others through the difficulty of rightly framing it. All, nevertheless, flutter round it. They approach me in a half-hesitant sort of way, eye me curiously or compassionately, and then, instead of saying directly, How

As origens sociais desse "problema" precisam ser investigadas em seu devido contexto para, então, serem problematizadas. O pesquisador Mário Augusto Medeiros da Silva estudou a produção literária de escritores que se identificam como negros e periféricos no Brasil, entre 1960 e 2000. Chama sua atenção o fato de as primeiras análises históricas da literatura negra brasileira terem sido feitas por autores formados em ciências sociais e história, o que resultou, por conseguinte, na leitura do negro, autor e personagem literário, como objeto sociológico e histórico. Com o silêncio da crítica literária, que rara menção fez ao fato social da cor da pele de escritores afrodescendentes como Machado Assis, a história literária de autores negros no país se associou à escravidão. Todavia, o sujeito social escravo perdia importância para o sistema social que o conformava.

Assim, a ideia de uma literatura negra é construída por um sujeito que se autodenomina negro, na condição de autor e narrador de sua própria obra. Ao negar o espaço sociocultural que lhe é naturalizado historicamente no país, esse sujeito fora de lugar se defronta com vários percalços na carreira de produtor de literatura:

> Fora de lugar, negando adversidades várias, construindo com dificuldades um caminho autônomo em que seja protagonista. Recorrendo à memória precária que possui e fabula, no mais das vezes, de aspectos de seu grupo social e de uma ancestralidade ligada ao universo africano, muitas vezes desconhecido concretamente. Muitas vezes, esse percurso que procura construir com os instrumentos e condições que lhe são possíveis, se faz entre lacunas, seja de crítica literária, análise histórica e de biografias individuais/coletivas. (SILVA, 2011, p. 16)

Em decorrência das muitas lacunas na crítica literária em relação à literatura afro-brasileira, o escritor negro tem sido visto como uma "*avis rara*", inclusive tendo o aparecimento de sua obra questionado por ocorrer em condições sociais de produção tão adversas. Daí surge o "insólito", lido "como uma via de mão dupla do quotidiano", pautada, por um lado, pelas condições sociais historicamente desfavoráveis a que o sujeito negro e periférico tende a ser submetido. Por outro lado, é exatamente "a negação da negação, o princípio de afirmação do eu e do sujeito social, que faz com que o ativismo político e a criação literária de autores negros e periféricos se tornem possíveis." (SILVA, 2011, p. 17)

Nas análises do pesquisador Eduardo de Assis Duarte, a noção de uma identidade nacional una e coesa é abalada com a ideia de uma literatura afro-brasileira ou afrodescendente. Esse abalo se estende aos critérios de consagração crítica dos manuais de

---

does it feel to be a problem? they say, I know an excellent colored man in my town […]. To the real question, How does it feel to be a problem? I answer seldom a word." (DU BOIS, 1994, p. 1)

literatura. Afinal, "percebemos, ao percorrer os caminhos de nossa historiografia literária, a existência de vazios e omissões que apontam para a recusa de muitas vozes, hoje esquecidas ou desqualificadas, quase todas oriundas das margens do tecido social". (DUARTE, s.d.)

No caso do teatro, por exemplo, até a vinda da família real portuguesa, havia a preponderância de negros no elenco, pois a profissão de ator sofria preconceito generalizado. Após esse período, com a valorização do teatro pelas classes ricas, os atores afrodescendentes desaparecem dos palcos. O romantismo brasileiro substituiu o tema do negro pelo indígena mitificado como bom selvagem. Nas páginas de ficção do século XIX, o negro representou "um toque de barbárie numa sociedade que se queria ordeira e moralizada, que se queria na época, civilizada". (FRANÇA *apud* SILVA, 2011, p. 23)

Portanto, a construção de estereótipos literários no discurso sobre o negro marca a bibliografia deste sujeito social na literatura brasileira. Representações estéticas cumprem funções sociais, remontando a um passado em que pessoas oriundas da África foram submetidas à condição de trabalhadores escravos. Em outras palavras:

> O aspecto degradado, ocupado por séculos no espaço social, atinge a construção ficcional, caracterizando o negro como elemento potencialmente perigoso, entrave, lascivo, maligno, estúpido, interesseiro etc. Resultados do período escravocrata e de suas decorrências na vida social brasileira, os estereótipos literários associados ao negro, segundo vários autores, cumpririam a função de delimitar espaços, melhor dizer, barreiras sociais e literárias, em suas mais amplas acepções. (SILVA, 2011, p. 24)

Como consequência da forma social da escravidão, estas barreiras socioculturais negativas atingem não somente o sujeito escravo, mas também seus descendentes, mesmo que vivam em uma sociedade que se reconheça como democrática. Neste cenário, as imagens e representações do negro estão submetidas a atribuições sociais cujo objetivo é a delimitação de um lugar socialmente inferior para este sujeito.

Diante desses danos culturais e históricos, a literatura negra irrompe "sob a ótica de seus produtores, [como] uma estética engajada, enunciadora de uma visão social de mundo, de uma fração de grupo social". (SILVA, 2011, p. 60) Silva lê este engajamento na seguinte proposta[29] de alguns coletivos de prosadores e poetas negros que decidem se afirmar por meio da produção literária: "É parte de uma luta que nos transcende, pois teve início muito antes e vai continuar depois de nós. Isso enquanto persistirem as pressões que fazem da nossa vida

[29] Trata-se de um trecho da introdução à publicação *Reflexão sobre a literatura afro-brasileira*, do grupo Quilombhoje, grupo paulistano de escritores negros, fundado em 1980, a fim de promover e refletir sobre a experiência afro-brasileira na literatura.

uma subvida. Portanto, não vamos escamotear a questão ideológica ligada à literatura nem tampouco reduzir esta àquela." (SILVA, 2011, p. 60)

A existência de literaturas como a de Maya Angelou e a de Mãe Beata de Yemonjá afronta os lugares sociais definidos aos sujeitos negros que os impedem de exercer sua efetiva integração na sociedade. A escrita surge como uma maneira de transgredir barreiras, como explica a pesquisadora Maria Nazareth Soares Fonseca:

> A proposta de transgressão, que se efetiva também em textos da chamada literatura afro-brasileira, não pretende iluminar os lugares já indicados pela própria sociedade. Procura ultrapassar mesmo algumas posturas que, embora mais críticas, ainda se ligam à visão do negro 'tutelado', pois, ao falar por ele, silenciam a sua voz e imobilizam reações mais concretas para desarticular os papéis estabelecidos pela sociedade. (FONSECA, 2010, p. 95)

O aprofundamento desta discussão referente aos limites impostos à subjetividade negra torna mais nítido o caráter sociocultural da origem e manutenção de estigmas. O contexto estadunidense, onde nascem os textos de Angelou, também se caracteriza por imagens negativas no que atinge pessoas de origem africana. Em uma propedêutica análise crítica sobre a posição do homem negro em espaços acadêmicos, o professor e pesquisador Antonio Dwayne Tillis pondera:

> [A] construção do 'homem negro' foi proposta em função do posicionamento de seu correspondente branco. Na tentativa de fortalecer sua superioridade racial, o 'homem negro' foi criado e imbuído de atributos que assegurariam sua permanente marginalização. E, infelizmente, esta manobra tem persistido ao longo dos tempos. Sua marcação como ser intelectualmente inferior, parte animal e sub-humano tem impedido o dilaceramento de estereótipos depreciativos que ainda o definem. (TILLIS, 2011a, p. 216)

A existência de estereótipos que definem o que o sujeito negro é ou não é abastece suposições relativas à ontologia negra. Oferecendo uma autoanálise de sua trajetória acadêmica como pesquisador afrodescendente (*Black American scholar*), especialista em diáspora africana dentro do contexto latino-americano, Tillis descreve o quanto posturas essencialistas operam para impedir a integração ampla de sujeitos negros na academia, em particular, e na sociedade, em geral:

> Primeiro, como estudioso Afro-americano, sou percebido como intelectualmente inferior por muitos colegas não-negros; e segundo, eu escolhi uma área de estudo que tem sido marginalizada dentro de ambos os ambientes acadêmicos, nacionais e internacionais. Assim, na academia, fui relegado a uma marginalização dupla, resultante da minha negritude e do meu interesse de pesquisa. [...] A suposição ofensiva é a de que, se alguém é negro e atua na academia, então ele ou ela deve ser

> um afro-americanista e locado no departamento de estudos afro-americanos, uma postura essencialista muito preocupante assumida por muitos. (TILLIS, 2011a, p. 217-218)

A essencialização da subjetividade negra se observa inclusive entre os próprios afrodescendentes. Tillis menciona o fato de, na República Dominicana, ele ter sido alvo de estranhamento por parte de uma mulher negra, que o considerou "diferente" em relação às imagens negativas de afro-americanos vistas na televisão. Essa compreensão ideológica limitada a estereótipos por parte de outros negros produz e conserva uma espécie de neoescravidão.

> Em uma sociedade global pós-moderna em evolução, quase pós-tecnológica e pós-racial, o esquema de deixar o homem afro-americano (por extensão, o homem negro global) para trás tem tido muito sucesso nas sociedades americana e do Novo Mundo. Totalmente cientes do fato de que muitas nações nas Américas nasceram do trabalho servil dos escravos africanos, os colonos europeus inventaram um plano mestre: destruir mentalmente a psique dos africanos e de seus descendentes, a fim de convencê-los de que a sua posição no seio das sociedades modernas é de subserviência e inferioridade [...].(TILLIS, 2011a, p. 220-221)

Com essas palavras, Tillis traduz aquilo que o pesquisador, teólogo e ativista nos EUA Cornel West leu como "violência psicológica". A manutenção do legado da supremacia branca tem permitido que a violência psíquica e física se perdure entre afrodescendentes por meio do ódio a si mesmos. Afinal, "[n]enhum outro povo foi ensinado sistematicamente a odiar a si mesmo – uma violência psíquica – reforçada pelos poderes do Estado e coerção cívica – uma violência física – com o objetivo principal de controlar suas mentes e explorar o seu trabalho por quase 400 anos." (WEST, 2001, p. vii)

Não é por outra razão que em sua respeitada obra *Race matters*, West encontrará uma crise dupla na América negra: "muita pobreza e pouco autoamor." (WEST, 2001, p. 93) Por isso, no que se refere à igualdade e identidade, a "afirmação da humanidade negra" (*affirmation of black humanity*) entre afrodescendentes é fundamental. "Tal afirmação assinala questões existenciais do que significa ser um africano degradado (homem, mulher, *gay*, lésbica, criança) em uma sociedade racista. Como se afirmar sem restabelecer estereótipos negros negativos ou reagir exageradamente aos ideais de supremacia branca?" (WEST, 2001, p. 97) Vinculada à igualdade racial, a busca pela identidade negra está relacionada, portanto, ao autorrespeito (*self-respect*) e à autoconsideração (*self-regard*). Ou seja, começa dentro de si.

Há forças reprimidas dentro da subjetividade negra historicamente circunscrita, como se pode ler na literatura afrodescendente, especialmente no que, em versos, Conceição

Evaristo descreve como "fogo": "Sim, eu trago o fogo,/ o outro/ aquele que me faz,/ e que molda a dura pena/ de minha escrita./ É este o fogo,/ o meu, o que me arde/ e cunha a minha face/ na letra-desenho/ do autorretrato meu." (EVARISTO, 2008, p. 19) Maya Angelou narra a história da irmã Monroe, que ao ser tomada pelo espírito (*she got the spirit*), grita para o pregador: "Pregue." (*Preach it.*) (ANGELOU, 2004, p. 34) Neste momento de êxtase, esta mulher mexe os braços e balança o corpo, tão violentamente que tem de ser segurada. Mesmo assim, ela consegue agarrar o ministro e o balança de um lado para o outro. Espalha-se um "pandemônio". "O espírito" é infundido em outras pessoas na igreja. E a história se desenrola:

> A irmã Monroe, que tinha sido a causa de toda a agitação, saiu do tablado, calma e exausta, e levantou sua voz áspera no hino: 'Eu vim para Jesus, como eu estava, preocupada, ferida, e triste, eu encontrei Nele um lugar de descanso e Ele me fez feliz.'
> O ministro aproveitou que já estava no chão e pediu, com a voz falhando, que a igreja se ajoelhasse com ele para oferecer uma oração de agradecimento. Ele disse que tínhamos sido visitados por um poderoso espírito, e fez com que toda a igreja dissesse Amém.[30] (ANGELOU, 2004, p. 35-36)

Na visão de Tillis, trata-se de um imperativo moral o esforço de desconstruir imagens e mitologias globalizadas associadas ao negro, a fim de desafiar epistemologias socialmente estabelecidas que circunscrevam negativamente o sujeito de origem africana. Em suas palavras:

> Devemos sentir que este é um imperativo moral – em que, como homens negros, estamos bem conscientes da difamação histórica da imagem global do homem negro, da promulgação de estereótipos depreciativos, e da necessidade de reparação. Como homens negros, devemos nos autoapresentar, ou representar, nesses ambientes domésticos e globais de uma forma que desafie as várias epistemologias ontológicas em torno de entendimentos de quem e do que somos como homens negros e como estudiosos. (TILLIS, 2011a, p. 227)

O filósofo jamaicano Charles W. Mills parte das noções kantianas de "pessoalidade" (*personhood*) e "respeito" (*respect*) para discorrer acerca de "ontologias escuras" (*dark ontologies*). Ele reconhece a filosofia de Immanuel Kant como "a melhor articulação do igualitarismo moral associado ao iluminismo e às revoluções americana e francesa", sobretudo por considerar que "todos os humanos são semelhantes morais, *pessoas*, e assim,

[30] "Sister Monroe, who had been the cause of all the excitement, walked off the dais, cool and spent, and raised her flinty voice in the hymn, 'I came to Jesus, as I was, worried, wound, and sad, I found in Him a resting place and He has made me glad.'
The minister took advantage of already being on the floor and asked in a choky little voice if the church would kneel with him to offer a prayer of thanksgiving. He said we had been visited with a mighty spirit, and let the whole church say Amen."

como agentes morais autônomos, igualmente dignos de respeito." (MILLS, 1998, p. 68, grifo do autor) Contudo, ainda hoje, o mundo está longe do ideal kantiano, pois o que se observa é a norma da "supremacia branca global" (*global white supremacy*): isto é, "a dominação formal/jurídica do planeta por pessoas brancas." (MILLS, 1998, p. 69) Com a existência de sistemas racistas como o Jim Crow, que marginalizava, violentava e discriminava pessoas de origem africana, bem como o estabelecimento do colonialismo europeu como um sistema político justificado pela ideologia de raças dominadoras e subjugadas e a popularização em todas as esferas da noção de que pessoas negras eram inferiores, normalizou-se "a restrição rotineira da pessoalidade plena aos brancos, e o carregamento de não brancos a um *status* moral subordinado." (MILLS, 1998, p. 70)

O ideal de uma ontologia social kantiana foi substituído por uma "ontologia escura" (*dark ontology*), que representa o lado obscuro do iluminismo: "Todas as pessoas são iguais, mas apenas os homens brancos são pessoas." (MILLS, 1998, p. 70) Desta forma, o ideal ontológico iluminista é obnubilado por uma ontologia triplamente escura:

> Primeiramente, é escura no sentido de ser codificada por cores, relegando os não brancos a um degrau mais baixo da escada ontológica. Em segundo lugar, é escura, no sentido de ser sinistra, uma ontologia social de dominação e subordinação. E, finalmente, é escura, no sentido de ser em grande parte não reconhecida na teoria política ocidental. (MILLS, 1998, p. 70)

Mills, todavia, desvela o outro lado de Kant como um dos fundadores do próprio conceito de raça que justifica tal ontologia de subpessoalidade e desrespeito. No seu ensaio tardio "Sobre as Diferentes Raças do Homem" (1997 [1775]), Kant "esboça uma clássica narrativa hereditária e antiambiental de diferença racial inata que, essencialmente, antecipa o racismo 'científico' pós-darwiniano." (MILLS, 1998, p. 73) Em sua antropologia e geografia física, Kant descreve uma hierarquia racial codificada por cor, no topo da qual estão os europeus brancos, seguidos por asiáticos, africanos e nativo-americanos. Ao conceber cada um deles com capacidades diferentes de educabilidade moral, Kant lançaria as bases filosóficas de sistemas de classificação racial. Mills resume esta narrativa kantiana da seguinte maneira:

> Os europeus são basicamente autônomos [*self-starters*]; para os asiáticos, há alguma esperança, embora eles não possam compreender conceitos abstratos; os africanos podem pelo menos ser moralmente educados como escravos e subordinados, com a ajuda de uma vara de bambu (Kant oferece alguns conselhos sobre como bater nos negros, dado o obstáculo à educação moral que a espessura de suas peles representa); e os nativo-americanos são simplesmente sem esperança e não podem ser educados de modo algum. (MILLS, 1998, p. 73-74)

Condizente com uma narrativa que concebe a humanidade por excelência como advinda dos europeus brancos, é a justificativa da negação da humanidade plena às pessoas negras. Com isso, Kant não apenas é o criador de um ideal de pessoalidade e respeito que nunca de fato se traduziu em um reconhecimento de todos os humanos como iguais, como também é um dos fundadores de uma hierarquia racial que rebaixa a humanidade das pessoas não brancas, sustentáculo de sistemas racistas que manterão intacto o curso da história: "a história do mundo tem sido a história da supremacia branca". (MILLS, 1998, p. 75)

Entre os produtores de literatura que se identificam com heranças africanas, destaca-se a intenção de se escrever como contrapartida à literatura branca, bem como o desenvolvimento de uma autoconsciência contra a condição de oprimido na qual se encontram. Os argumentos do escritor Márcio Barbosa[31] elucidam o lugar social do sujeito cultural negro que se engaja na criação literária:

> Quanto aos negros que escrevem, estes se deparam com um dilema fundamental: as técnicas e a linguagem são técnicas e linguagens brancas. Portanto, a existência de negros que escrevem não garante por si só a existência de uma literatura negra. O dominador exerce um duplo papel: além de fazer a sua história, faz também a história do dominado. Paralelamente, o dominado também faz a sua própria história: a história das marginalidades, a história que fica ao fundo, no segundo plano. [...] Eis, portanto, a especificidade da literatura negra no Brasil: é uma arte feita a partir de uma perspectiva do dominado, do oprimido. (BARBOSA *apud* SILVA, 2011, p. 63)

O reconhecimento da sua condição social é o caminho inevitável para o sujeito negro que escreve. Se a forma literária se submete ao conteúdo expressivo, fruto de sua experiência como afrodescendente, é exatamente da afirmação de si mesmo que dependerá a afirmação de sua própria cultura, tornando possível o gesto de desafiar convenções sociais que limitam seu espaço em uma sociedade formalmente livre.

A afirmação da subjetividade negra dependerá do fenômeno que o pensador martinicano Frantz Fanon caracteriza como "descolonização do ser". Tal conceito dará à luz a distinta escrita fanoniana, acusada de lírica e profética, mesmo que seu mérito esteja exatamente nisso, pois, desta maneira, sua "modernidade" se revela: "Psiquiatra, sua experiência das subjetividades em sofrimento o situava em contato direto com os deserdados."

[31] O escritor, pesquisador e militante do movimento negro Márcio Barbosa é um dos expoentes e coordenadores do grupo Quilombhoje. Junto com Esmeralda Ribeiro, organiza a série *Cadernos negros*. Seu conto "Viver outra vez" está publicado em *Os cem melhores contos brasileiros do século* (MORICONI, 2009, p. 580-583).

(CHERKI, 2005, p. 14) A descrição de tal fenômeno está marcada pela nudez com que as frases do autor se articulam:

> Libertação nacional, renascimento nacional, restituição da nação ao povo, Commonwealth, quaisquer que sejam as rubricas utilizadas ou as fórmulas novas introduzidas, a descolonização é sempre um fenômeno violento. [...] [É], simplesmente, a substituição de uma 'espécie' de homens por uma outra 'espécie' de homens. (FANON, 2005, p. 52)

Reconhecido até por um comentário crítico como "psicanalista da cultura" e "campeão dos condenados da terra", (GATES, 2010, p. 86) Fanon localiza sua verve ao lado dos que questionam a situação colonial, decidindo partir do "vivido" em lugar do "teórico". (CHERKI, 2005, p. 13) Diante do gesto de articular termos aparentemente simples e conhecidos, como: "Os últimos serão os primeiros", para definir a descolonização, sua produção escrita se posiciona:

> Se os últimos devem ser os primeiros, só pode ser em consequência de um enfrentamento decisivo e mortífero dos dois protagonistas. Essa vontade afirmada de trazer os últimos para o começo da fila, de fazê-los subir (numa cadência rápida demais, dizem alguns) os famosos degraus que definem uma sociedade organizada, só pode triunfar se são jogados na balança todos os meios, inclusive, é claro, a violência. (FANON, 2005, p. 53)

O diagnóstico do mal-estar da situação colonial demanda recursos não tão agradáveis para acender um possível processo de cura. Tão cara aos colonizados, a violência se apresenta como a mais forte arma para se desorganizar uma sociedade formada por um sistema colonial, dentro do qual "o mundo mais forte pretende ser proprietário do lugar do outro, seja esse lugar territorial, cultural ou psíquico". (CHERKI, 2005, p. 13) O próprio questionamento dessa realidade só pode irromper pelo remédio da violência, como observa Fanon: "Desde o seu nascimento, está claro para ele [o colonizado] que esse mundo encolhido, semeado de interdições, só pode ser questionado pela violência absoluta." (FANON, 2005, p. 53)

A violência emerge como a desordem necessária para se mudar a ordem do mundo. Reivindicação mínima do colonizado, esta espécie de tábua rasa, que aponta para a modificação de todo o panorama social, constitui a própria genealogia da violência. Trata-se, portanto, de um conflito entre forças, caracterizado pela exploração que o colono faz do colonizado e testemunhado pela própria história:

> A descolonização, como sabemos, é um processo histórico: isto é, ela só pode ser compreendida, só tem a sua inteligibilidade, só se torna translúcida para si mesma na exata medida em que se discerne o movimento historicizante que lhe dá forma e

> conteúdo. A descolonização é o encontro de duas forças congenitalmente antagonistas, que têm precisamente a sua origem nessa espécie de substantificação que a situação colonial excreta e alimenta. O primeiro confronto dessas forças se desenrolou sob o signo da violência, e sua coabitação – mais precisamente a exploração do colonizado pelo colono – prosseguiu graças às baionetas e aos canhões. (FANON, 2005, p. 52)

Na representação literária da sabedoria dos terreiros, batalhas podem ser vencidas de modo, por assim dizer, mais escorregadio. Em um conto ouvido de sua avó, Mãe Beata de Yemonjá narra como Xangô conquistou, com astúcia, a cidade de Oyó, apesar da proteção de Ogum. A cilada foi tramada com a compra de muito quiabo, espalhado ladeira abaixo. Eis o desfecho:

> Ninguém se segurava. Escorregaram todos ladeira abaixo. Foi assim que, quando Ogum apareceu no caminho, pensando que ia vencer Xangô, todos os seus cavaleiros, até mesmo ele, desceram ladeira abaixo e os seus cavalos quebraram as pernas. Assim Xangô tomou posse da cidade de Oyó e a comandou por todo um século. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 105)

Na história das relações entre colono e colonizado, observa-se o protagonismo da própria violência no ato de estabelecer o mundo colonial: "Foi o colono que *fez* e *continua a fazer* o colonizado. O colono tira a sua verdade, isto é, os seus bens, do sistema colonial." (FANON, 2005, grifos do autor) Por isso, o colono está certo em dizer que conhece aqueles que são fabricação sua: os colonizados.

A guerra de orixás, no entanto, revela que "em tudo existe falsidade" (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 105). Outrora preocupado com a ambição de Xangô, Ogum passou a enquizilar-se com o quiabo. Assim, no plano mitológico, a vitória no confronto de forças é obtida de maneira mais ardil.

A afirmação de que o colono "fez e continua a fazer" o colonizado pode se expandir para a constatação de que foi o branco que fez e continua a fazer o negro. Não é por outra razão que, no contexto segregacionista de sua infância, Maya Angelou jamais hesitaria em associar a supremacia branca à superioridade divina, embora isto não significasse, em seu julgamento, que Deus agisse como os brancos: "Claro que eu sabia que Deus era branco também, mas ninguém me faria acreditar que ele era preconceituoso."[32] (ANGELOU, 2004, p. 42)

Se o sistema colonial é marcado pela fabricação do sujeito colonizado, isto significa que o processo de descolonização traz como consequência a descolonização do próprio ser.

[32] "Of course, I knew God was white too, but no one could have made me believe he was prejudiced."

Nesta mudança de rumo histórico, o colonizado deixa a condição não essencial de espectador para assumir a posição privilegiada de ator da História. Este novo lugar cria um novo ser. É precisamente no processo de libertação que o colonizado se torna um novo ser. Assim, cabe à descolonização provocar um ritmo novo, trazido por uma nova geração, como narra Fanon, "uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é verdadeiramente a criação de homens novos. [...] [A] 'coisa' colonizada se torna homem no processo mesmo pelo qual ela se liberta." (FANON, 2005, p. 53)

A descolonização do ser é um apelo pela própria libertação do indivíduo, questionando a validade da cultura – o sistema colonial – diante da necessidade de se libertar o próprio sujeito. Questionados, os efeitos da dominação econômica, política e cultural sobre o dominado são trazidos à baila para apresentar cultura e indivíduo em tensão política. (CHERKI, 2005, p. 12)

Desta forma, texto e contexto não se excluem no ato de leitura das ideias fanonianas. Ao leitor se apresentam todas as tensões contextuais que geraram as palavras perseguidas pela escrita. Partindo da palavra "descolonização", o autor se faz entendido com palavras como "colonizado" e "colono" para alcançar aquilo que pretende: a descolonização do ser.

Às leituras das ideias de Frantz Fanon, por conseguinte, a um risco de se produzir um fortuito fanonismo, Henry Louis Gates Jr. reage com crítica. No seu entender, a influência fanoniana associa-se à força com que o próprio paradigma colonial tem sido aceito na contemporaneidade. Em suas palavras: "Um dos visíveis desenvolvimentos na crítica contemporânea tem sido a influência do paradigma colonial. E, de modo acentuado, o que tem acompanhado esta guinada é o restabelecimento de Frantz Fanon como teórico global." (GATES, 2010, p. 83)

Incomoda Gates o fato de Fanon chegar a ser considerado como o "padroeiro" (*patron saint*) dos estudos culturais negros britânicos, papel tributado ao psiquiatra de Martinica pelo filme *Frantz Fanon: Black Skin, White Masks*. Tal produção cinematográfica provocou a canonização das teorias fanonianas relativas a cultura, raça e nação na história dos vibrantes movimentos de artes negras da Grã-Bretanha. Gates menciona também o gesto de Robert Young de canonizar Fanon na história do pós-estruturalismo, além de outros que se interessaram por sua vida e obra. Entre os ilustres, estão Homi K. Bhabha e Kwame Anthony Appiah, ambos tendo publicado edições de *Black Skin, White Masks*. No entanto, na análise de Gates, parece haver imprecisão contextual no prefácio de Bhabha a *The Wretched of the*

Earth,[33] apontando Fanon como "prototeórico do 'fim do século e do fim da guerra fria' por meio de 'uma genealogia para a globalização'". Bhabha, exorta Gates, "escrevendo em um mundo de 2004, dilacerado por tribalismo, limpeza étnica, fundamentalismo, Al-Qaeda e Iraque, diz que Fanon – que morreu de leucemia em 1961 – ainda é capaz de explicar este nosso mundo pós-Muro de Berlim e pós-guerra fria." (GATES, 2010, p. 84)

Contrasta com o julgamento do crítico afro-americano quanto à inadequação das ideias fanonianas para explicar o mundo contemporâneo a crítica da psicanalista argelina Alice Cherki, de acordo com quem "Fanon analisava uma realidade contingente e seu livro só pode ser visto como 'defasado' se for limitado ao contexto da sua época, ao invés de ser entendido como um apelo ao que seria possível." (CHERKI, 2005, p. 17)

O gesto de não limitar Fanon ao seu contexto[34] abre a possibilidade de novas leituras de sua obra. Tendo sua escrita sido "um apelo ao que seria possível", é entendível que este possível ainda não tenha encontrado um lugar, merecendo, portanto, constantes leituras.

Com tais leituras, Gates se mostra tão preocupado que se diz disposto a delinear aquilo que denomina "o fantasma de Fanon" (*the phantom of Fanon*). (GATES, 2010, p. 82) Na sua avaliação, haveria um Fanon para todas as ocasiões, já que o interesse pela produção fanoniana não se restringe ao Terceiro Mundo ou a estudos subalternos, mas vai de ensaios sobre o romantismo britânico a discussões a respeito da nova história e releituras da Renascença.

Diante disso, Gates se manifesta mais interessado em criticar as leituras de Fanon do que a obra do autor martinicano propriamente dita. Todavia, seu comentário a seguir indica que, com sua crítica, ele não vai produzir outra coisa que não seja mais uma leitura de Fanon:

> Minha intenção não é oferecer uma leitura de Fanon para suplantar estas outras, mas ler, mesmo que sumariamente, algumas destas leituras *de* Fanon. Ao me concentrar em apropriações sucessivas desta figura, tanto como totem e texto, penso que podemos traçar um itinerário através da teoria do discurso colonial contemporânea. Quero salientar, pois, que as minhas ambições aqui são extremamente limitadas; o

[33] Presente na versão inglesa (FANON, 2004), o artigo de Homi K. Bhabha intitulado "Foreword: Framing Fanon" não aparece na edição brasileira (FANON, 2005).

[34] O contexto será sempre uma discussão pertinente e complexa nas leituras de um autor como Fanon. Vivendo entre 1925 e 1961, ele nasceu em Fort-de-France na Martinica. Ainda jovem, fez parte das forças gaullistas como voluntário do Caribe. Após estudar medicina na França, serviu na Argélia como psiquiatra. Ficou do lado dos argelinos na luta pela independência do país africano. Em função deste objetivo, chegou a militar na Frente de Libertação Nacional quando retornou à França. O governo provisório da república argelina o designou como embaixador itinerante na África Negra em 1959, em cujo cargo Fanon trabalhou para promover a independência entre as colônias daquele continente. Ainda assim, como detalha Salgueiro, há quem diga que "na verdade, ele começou a escrever como um *evolué*, ou seja, como um patriota francês que, apesar de sua crítica brilhante e penetrante do sistema colonial, entretanto se via como um francês, um *assimilé* da cultura francesa e do legado intelectual da civilização ocidental." (SALGUEIRO, 2004, p. 32-33)

> que se segue pode ser um prelúdio para uma leitura de Fanon, mas nem sequer começa essa tarefa. (GATES, 2010, p. 85, grifo do autor)

Se as apropriações de Fanon fazem desta figura um totem e um texto passíveis de questionamento crítico, então Gates se posiciona criticando críticas, lendo leituras. Além disso, propõe-se a produzir ele mesmo uma leitura de Fanon, tarefa que tem suas linhas gerais traçadas em nota de rodapé: "Uma leitura propriamente contextualizada do texto [...] deve situá-lo em relação com obras germinais [...]." (GATES, 2010, p. 179) Ao ler obras que apesar de pouco conhecidas, possuem relação com o contexto histórico de Fanon, entre as quais *Reflexions sur la Question Juive*, de Jean-Paul Sartre, *Psychologies de la Colonisation*, de O. Mannoni e *La Nevrose d'abandon*, de Germaine Guex, Gates acredita dar um passo em direção ao que considera como "o desafio de rehistoricizar Fanon". (GATES, 2010, p. 179)

Neste ato de leitura, o contexto direciona o próprio texto. A busca pelo Fanon histórico se faz necessária diante do que o crítico estadunidense identifica como convergência entre colonialismo e formação do sujeito. Comparando Fanon a uma "mancha Rorschach[35] com pernas", Gates parece criticar a arbitrariedade dos leitores da obra do médico que ao lê-la reagem de acordo com suas percepções, encontrando nela aquilo que querem.

> Pode ser uma questão de julgamento se os seus escritos são dilacerados com contradição ou ricamente dialéticos, polivocais e polivalentes. Eles estão em todo evento altamente poroso à interpretação, e as leituras que eles provocam são, por conseguinte, de interesse *sintomático* infalível: Frantz Fanon, para não colocar uma opinião muito agradável sobre isso, é uma mancha de tinta Rorschach com pernas. (GATES, 2010, p. 86, grifo do autor)

Esse forte "interesse sintomático" dos leitores de Fanon é tratado por Gates como apropriações desprovidas de senso crítico. Tais apropriações levam a aceitar o binarismo colonial sem se atentar para o quão perturbador o modelo psicanalítico pode ser. O estudioso cita Gayatri Spivak que, ao nomear de "discurso colonial" o que Jacques Derrida chama de escrita, consequentemente não havendo nada fora do discurso do colonialismo, desconstrói a oposição binária colonizador/colonizado, chegando a afirmar o seguinte: "Sou crítica da oposição colonizador/colonizado. Tento examinar a heterogeneidade do 'poder colonial' e revelar a cumplicidade dos dois polos dessa oposição, uma vez que constitui o enclave disciplinar da crítica ao imperialismo." (SPIVAK *apud* GATES, 2010, p. 103)

[35] O psiquiatra suíço Hermann Rorschach desenvolveu um teste de avaliação psicológica pictórica que consiste em responder com que se parecem as dez pranchas com manchas de tinta. O objetivo é obter um quadro psicológico do indivíduo por meio de suas respostas.

Para Gates, apontar a instabilidade da retórica fanoniana significa ler este grande autor sem abrir mão do reconhecimento de sua particularidade histórica, dentro de estruturas heterogêneas e conflituosas. Em outras palavras: "Significa não elevá-lo acima de suas localidades de discurso como um teórico global transcultural e transhistórico, não apenas lançá-lo na batalha, mas reconhecê-lo como um campo de batalha em si mesmo." (GATES, 2010, p. 111) Portanto, no entender do crítico em destaque, trata-se de como Fanon é lido, pois para efetuar uma leitura precisa de seus textos, o leitor deverá localizá-los dentro de seu contexto histórico e cultural, sem deixar que o militante da independência argelina se torne, de modo acrítico, uma referência incontestável para todas as situações em qualquer época.

O próprio Fanon já admitira: "De maneira nenhuma, cabe a mim a tarefa de preparar o mundo que vem depois de mim. Sou absolutamente um homem do meu tempo." (FANON, 2008, p. xvii) Ao dizer isso, Fanon esperava que sua obra *Peau noire, masques blancs* (*Pele negra, máscaras brancas*)[36], na condição de "estudo clínico", pudesse levar muitos a se reconhecerem nela. Com isso, o futuro não seria cósmico, mas seria, como afirma: "[...] o futuro do meu século, do meu país, e da minha existência." (FANON, 2008, p. xvi) O futuro vincula-se, assim, ao presente, sendo construído por quem está neste tempo.

Se qualquer reflexão teórica ocupa o campo da provisoriedade, da reação e das contingências contextuais, então Gates descarta a necessidade de se seguir Fanon ou qualquer teoria global e imperial disposta a impor um modelo pretensamente universal. Seja dito, no entanto, que uma observação cuidadosa não faz do crítico afro-americano um mero antagonista às ideias de Fanon. Sua crítica está voltada mais diretamente à atitude quase cega dos que, ao lançarem mão de uma agenda imperial, se dispõem a canonizar o nome de Fanon como totem de uma teoria global, transcultural e transhistórica.

Quando pensa no futuro, o psiquiatra antilhano considera o presente um tempo a ser superado.[37] Afina-se com tal preocupação a seguinte fala de Gates: "[...] [A]ssim como Fanon, podemos estar destinados a ensaiar as controvérsias de uma cultura que talvez jamais receba o título de *pós*-colonial." (GATES, 2010, p. 112, grifo do autor) Mesmo que a advertência de Gates quanto ao imperialismo do discurso pós-colonial mereça uma investigação mais cuidadosa, seu gesto liberta o próprio pensamento fanoniano dos caprichos de seus comentadores. O tempo atual desafia a leitura de qualquer texto, logo o contexto de quem lê adquire tanta importância quanto o de quem escreve.

---

[36] Utilizo a versão em inglês *Black Skin, White Masks* (FANON, 2008).

[37] Refiro-me à seguinte frase: "Este futuro edifício está ligado ao presente, na medida em que considero o presente algo a ser ultrapassado." (FANON, 2008, p. xvii)

Diante da tendência em reduzir as ideias de Fanon a um simplório fanonismo (fadado à efemeridade, como qualquer modismo), Gates, com seu prelúdio a uma leitura de Fanon, parece nos convidar a reler o texto com a seriedade que seu contexto exige. Releituras iluminam tanto o lugar de Fanon na História como o lugar do seu próprio leitor na contemporaneidade.

Como esta tese lê as contribuições desse autor a partir do Brasil, é importante observar sua recepção no país. Antes de se falar em releituras brasileiras de Fanon, deve-se averiguar até que ponto houve espaço para que as reflexões que preocuparam aquele autor se fizessem presentes aqui. Seguindo as pistas da recepção do pensamento do psiquiatra por escritores afrodescendentes no país, Silva apura que o léxico fanoniano é utilizado por esses autores para justificar a própria produção literária:

> 1) a Literatura Negra existe em larga razão de haver sua contraparte branca, o que retoma a famosa expressão daquele pensador martinicano de que o foi o branco que criou o negro; 2) criada numa posição subalterna e oprimida, à Literatura Negra resta o desenvolvimento de uma autoconsciência, fundada no desenrolar da luta histórica do grupo negro contra sua condição de oprimido. (SILVA, 2011, p. 63)

O desembarque tardio das ideias do autor de *Os condenados da terra* mereceu a atenção do sociólogo Antônio Sérgio Guimarães, que se surpreende com o fato de que uma publicação como *Peau noir, masques blancs*, ocorrida em 1952, não tenha sido notada por nomes de estudiosos da época como Roger Bastide, Clóvis Moura, Florestan Fernandes, Octavio Ianni e Sérgio Milliet. Guimarães tenta entender as razões desse silêncio naquele período:

> O Brasil começa a se familiarizar com as ideias de Fanon um pouco antes de sua morte, mais precisamente durante a estadia de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir no país, entre agosto e setembro de 1960 [...]. [O] mundo do pós-guerra polarizara-se rapidamente em dois eixos. [...] O primeiro eixo é marcado pelas raças e pela descolonização; o segundo pela luta de classes e pelo anti-imperialismo. Ora, Sartre e Fanon representavam a fusão do anti-imperialismo, do antirracismo, da descolonização e das lutas de classes. [...] O silêncio da esquerda brasileira sobre Fanon precisa ser entendido, ademais, como discordância política, tantos são os sinais indiretos de sua presença, a partir de meados dos anos 1960. [...] Até mesmo o líder negro Abdias do Nascimento que, em seus artigos dos anos 1960, traça influências do movimento negro, analisa a conjuntura internacional, [...] mas nada diz sobre Fanon. (GUIMARÃES *apud* SILVA, 2011, p. 337)

Contudo, a partir da década de 1970, obras fanonianas chegam por meio de intelectuais e jovens negros, incluindo Octavio Ianni, Paulo Freire, Abdias do Nascimento e Glauber Rocha. Na publicação da obra *Colonialismo e neocolonialismo* de Sartre, em 1968,

consta o prefácio de *Condenados da terra* bem como um texto no qual aquele autor analisa o pensamento de Fanon e Lumumba. Além disso, a presença de um representante da Associação Cultural do Negro no II Congresso de Escritores e Artistas Negros em Roma, em 1959, que contou com a participação de Fanon como conferencista,[38] merece consideração, mesmo que ainda não se saiba precisar se houve algum contato entre o brasileiro e o martinicano.[39]

Anos mais tarde, a influência de Fanon em quem produz literatura afro-brasileira será nítida, em especial como catalisador de reflexões críticas quanto à identidade negra, como se pode ser verificar na seguinte fala de Márcio Barbosa, em entrevista:

> [...] Fanon é fantástico, eu acho que todo mundo deveria lê-lo. Até é uma discussão que a gente tem hoje em dia, que é uma coisa que o Cuti levanta, uma discussão que o Cuti levanta, que é essa questão da literatura negra ou literatura afro-brasileira. Que eu acho que é uma coisa, pra mim, que vem de Fanon. Que ele fala 'negro só se torna negro a partir do domínio do branco'. Porque você não tinha um negro, você tinha o africano, você tinha lá o zulu, você tinha o haussai, enfim mina, esse tipo de coisa. E Fanon fala isso. Então, eu acho que é por aí também. Negro só se torna negro a partir do domínio do branco. É a identidade contraposta aí. Então, é por isso que eu prefiro afro-brasileiro. (BARBOSA *apud* SILVA, 2011, p. 343)

A análise fanoniana sobre a invenção ou fabricação do colonizado/dominado/oprimido pelo colonizador/dominante/opressor serve de alicerce para a afirmação de uma literatura afrodescendente no Brasil. De modo que a descolonização do ser se traduzirá em produção literária, por meio da qual o sujeito executa seu ativismo político-cultural.

> Daí a perspectiva fanoniana encerrar, fundamentalmente, uma aposta na ideia de cultura, angulada pela ótica do colonizado/oprimido, como motor da resistência e da construção de uma situação social alternativa e emancipatória. A cultura nacional é pensada sob um certo signo de autenticidade original ou de pertencimento, alternativa e anterior à imposição do opressor/colonizador. (SILVA, 2011, p. 343)

A luta do escritor afrodescendente é, portanto, cultural. Afinal, enquanto sujeito vivendo em sociedades formalmente democráticas, este autor se encontra subjugado por uma cultura que o inferioriza. Como já diagnosticou Cornel West, as atrocidades do racismo no passado e no presente comprovam os enormes limites da democracia em relação aos ideais

---

[38] Na verdade, Fanon interviu no I e II Congresso de Escritores e Artistas Negros. Publicado na obra *Em defesa da revolução africana* (FANON, 1980, p. 35-48), seu discurso no primeiro evento, em 1956, foi intitulado "Racismo e cultura". Já no segundo congresso, em 1959, a exposição teve o seguinte título: "Sobre a cultura nacional", sendo publicada em *Os condenados da terra* (FANON, 2005, p. 237-283).

[39] Trata-se de um assunto que necessita de mais estudos. Tanto em sua tese (SILVA, 2011) como em outro artigo sobre o tema (SILVA, 2013), o pesquisador afirma que há lacunas que impossibilitam conclusões mais precisas: "Qual foi a apreensão do debate por aquele militante e pela ACN [Associação Cultural do Negro] não foi possível, até o momento, aferir precisamente, em função das lacunas das fontes primárias e da ausência de fontes orais." (SILVA, 2013, p. 371)

democráticos professados. (WEST, 2004, p. 14) Por isso, quando Fanon afirma que "[n]uma cultura com racismo, o racista é, pois, normal", (FANON, 1980, p. 44) ele traz a discussão para o campo cultural. Não havendo gradações de racismo, não existe diferença entre quem sofre este tipo de hostilidade, quer seja um negro, quer um judeu. Trata-se de uma determinação cultural do dominante sobre o dominado, cuja cultura racista dará cabo de formas de existir: "Se a cultura é o conjunto de comportamento motores e mentais nascido do encontro do homem com a natureza e com o seu semelhante, devemos dizer que o racismo é sem sombra de dúvida um elemento cultural." (FANON, 1980, p. 36) Assim, Fanon desenvolve o que Lewis Gordon identifica como "uma profunda análise sócio-existencial do racismo antinegro", através da qual o pensador martinicano aponta as contradições dos discursos contemporâneos sobre o ser humano. (GORDON, 2015, p. 2)

Silva encontra em Fanon uma "aposta na ideia de cultura" em um processo de resistência cultural capaz de promover outras relações sociais antirracistas. Com isso, o pensador antilhano mantém aberta a possibilidade de se reconstruir a História.

> Existe, portanto, uma *aposta na ideia de cultura*, na luta pela reversão simbólica da prática quotidiana de pensar e agir, de ser e estar no mundo, da afirmação e reconhecimento das formas de existência várias, de um embate entre *diversidade* e *desigualdade*, visando um universalismo emancipatório, no texto de Fanon. [...] Ele impõe a seu pensamento e leitores, intelectuais ou militantes, tarefas formidáveis, mas consideradas possíveis numa situação em que tudo está em aberto e o futuro pode ser construído como se os homens fizessem efetivamente sua própria História do jeito que a concebam (uma aposta total no primeiro período da primeira frase d'*O Dezoito Brumário*, de Marx). Apostando na cultura – ou numa luta cultural que forme outras relações sociais –, Fanon estaria formatando um pensamento antirracista para uma sociedade em construção, com base humanista, semelhante a que Sartre e os intelectuais do Pós-Segunda Guerra pensaram? Talvez isso explique o interesse do intelectual francês pelo pensador martinicano. (SILVA, 2011, p. 347-348, grifos do autor)

Enquanto sujeito fora de lugar, o escritor negro se envolve em um processo político-cultural ao produzir literatura que se afirma como afro-brasileira, mas que se apresenta como uma luta também atenta aos problemas sociais universais, conforme narra Barbosa: "Descobri a universalidade dos problemas e carências tão próprios à multidão que compõe a imensa parcela das pessoas comuns e despojadas." (*apud* SILVA, 2011, p. 349) Ressoando a situação descrita no mote *Os condenados da terra*, Barbosa mantém, todavia, a crença no horizonte de criação de outra arte, ao acrescentar:

> Representamos uma classe de pessoas condenadas à desvantagem. [...] Em primeiro lugar, não temos uma linguagem diferente da linguagem que comumente se fala. Mas temos a possibilidade de alterar o significado das palavras, pois a linguagem é

> viva. [...] Determinados vícios nós ainda temos que superar, por exemplo, nós raramente lemos os livros uns dos outros. Isso é manifestamente o sinal de uma pobreza intelectual e política muito grande. [...] Talvez falte-nos também a ousadia de ir um pouco além do que conhecemos, a ousadia de inventar, de desligarmo-nos do que está consagrado pelo uso. Mas, para desligarmo-nos, temos que conviver com a possibilidade do erro e essa é grande. [...] [Para] relembrar Fanon: 'A luta do inferiorizado situa-se a um nível nitidamente mais humano. As perspectivas são radicalmente novas. Só assim poderá a arte ser outra.' (*apud* SILVA, 2011, p. 349)

Neste cenário, a escrita literária se encena como um gesto de sujeitos culturais afrodescendentes que assumem sua missão de negar espaços naturalizados socialmente por uma cultura que, exatamente pela existência destes lugares naturais, permanece racista. Com isso, possuem novas perspectivas para produzir sua própria arte, problematizando crítica e criativamente certos conceitos teóricos.

A Martinica, terra natal de Fanon, também é o nascedouro do escritor, poeta e crítico literário Édouard Glissant. Suas reflexões em torno da constituição das Américas, contexto cultural das autoras e obras aqui estudadas, contribuem para dilatar o roteiro teórico de discussão da subjetividade negra.

Abertura é exatamente a marca da paisagem que se descortina no continente americano, em contraste com sua contraparte europeia, muito regrada e cronometrada. Em um panorama assim, em que "o olhar abarca com um só impulso a platitude vertical e o acúmulo rugoso do real", Glissant identifica em sua própria experiência, um sentimento de "unidade-diversidade" nesta região, que se inicia no Caribe, "prefácio[40] ao continente americano". (GLISSANT, 2005, p. 14)

Sendo o local do primeiro desembarque de africanos vítimas do tráfico de escravos, o Caribe funcionou como eixo a partir do qual estas pessoas eram direcionadas para a América do Norte, o Brasil ou ilhas regionais.[41] As reflexões glissantianas sobre as Américas partem, então, desta posição socio-histórica caribenha.

Ao falar do continente no plural, o pensador martinicano encontra três espécies de Américas:[42] a Meso-América dos povos autóctones, que aqui já estavam; a Euro-América, que preservou usos, costumes e tradições europeus; e a Neo-América, que seria a América da

[40] Glissant menciona o curioso fato de que nos séculos XVI e XVII, o mar do Caribe era chamado de mar do Peru, localizado do outro lado do continente, mesmo não havendo relação possível. Em seu entender, isto atesta o Caribe como introdução ao continente, "uma espécie de elo entre o que é preciso deixar atrás de si e o que é preciso dispor-se a conhecer." (GLISSANT, 2005, p. 15)

[41] Com exceção do Haiti, "primeira república negra da história do mundo" e de Cuba, por causa de sua revolução, chama a atenção que os países caribenhos tenham sido, durante muito tempo, ignorados. (GLISSANT, 2005, p. 15)

[42] As referências para se pensar estas três Américas vêm de Darcy Ribeiro no Brasil, Emmanuel Bonfil Batalla no México e Rex Nettleford na Jamaica. (GLISSANT, 2005, p. 15)

crioulização. A não existência de fronteiras[43] entre estas Américas torna favorável o surgimento de imbricações, choques e conflitos entre os três tipos. Glissant observa que "o que predomina nesta relação, é que cada vez mais a *Neo-América*, ou seja, a América da crioulização, ao mesmo tempo em que continua a absorver empréstimos da *Meso-América* e da *Euro-América*, tende a influenciar essas duas Américas." (GLISSANT, 2005, p. 16, grifos do autor) A marca da Neo-América é o fenômeno da crioulização, no qual há a prevalência da África.

As pessoas que povoaram as Américas podem ser identificadas como: "o migrante armado", que fundou lugares, com suas armas, barcos, etc; "o migrante familiar", que foram os civis que trouxeram hábitos, ferramentas, tradições e família para povoar as Américas do Norte e do Sul; e "o migrante nu", transportado de maneira forçada para o continente. Este migrante nu constitui "a base do povoamento" do que Glissant denomina de "circularidade fundamental", característica do Caribe. Por sua "irradiação" e "espiralidade", tal circularidade, que se alastra em várias direções, se diferencia do caráter de "projeção em flecha" que distingue processos de colonização. (GLISSANT, 2005, p. 17)

Sendo um mar aberto, que difrata, o mar do Caribe se diferencia do mar Mediterrâneo, que concentra. O olhar glissantiano para essas paisagens produz a seguinte reflexão:

> Se as civilizações e as grandes religiões monoteístas nasceram em torno da bacia do Mediterrâneo, isto se deve à força que tem esse mar de predispor o pensamento do homem, mesmo que através de dramas, guerras e conflitos, a um pensamento do Uno e da unidade. Ao passo que o mar do Caribe é um mar que difrata e leva à efervescência da diversidade. Ele não é apenas um mar de trânsito e de passagens, mas é também um mar de encontros e de implicações. (GLISSANT, 2005, p. 17)

Estes encontros ocorridos no Caribe durante três séculos são encontros de elementos culturais provenientes de horizontes variados. Ao se imbricarem e se confundirem um no outro, estes elementos se crioulizam, dando à luz algo imprevisível e novo. A imprevisibilidade desta nova realidade crioula pode ser observada no Brasil, em costas caribenhas ou no sul estadunidense, formando uma Neo-América que

> vive a experiência real da crioulização através da escravidão, da opressão, do desapossamento perpetrados pelos diversos sistemas escravocratas, cuja abolição se estende por um longo período (mais ou menos de 1830 a 1868), e através desses

[43] Para caracterizar os tipos de América, contudo, o autor descreve que a Euro-América se revela evidente no Quebec, nos Estados Unidos e numa parte do Chile e da Argentina. Já a Neo-América, se faz notar no Caribe, no nordeste brasileiro, nas Guianas e Curação, no sul dos Estados Unidos, na costa caribenha da Venezuela e da Colômbia, bem como em grande parte da América Central e do México. (Cf. GLISSANT, 2005, p. 16)

> desapossamentos, dessas opressões e desses crimes realiza uma verdadeira conversão do 'ser'. (GLISSANT, 2005, p. 18)

Se Fanon discorria sobre uma "descolonização do ser", "que introduz no ser um ritmo próprio, trazido pelos novos homens, uma nova linguagem, uma nova humanidade", (FANON, 2005, p. 52-53) Glissant, ao investigar a "conversão do 'ser'" que desembarca nas Américas despojado de tudo, inclusive de sua língua africana, avista o surgimento de um fenômeno novo. Afinal, por efeito das dificuldades de se conservar qualquer herança cultural específica, o africano deportado "criou algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória, isto é, somente a partir dos pensamentos do rastro/resíduo, que lhe restavam [...]". (GLISSANT, 2005, p. 20) As linguagens crioulas bem como a composição de formas de arte como o jazz[44] demonstram como rastros/resíduos de origem africana lançam os fundamentos de um novo sujeito. Isto, evidentemente, não significa que tal novidade tenha sido historicamente bem recebida.

> Os fenômenos de crioulização são fenômenos importantes porque permitem praticar uma nova abordagem da dimensão espiritual das humanidades. Uma abordagem que passa por uma recomposição da paisagem mental dessas humanidades presentes hoje no mundo. Porque a crioulização supõe que os elementos culturais colocados em presença uns dos outros devam ser obrigatoriamente 'equivalentes em valor' para que essa crioulização se efetue realmente. [...] É por essa razão que em países oriundos do processo de crioulização, como é o caso do Caribe ou do Brasil, nos quais os elementos culturais foram colocados em presença uns dos outros através do modo de povoamento representado pelo tráfico de africanos, os componentes culturais africanos e negros foram normalmente inferiorizados. A crioulização se dá, entretanto, também nesses casos, nessas condições, mas deixa um resíduo amargo, incontrolável. (GLISSANT, 2005, p. 20-21)

Esta crioulização em ambiente hostil provoca a desestabilização do ser – o qual passou a voar com uma só asa, como pinta Glissant. Ao assumir a diminuição de si mesmo, o ser diminui seu próprio valor africano. Razão pela qual a Neo-América é marcada pela necessidade de se revalorizar a herança africana, como é o caso do indianismo haitiano, do renascimento do Harlem e da (poética[45] e teoria[46] da) negritude.

A crioulização tem na imprevisibilidade sua principal característica, como comprova a inesperada criação de línguas ou formas de artes inéditas nas Américas. Estes imprevisíveis "microclimas culturais e linguísticos" constituem "lugares nos quais as repercussões das

[44] A música do jazz é mencionada como um exemplo de "formas de arte válidas para todos", que resultaram do fenômeno de crioulização. (GLISSANT, 2005, p. 20) No contexto brasileiro, pode-se fazer referência ao samba.
[45] Produzida por Léon-Gontran Damas e Aimé Césaire.
[46] A poética da negritude de Damas e Césaire "convergem com a teoria da negritude de [Léopold Sédar] Senghor". (GLISSANT, 2005, p. 21)

línguas umas sobre as outras, ou das culturas umas sobre as outras, são abruptas." (GLISSANT, 2005, p. 23) A própria palavra "crioulização" provém do termo linguístico "crioulo(a)"[47]. Nascidas do contato entre elementos linguísticos heterogêneos, as línguas crioulas são inerentemente compósitas. Vide os crioulos francófonos do Caribe, formados por elementos de origem bretão-normanda seiscentista e africana negra subsaariana do oeste. Diante dos problemas de trabalho nas ilhas caribenhas, a combinação de léxico e sintaxe de ascendências distintas produziu uma solução imprevisível, sobretudo por se tratar de um gesto de uma comunidade submissa.[48]

O fenômeno da crioulização não se limita às línguas crioulas, mas se trata de um processo cultural.[49] Glissant distingue duas formas genéricas de culturas: as atávicas, crioulizadas no passado, e as compósitas, que continuam ainda se crioulizando. No ato de reivindicar perduração, as culturas atávicas tendem a perder seu estatuto de compósitas com o tempo, para, uma vez seguras de si, se afirmarem. Com isso, formulam uma concepção de identidade como raiz única, que exclui o outro. Já a identidade nas culturas compósitas resulta da crioulização propriamente, sendo, portanto, rizoma,[50] ou "raiz indo ao encontro de outras raízes". (GLISSANT, 2005, p. 27)

Desta forma, diferentemente dos efeitos destrutivos da noção de identidade raiz única que mira a exclusão, a complexão de uma identidade como rizoma brota uma abertura ao outro. Trata-se, pois, de "uma identidade da *relação*". (GLISSANT, 2005, p. 28, grifo do autor) Na poética da relação, Glissant localiza um imaginário por meio do qual se possa compreender as situações contemporâneas:

> No meu entendimento, essa proposta significa sair da identidade raiz única e entrar na verdade da crioulização do mundo. Penso que será necessário nos aproximarmos

[47] Magdala França Vianna detalha que o termo "crioulo" teve circulação nas Américas coloniais a partir do vocábulo espanhol *criollo*. "Egresso do latim *creare* com o sentido de educar, o termo identificava os que nasciam e eram educados nas Américas sem ser originários delas como os ameríndios, passando, entretanto, a indicar, por extensão, homens de todas as raças, animais e plantas que se transportaram para o continente americano a partir de 1492." (VIANNA, 2005, p. 103)

[48] Sendo o resultado "do choque, da consumpção, da consumação recíproca de elementos linguísticos, de início absolutamente heterogêneos uns aos outros, com uma resultante imprevisível", a operação que dá origem às línguas crioulas pode ser verificada em qualquer língua, já que "quase toda língua nas suas origens é uma língua crioula". (Cf. GLISSANT, 2005, p. 25-26)

[49] As palavras do teórico da crioulização são esclarecedoras: "Quando uso o termo 'crioulização' não se trata de maneira alguma de uma referência à língua crioula, mas sim ao *fenômeno* que estruturou as línguas crioulas, o que não é a mesma coisa." (GLISSANT, 2005, p. 35, grifo do autor)

[50] Glissant afirma que se baseou em Gilles Deleuze e Félix Guattari para diferençar raiz única de rizoma: "Estes autores propõem, do ponto de vista do funcionamento do pensamento, o pensamento da raiz e o pensamento do rizoma. A raiz única é aquela que mata à sua volta, enquanto o rizoma é a raiz que vai ao encontro de outras raízes. Apliquei essa imagem ao princípio de identidade, e o fiz também em função de uma 'categorização das culturas' que me é própria, uma divisão das culturas em culturas *atávicas* e culturas *compósitas*." (GLISSANT, 2005, p. 71, grifos do autor)

> do pensamento do rastro/resíduo, de um não-sistema de pensamento que não seja nem dominador, nem sistemático, nem imponente, mas talvez um não-sistema intuitivo, frágil e ambíguo de pensamento, que convenha melhor à extraordinária complexidade e à extraordinária dimensão de multiplicidade do mundo no qual vivemos. Atravessada e sustentada pelo rastro/resíduo, a paisagem deixa de ser um cenário conveniente e torna-se um personagem do *drama* da Relação. (GLISSANT, 2005, p. 30, grifo do autor)

Na condição de personagem, a paisagem não pode ser mais lida como passiva em face da "toda-poderosa Narrativa", porém torna-se "a dimensão mutante e perdurável de toda mudança e de toda troca". (GLISSANT, 2005, p. 30) Assim, a poética da relação no mundo atual produz um imaginário do pensamento rastro/resíduo que favorece a ampliação da diversidade, conforme se verifica no reagrupamento inesperado de minorias antes sufocadas pelo pensamento monolítico. Se a crioulização é um processo, este é o momento em que o ser humano passa a "aceitar a ideia de que ele mesmo é um processo. Ele não é ser, mas sendo[51] e que como todo sendo, muda." (GLISSANT, 2005, p. 33) A possibilidade de mudança é inerente à própria noção de identidade rizoma, haja vista o encontro com outras raízes que produzem a relação. A poética da relação seria exemplificada por antilhanos que vivenciam a crioulização ao se voltarem para o estrangeiro. Mirando alhures, os caribenhos revelariam essa tendência à dilatação, como se apresentam, por exemplo, as reflexões fanonianas, muito preocupadas com o contexto da Argélia e revoltas no Terceiro Mundo.

Para Glissant, as tramas da relação se desdobram em culturas compósitas assinaladas pela prevalência do que ele entende ser o conto. Por ser a prática do desvio, o conto tende a se desviar da propensão a se associar a uma gênese. Contudo, é justamente a uma gênese que os mitos fundadores têm a intenção de enraizar a presença de determinada comunidade em um território, o que legitima sua expansão colonial. Logo, a concepção de História é construída por culturas atávicas, cuja "noção de identidade se desenvolverá em torno do eixo da filiação e da legitimidade". (GLISSANT, 2005, p. 75) A poética da relação constitui uma resposta a essa noção de identidade que exclui o outro ao se expandir. A fixação da escrita da oralidade do conto permite a manutenção desse desvio, que produzirá outra configuração da escrita, sem o absoluto ontológico, como já se observa em escritores do Caribe e da América Latina. Por conseguinte, a ideia de História, filha do mito fundador, será abalada, tornando-se "a pulsão caótica em direção a essas conjunções de todas as histórias, das quais nenhuma – e esta é uma das maiores qualidades do caos – pode mais prevalecer-se de uma legitimidade de absoluto". (GLISSANT, 2005, p. 76)

[51] A tradução opta por verter a palavra *étant* para a língua portuguesa como "sendo", ao invés de "ente", a fim de preservar a ideia de movimento do vocábulo francês, conforme se lê em nota.

2 **NO PRINCÍPIO ERA A PALAVRA**

> Learning the craft, understanding what language can do, gaining control of the language, enables one to make people weep, make them laugh, even make them go to war. You can do this by learning how to harness the power of the word.
>
> *Maya Angelou*[52]

Este capítulo apresenta um estudo crítico da literatura autobiográfica de Maya Angelou, destacando alguns dos temas culturais que aparecem em sua obra. A autora produziu uma série de seis livros acerca de sua vida, cobrindo os períodos de 1931 a 1968, da infância à vida adulta. Perpassando os anos de 1931 a 1944, o primeiro volume, *I Know Why the Caged Bird Sings* (1969), considerado o lançamento do seu "cânon de escrita de vida", (BARNWELL, 2009, p. 133) inicia a história a partir dos três anos de idade de Maya, quando seus pais divorciados enviam-na com o irmão Bailey para viverem com a avó paterna e o tio em Stamps, Arkansas, um dos redutos da segregação racial no sul dos Estados Unidos. Desde o início, dificuldades de adaptação ao novo ambiente permitem reflexões sobre a identidade negra da narradora. A sensação de abandono e deslocamento da pequena Maya se une à sua reação de estranhamento diante de um contexto que é hostil aos afrodescendentes. Contudo, através de um olhar crítico-criativo, a narradora captura a essência das estratégias de sobrevivência dos negros nesta situação, os quais atribuem significado próprio a discursos religiosos a fim de construírem suas próprias referências identitárias. O crescimento da própria Maya enquanto sujeito depende de sua capacidade de absorver, em meio às adversidades, a tradição cultural que os afro-americanos desenvolveram ao longo dos séculos para lidarem com a opressão a que foram submetidos no Novo Mundo. Assim, nos seus anos iniciais de formação, ela encontra na palavra falada e significada pelos negros o fundamento para o registro de sua própria trajetória.

---

[52] "Aprender o ofício, entender o que a linguagem pode fazer, ganhar o controle da língua, permite alguém fazer as pessoas chorar, fazê-las rir, até mesmo fazê-las irem à guerra. Você pode fazer isso aprendendo a utilizar o poder da palavra." (*apud* TATE, 1999, p. 152)

O presente capítulo analisa também a obra *Gather Together in My Name* (1974), segundo fascículo autobiográfico de Angelou, no qual estão contidas suas experiências vividas entre os anos 1944 e 1949. No texto, o itinerário da jovem Maya à procura de sua independência dos cuidados da mãe a conduz a destinos surpreendentes que proporcionam novos aprendizados de vida. Se em *Caged Bird*, Maya é uma pequena criança deslocada por adultos que, na adolescência, aventura alguns passos próprios, em *Gather Together*, ela toma as rédeas da própria sorte como jovem adulta precoce, deslocando-se livremente com seu filho sem pai. Os percalços vão desde as dificuldades para encontrar um local para morar, trabalho descente, alguém de confiança para cuidar do seu bebê, aos contratempos nas relações com as pessoas com as quais se depararia pelo caminho. Em meio a momentos de ilusão, frustração, decepção e engano, Angelou expõe o drama do desenvolvimento de sua história e alcance da maturidade de um modo se não tão heroico por seus feitos em si, sem dúvida, notável por seu compromisso de narrar sua própria verdade.

O capítulo conclui com uma leitura crítica de *All God's Children Need Traveling Shoes* (1986), o qual versa sobre os anos 1963 a 1965 das vivências de Angelou, destacando sua estada em Gana. O tempo em terras africanas ocasiona reflexões no que tange à sua identidade diaspórica, pois ao buscar um lar na África, a narradora se reencontra com suas próprias raízes afro-americanas. Além disso, também são ressaltados alguns aspectos da escrita de Angelou em paralelo com os temas que motivam sua obra, com o intuito de distinguir sua apropriação do gênero autobiográfico. Sua identidade como sujeito negro diaspórico, que narra suas próprias experiências vividas para além dos históricos limites do colonialismo, revela uma herança africana única que encontra na imaginação criativa um meio de luta cultural.

Em sua obra seminal, *The Signifying Monkey* (1989), Henry Louis Gates, Jr. formula uma teoria de crítica literária afro-americana a partir de um "modo de discurso negro" (*black 'mode of discourse'*), referenciando estudos linguísticos que encontram as seguintes características no ato de significar (*Signifying*) dos negros: circunlóquio; imagética metafórica; humor, ironia; fluência rítmica e som; ensinamento sem ser pregação (*teachy but not preachy*); direcionado a pessoas presentes no contexto; jogo de palavras; introdução do inesperado. (GATES, 1989, p. 94) Nos escritos de Maya Angelou, traços desta tradição retórica podem ser notados em sua capacidade de criar uma narrativa fluida, repleta de imagens do dia a dia que fazem sentido para quem lê, dominando um jogo de palavras que se destaca por sua sonoridade e ritmo. Afinal, como observa Dolly A. McPherson,

> [o]s pontos fortes de Angelou, a autobiógrafa, também incluiriam o uso da linguagem e o ouvido impecavelmente preciso para a recriação de vozes e diálogo; os retratos ricos de uma grande variedade de pessoas, incluindo a descrição dos ritmos de suas vidas e os padrões de ambientes diferentes; o uso de autoescárnio e humor como um meio de alcançar honestidade e distância em sua obra e em suas fotografias do *self* contraditório e imaginativo; e a clareza romanesca de sua escrita que resulta da tensão artística entre o rememorado *self* e a consciência autoral. (MCPHERSON, 1990, p. 9)

Além disso, as análises de Stephen Butterfield acerca da produção literária de Angelou enfatizam o uso que a autora faz de seu senso de humor: "Ela tem o poder de brincar consigo mesma, de recriar o passado num espírito cômico, sem menosprezar as outras pessoas envolvidas, e de capturar as implicações patéticas e trágicas do riso sem ser oprimida por elas." (BUTTERFIELD, 1974, p. 209) De acordo com Lyman B. Hagen, "o uso do humor em várias formas é um fio forte que liga todas as obras de Angelou." (HAGEN, 1997, p. 2) Assim, entre o cômico e o trágico, a autora narra suas histórias. Como reconhece Cherron A. Barnwell, Angelou "introduz no gênero autobiográfico negro um estilo de escrita poderosamente sincero, que beira o absurdo, sobre tragédia, trauma e sobrevivência da vida real da mulher negra." (BARNWELL, 2009, p. 134-135)

Para além de questões estritamente estilísticas, o foco desta tese está na palavra como indicadora da formação da identidade da autora em pauta. Entre as seis autobiografias de sua autoria, foram selecionados os três volumes que esta pesquisa julgou como representativos de estágios fulcrais de sua jornada identitária, a saber: o período formativo inicial, os primeiros passos na vida adulta e a passagem pela África. A delimitação do *corpus* levou em consideração o potencial crítico que as obras *Caged Bird*, *Gather Together* e *All God's Children* apresentam para um estudo de narrativas de mulheres negras como armamento de sobrevivência cultural diante dos limites impostos à sua subjetividade.

Aplica-se, portanto, aquilo que nas palavras de Eleanor W. Traylor, se trataria de "uma lente revisional" (*a revisionary lens*), para que, desta forma, se possa contribuir para os estudos da literatura de Angelou como "narrativas de identidade libertadora" (*narratives of liberatory identity*). (TRAYLOR, 2009, p. 99) Em razão de seu forte caráter identitário, a escrita de mulheres afro-americanas é considerada um reflexo da preocupação contemporânea de "busca de individualidade" (*quest for selfhood*), que, no caso destas escritoras, possui fortes implicações políticas. (SALGUEIRO, 2004, p. 47) Engajadas na contemporaneidade, essas vozes literárias compartilham de um passado comum, no qual escravidão, diáspora e discriminação racial e de gênero se entrecruzam. (GOMES, 2004)

Tendo crescido em um contexto em que os negros eram vigorosamente desumanizados, Angelou produz uma literatura que narra suas histórias de luta e sobrevivência, conforme declara: "Toda a minha obra se destina a afirmar: 'Você pode encontrar muitas derrotas, mas você não deve ser derrotado.' Na verdade, o encontrar pode ser a mesma experiência que cria a vitalidade e o poder de resistir."[53] (*apud* Wall, 2014, 944) A experiência na comunidade negra rural na cidade de Stamps estabeleceu as bases de uma identidade que se construiu mediante tal vitalidade e poder de luta e resiliência, desenvolvendo-se em localidades urbanas, como cidades na Califórnia, e também na África.

O trabalho de Angelou, portanto, se insere em uma tradição de escritores negros do Novo Mundo que fazem uso da palavra, a fim de "examinar a si mesmos e articular seus achados, não apenas em um esforço para celebrar suas experiências únicas, mas também para explicar sua situação àquele grupo da sociedade, que poderia, se assim o quisesse, alterar as condições de vida dos escritores." (MCPHERSON, 1990, p. 1) Ademais, desde os vários escravos fugitivos ou libertos que se tornaram autobiógrafos ao registrarem suas experiências na escravidão mediante uma prosa conhecida como *slave narratives*, repete-se o gesto de se descobrir a si mesmo como história. Olaudah Equiano, provavelmente o primeiro ex-escravo a escrever por si sua autobiografia, identificada como texto inaugural das letras afro-americanas, já falava de si historicamente: "não ofereço aqui a história de um santo, um herói, ou um tirano. Acredito que há alguns eventos em minha vida que não aconteceram com muitos". (EQUIANO, 2014 [1789], p. 115) Segundo Jacqueline S. Thursby, Angelou discutiu a importância de Equiano para seus escritos, tendo sido na obra desse escritor que a autora afro-americana "leu relatos em primeira mão do cativeiro africano, da Passagem do Meio, e do abuso de escravos nas plantações na Virgínia." (THURSBY, 2011, p. 301) Por sinal, Traylor associa o drama do silêncio de Maya em *Caged Bird* com as condições impostas aos escravos retratados por Equiano: "nas condições e figura de silêncio – a garota muda de *I Know Why the Caged Bird Sings* – somos lembrados da protoimagem evocada na narrativa de 1789 de Olaudah Equiano [...]; é a imagem da boca amordaçada do africano escravizado no Novo Mundo." (*apud* MCPHERSON, 1990, p. xii) Contudo, através da palavra-canto, em algum momento, Angelou há de se tornar "um grande pássaro voando sobre altas montanhas",[54] (ANGELOU, 2010, p. 116) transcendendo as grades da gaiola ou quaisquer outras limitações que ameacem sua subjetividade.

[53] "All my work is meant to say, 'You may encounter many defeats but you must not be defeated.' In fact, the encountering may be the very experience which creates the vitality and the power to endure."
[54] "a big bird winging over high mountains." (ANGELOU, 2009, p. 162)

2.1 **De dentro da gaiola**

Maya Angelou abre sua mais aplaudida obra, *I Know Why the Caged Bird Sings* (2004 [1969]), com reminiscências poéticas de uma narradora que busca na memória uma perspectiva capaz de revelar sua história de vida durante o período dos três e aos dezesseis anos de idade. Entre o esquecimento e a lembrança, ela localiza as primeiras linhas de um poema, cujo restante se perdera no campo da imaterialidade, ou do próprio silêncio: "O que você está olhando?/ Eu não vim para ficar..."[55] (ANGELOU, 1996, p. 11) O cenário, então, se revela: ela estava no grupo de crianças da Igreja Episcopal Metodista de Cor e percebia a agitação e risadas que seu conhecido esquecimento havia provocado. A pequena Maya usava um vestido que lhe causava desconforto, embora ela houvesse pensado que iria se parecer com uma menina branca ao se vestir daquela maneira. A cor desbotada da roupa deixava sua pele "suja como lama" e as pessoas na igreja olhavam para suas pernas finas.

> Será que eles ficariam surpresos se um dia eu acordasse de meu sonho feio e negro e meu cabelo de verdade, que era comprido e louro, tomasse o lugar da massa encarapinha que mamãe não me deixava alisar? Meus olhos azul-claros iriam hipnotizá-los, depois de todas as coisas que eles viviam dizendo: que 'meu pai devia ser chinês' (eu pensava que eles queriam dizer feito de porcelana chinesa, como uma xícara), porque meus olhos eram muito pequenos e estrábicos. Então eles entenderiam por que eu nunca adquirira sotaque sulista ou falara a gíria comum, e por que eu tinha de ser forçada a comer rabos e focinhos de porco. Na realidade, eu era branca e uma madrasta de contos de fada, que compreensivelmente tinha inveja de minha beleza, me transformara numa menina negra grande demais, com fartos cabelos pretos, pés largos e um espaço entre os dentes no qual cabia um lápis número dois.[56] (ANGELOU, 1996, p. 12)

No olhar de uma criança negra, traduzido por Angelou, havia uma sensação de estranhamento que fazia com que ela se sentisse fora daquele ambiente. Apesar de ter chegado muito nova a Stamps, no Arkansas, Maya era oriunda de Saint Louis, no estado do meio-oeste dos Estados Unidos, o que explica seu sotaque não sulista e a objeção aos hábitos alimentares locais. Por não se considerar incluída naquele grupo, Maya cria um universo paralelo em que

[55] "What you looking at me for?/ I didn't come to stay…" (ANGELOU, 2004, p. 7)

[56] "Wouldn't they be surprised when one day I woke out of my black ugly dream, and my real hair, which was long and blond, would take the place of the kinky mass that Momma wouldn't let me straighten? My light-blue eyes were going to hypnotize them, after all the things they said about 'my daddy must of been a Chinaman' (I thought they meant made out of china, like a cup) because my eyes were so small and squinty. Then they would understand why I had never picked up a Southern accent, or spoke the common slang, and why I had to be forced to eat pigs' tails and snouts. Because I was really white and because a cruel fairy stepmother, who was understandably jealous of my beauty, had turned me into a too-big Negro girl, with nappy black hair, broad feet and a space between her teeth that would hold a number-two pencil." (ANGELOU, 2004, p. 8)

ela seria superior a todos os que veem algo de errado nela. Loira e de olhos azuis, ela não seria mais ridicularizada por seu esquecimento, vestimenta, modo de falar, hábitos e traços físicos, pelo contrário, ela se sentiria bela. A máscara branca é apenas uma das maneiras que Maya encontrou para superar a condição de estranha (*outsider*) presente em toda a obra. O olhar para sua negritude transparece na percepção negativa que tem de si mesma: "ela considera sua 'natureza negra' ['*black self*'] uma gaiola que lhe apanha em armadilha." (LUPTON, 1998, p. 53)

O final do poema de abertura de *Caged Bird* foi pronunciado pela esposa do ministro: "Eu só vim dizer que é dia de Páscoa."[57] (ANGELOU, 1996, p. 12) Para McPherson, há uma correspondência entre este breve poema de Páscoa e a narrativa religiosa do Cristo ressuscitado, apesar de a pergunta retórica "O que você está olhando?", de modo irônico, contrastar com a celebração da ressurreição. Nas palavras da crítica: "Um subtexto para a pergunta pressupõe que há algo para se olhar, para chamar a atenção do público para o falante. O que este algo poderia ser? Simbolicamente, é a *persona* como Cristo, uma recordação da renovação cíclica." (MCPHERSON, 1990, p. 19) Já Barnwell detecta neste preâmbulo em versos um indicativo da "estética do *blues* de Angelou": "Aqueles de nós que reconhecem o poema como uma forma de *blues* podem até cantarolar as linhas citadas como uma canção de *blues* enquanto o leem." (BARNWELL, 2009, p. 136) Aos ouvidos da crítica, não apenas o poema de três versos, que possui forma e conteúdo clássicos de *blues*, mas também toda a obra *Caged Bird* recebe a influência do *blues*:

> Dos elementos culturais afro-americanos presentes no texto, o *blues* é o mais influente em *Caged Bird*. O *blues* molda sua forma e conteúdo, e ao usar a estética do *blues*, Angelou cumpre o desafio de escrever autobiografia como literatura. Descendendente do *spiritual* negro, o *blues* é uma música nativa dos Estados Unidos, que tem a sua gênese na cultura afro-americana; expressa a negritude encontrando o que é comumente chamado de estadunidense. (BARNWELL, 2009, p. 134-135)

Em Stamps, Maya desembarcara aos três anos com o irmão Bailey, que era apenas um ano mais velho do que ela. Eles carregavam identificações com seus nomes, local de origem e destino. A etiqueta "A quem possa interessar" (*To Whom It May Concern*) estava atada a seus punhos e continha além dessas informações, o nome de sua avó paterna, Annie Henderson, aos cuidados de quem eles estariam a partir de então. O deslocamento ocorreu devido ao fim do "calamitoso casamento" (*calamitous marriage*) dos pais. A avó Henderson vivia com seu filho Willie Johnson e ambos cuidavam do armazém que possuíam na cidade. O local era um

[57] "I just come to tell you, it's Easter Day." (ANGELOU, 2004, p. 8)

ponto de encontro de pessoas da comunidade negra, onde todos eram tratados com respeito. No entanto, os trabalhadores negros dos campos de algodão traziam uma frustração por não receberem o suficiente para seu sustento, por mais pesado que fosse o seu trabalho.

Aleijado desde os três anos, quando uma mulher que tomava conta dele o deixara cair, tio Willie, em razão de sua deficiência, representava, na visão de Maya, mais uma possibilidade de sofrimento, do qual ela escapara por pouco:

> A tragédia da deficiência física parece tão injusta às crianças que elas ficam embaraçadas na sua presença. E elas, saídas mais recentemente do molde da natureza, sentem que escaparam por pouco de ser mais uma de suas piadas. Aliviadas por escaparem por um triz, elas dão curso a suas emoções sendo impacientes e críticas com o desafortunado aleijado.[58] (ANGELOU, 1996, p. 19)

A tragédia de tio Willie não recebia explicação teológica da piedosa senhora Henderson, que não guardava nenhum rancor da mulher "nem de seu justo Deus, que permitiu que o acidente acontecesse", (ANGELOU, 1996, p. 19) embora ela sempre fizesse questão de informar a desconhecidos que ele não nascera assim. Com este detalhe acerca da reação resignada de sua avó, a narradora parece reabrir um questionamento até então não verbalizado: por que o Deus justo em quem sua avó acreditava não impediu que tal desgraça acometesse uma criança, acrescentando-lhe mais um fardo além da marginalização racial que sofreria pelo resto da vida? Maya não se conformava com a situação do tio:

> Em nossa sociedade, onde homens negros fortes, com dois braços e duas pernas, conseguiam, na melhor das hipóteses, ganhar a todo custo apenas as necessidades da vida, tio Willie, com suas camisas engomadas, seus sapatos engraxados e suas prateleiras cheias de comida, era o bode expiatório e alvo de piadas dos homens que tinham subempregos e eram mal remunerados. O destino não só incapacitou-o, mas pôs uma barreira dupla em seu caminho.[59] (ANGELOU, 1996, p. 19)

Em uma ocasião, ao voltar da escola, Maya encontrou Willie se esforçando para ficar em pé atrás do balcão do armazém. Ela percebeu a presença de pessoas desconhecidas: um homem e uma mulher negros, que depois soube que eram professores em Little Rock, bebiam refrigerante no estabelecimento. Quando a mulher perguntou a Willie se ele tinha filhos, a

---

[58] "The tragedy of lameness seems so unfair to children that they are embarrassed in its presence. And they, most recently off nature's mold, sense that they have only narrowly missed being another of her jokes. In relief at the narrow escape, they vent their emotions in impatience and criticism of the unlucky cripple." (ANGELOU, 2004, p. 14)

[59] "In our society, where tow-legged, two-armed strong Black men were able at best to eke out only the necessities of life, Uncle Willie, with his starched shirts, shined shoes and shelves full of food, was the whipping boy and butt of jokes of the underemployed and underpaid. Fate not only disabled him but laid a double-tiered barrier in his path." (ANGELOU, 2004, p. 14)

resposta foi que ele tinha uma mãe e dois filhos do seu irmão para cuidar. Maya, então, pensou que teria fingido ser sua filha sem nenhum constrangimento, já que ele a tratava melhor que seu pai.

Maya percebia uma harmonia na vida que levava no armazém aos cuidados do tio. Aquele era seu lugar favorito, onde o sol entrava suavemente pela manhã e iluminava seu interior. À tarde, ela sentia que o armazém, apesar de cansado, continuava a receber as pessoas até a hora de dormir, em que "a promessa de manhãs mágicas" retornava ao estabelecimento. Na hora do jantar, uma observação:

> À noite, quando estávamos sozinhos assim, tio Willie não gaguejava, nem tremia, nem dava nenhuma indicação de que tinha uma 'aflição'. Parecia que a paz do fim de um dia era uma garantia de que o pacto que Deus havia feito com as crianças, os negros e os aleijados ainda estava valendo.[60] (ANGELOU, 1996, p. 23)

O silêncio do tio gago indicava uma paz que alcançava toda a família, mediante a qual Maya visualizava um pacto entre Deus e os negros. Esta percepção reverbera a analogia que os africanos escravizados faziam entre Israel e a América negra. "A identificação com Israel", explica Albert J. Raboteau, "deu aos escravos uma identidade comunal como povo especial, divinamente favorecido. Esta identidade se sustentava em forte contraste com a propaganda racista que os descrevia como inferiores aos brancos, destinados por natureza e providência à condição de escravos." (RABOTEAU, 1995, p. 34) Na linha que escreve sobre o pacto divino com negros, Angelou inclui aqueles mais expostos às adversidades, como "crianças" e "aleijados". Assim, as partes que não são contadas nas versões da história oficial são vistas como participantes da aliança entre Deus e uma humanidade sofredora, cuja validade se evidencia na paz que uma família afro-americana vivencia no fim do dia. Esta teologia da história formula uma resposta ao problema do mal que atinge as pessoas de origem africana por via da segregação racista.

Entretanto, esta paz seria ameaçada por um poder tão opressor como Faraó o foi para os israelitas escravizados no Egito. Uma noite, enquanto Maya e o irmão cuidavam dos porcos, eles ouviram um cavalo chegando à residência. Era o xerife que trazia um aviso assustador: "Annie, diga a Willie que é melhor ele se esconder esta noite. Um negro louco fez o que não devia com uma mulher branca hoje. Alguns dos meninos virão aqui mais tarde."[61]

---

[60] "In the evening, when we were alone like that, Uncle Willie didn't stutter or shake or give any indication that he had an 'affliction.' It seemed that the peace of a day's ending was an assurance that the covenant God made with children, Negroes and the crippled was still in effect." (ANGELOU, 2004, p. 18)

[61] "Annie, tell Willie he better lay low tonight. A crazzy nigger messed with a white lady today. Some of the boys'll be coming over here later." (ANGELOU, 2004, p. 18)

(ANGELOU, 1996, p. 24) A forma da fala do xerife expressa um desrespeito para com a avó de Maya, por não tratá-la como "senhora Henderson", mas, em vez disso, chamá-la por seu primeiro nome, uma informalidade que até as crianças brancas da região utilizavam. Além disso, o modo como aquele que representava a lei se referiu aos membros da Ku Klux Klan ("meninos") revela que ele não apenas aprovava a ação de fazer justiça com as próprias mãos, mas também estimava aqueles cuja causa era o extermínio dos negros. Diante disso, Maya asseverava:

> Se no dia do Juízo Final eu fosse convocada por São Pedro para dar testemunho sobre o ato de bondade do xerife, eu não conseguiria dizer nada a seu favor. Sua certeza de que meu tio e todos os outros homens negros que ouvissem a chegada da Klan dispariam para sua casa e se esconderiam em meio a excrementos de galinha era humilhante demais para suportar.[62] (ANGELOU, 1996, p. 24)

A narradora acredita em um Juízo Final, em que o xerife conivente com os atos de maldade da Klan não seria lembrado como bondoso simplesmente por ter ido avisar sua avó acerca da iminente incursão racista. Desta forma, o presente apocalíptico que incitava o terror entre os negros seria um dia substituído por um julgamento divino no qual a voz dos oprimidos seria ouvida.

Willie teve que ser escondido dentro de uma caixa vazia, coberto por batatas e cebolas, "camada sobre camada, como um cozido."[63] Não tendo nada mais a fazer, sua avó ajoelhou-se e orou na escuridão. Apesar de ninguém ter aparecido naquela noite, a violência psicológica deixou danos: "Certamente eles teriam encontrado tio Willie e com toda certeza também o teriam linchado. Ele gemeu a noite toda, como se, na verdade, fosse culpado de algum crime hediondo."[64] (ANGELOU, 1996, p. 25) Ainda que não houvesse cometido crime algum, Willie é obrigado a se esconder de maneira humilhante para não ser vítima de violência física simplesmente pelo fato de ser um homem negro. A deficiência de seu corpo é um preâmbulo ao estado desumano que se encontrava devido à hostilidade legitimada contra pessoas da cor de sua pele.

Ao se colocar de joelhos em oração, a senhora Henderson, na escuridão do armazém, nega a autoridade suprema da opressão branca e se volta para a possibilidade de transcender

---

[62] "If on Judgment Day I were summoned by St. Peter to give testimony to the used-to-be sheriff's act of kindness, I would be unable to say anything in his behalf. His confidence that my uncle and every other Black man who heard of the Klan's coming ride would scurry under their houses to hide in chicken droppings was too humiliating to hear." (ANGELOU, 2004, p. 19)

[63] "layer upon layer, like a casserole." (ANGELOU, 2004, p. 19)

[64] "They would have surely found Uncle Willie and just as surely lynched him. He moaned the whole night through as if he had, in fact, been guilty of some heinous crime." (ANGELOU, 2004, p. 19)

aquela barbárie. Em seu famoso apelo publicado em Boston em 1830, o abolicionista David Walker já registrava palavras de lamentação e esperança de que o sofrimento dos negros um dia teria fim: "Deus reina nos exércitos do céu e entre os moradores da terra, tendo seus ouvidos continuamente abertos aos gritos, lágrimas e gemidos de seu povo oprimido; e sendo um Ser justo e santo, irá um dia aparecer totalmente em favor dos oprimidos, e deter o progresso dos opressores gananciosos". (WALKER, 2001 [1830], p. 5)

Uma das pessoas que Maya admirava era seu irmão Bailey, que ela considerava "a pessoa mais importante no [seu] mundo."[65] Ela se sentia tão feliz por sua existência que se diz disposta a "viver uma vida cristã só para mostrar a Deus o quanto [ela] era grata."[66] (ANGELOU, 1996, p. 27) A teologia da retribuição de Maya enfatiza o desejo de se viver sua crença religiosa como um gesto de gratidão genuíno. O "querer viver" demonstra o princípio de sua fé, não o seu fim. Como opina em um de seus ensaios, "tornar-se cristão é uma tarefa para toda uma vida."[67] Neste gesto de querer viver uma vida cristã, não há uma chegada propriamente dita, mas um caminho de tentativas: "É na própria busca que se encontra o êxtase."[68] (ANGELOU, 2010, p. 117)

A gratidão que Maya nutria pela vida de Bailey estava relacionada com o amor que seu irmão sempre demonstrou por ela. Gracioso, versátil, estimado por sua beleza física e inteligência, Bailey, o orgulho da família, estava sempre pronto a defender a irmã quando ela era alvo de comentários indelicados acerca de sua aparência. Para Maya, "[d]e todas as necessidades (e não existe nenhuma imaginária) que uma criança solitária tem, a que deve ser satisfeita, se houver esperança e uma esperança total, é a firme necessidade de um Deus inabalável. Meu belo irmão negro era meu Reino dos Céus."[69] (ANGELOU, 1996, p. 29) Com Bailey, o tempo deixa de ser quantitativo (*chronos*) para se tornar qualitativo (*kairos*). Sua presença representa a plenitude do tempo, ou seja, aquele momento em que a história se amadurece suficientemente para receber a irrupção da manifestação do Reino dos Céus. A existência de Bailey permitia uma fé inabalável em um Deus encarnado na vida. Desta forma, Angelou reescreve a história da salvação pela ótica de sua própria experiência pessoal, humanizando o que é sacro e sacralizando o que é humano.

---

[65] "the greatest person in [her] world." (ANGELOU, 2004, p. 21)
[66] "to live a Christian life just to show God that I was grateful." (ANGELOU, 2004, p. 21)
[67] "becoming a Christian is a lifelong endeavor." (ANGELOU, 2009, p. 165)
[68] "It is in the search itself that one finds the ecstasy." (ANGELOU, 2009, p. 165)
[69] "[o]f all the needs (there none imaginary) a lonely child has, the one that must be satisfied, if there is going to be hope and a hope of wholeness, is the unshaking need for an unshakable God." (ANGELOU, 2004, p. 22-23)

Todavia, a "salvação" de Maya dependia da observação dos dois principais mandamentos de sua avó: "Não serás sujo" e "Não serás impudente"[70]. Mesmo no inverno mais rigoroso, ela e o irmão eram obrigados a se lavarem diariamente na água fria do poço. As ordens da avó eram claras, com risco de punição caso não cumpridas: "lavem até onde for possível, então lavem o possível."[71] (ANGELOU, 1996, p. 32) Assim como o dever da escola, o jantar, a oração e o sono, a limpeza fazia parte da rotina. A avó os convencera de que "não apenas a limpeza estava próxima da piedade, como também a sujeira era a inventora da infelicidade."[72] (ANGELOU, 2004, p. 25) A impudência de uma criança trazia consequências tão graves quanto, podendo trazer destruição para a família. Os adultos deveriam ser tratados de modo respeitoso através de pronomes de tratamento como "senhor, senhora, senhorita, tia, primo, tio, irmã, irmão e mil outros nomes que indicavam relação familiar e inferioridade daquele que chamava."[73] (ANGELOU, 1996, p. 33) Todas as crianças que Maya conhecia seguiam este código de conduta, com exceção das brancas.

> Algumas famílias de brancos[74] viviam na fazenda[75] da mamãe, atrás da escola. Às vezes, um grupo deles vinha até o Armazém, enchendo todo o espaço, expulsando o ar de dentro dele e até alterando os cheiros conhecidos. As crianças andavam de gatinhas sobre as prateleiras e dentro das caixas de batata e cebola, falando o tempo todo com suas vozes estridentes como violões de caixas de charutos. Elas tomavam liberdades em meu Armazém que eu nunca ousaria tomar. Como mamãe [a avó] dizia que quanto menos se conversasse com os brancos (ou branquelos) melhor, Bailey e eu ficávamos de pé, solenes, quietos, no ambiente deslocado.[76] (ANGELOU, 1996, p. 33)

Quando crianças brancas iam até o armazém, elas agiam com uma liberdade impensável para os rigorosos padrões de comportamento nos quais Bailey e Maya eram

---

[70] "'Thou shall not be dirty' and 'Thou shall not be impudent'". (ANGELOU, 2004, p. 25)
[71] "wash as far as possible, then was possible." (ANGELOU, 2004, p. 25)
[72] "not only was cleanliness next to Godliness, dirtiness was the inventor of misery." (ANGELOU, 2004, p. 25)
[73] "Mister, Missus, Miss, Auntie, Cousin, Unk, Uncle, Buhbah, Sister, Brother and a thousand other appellations indicating familial relationship and the lowliness of the addressor." (ANGELOU, 2004, p. 25)
[74] A tradução de *powhitetrash* como "brancos" está incompleta, pois o termo se refere a caucasianos pobres, oriundos sobretudo do sul dos Estados Unidos, que não faziam parte da aristocracia branca e estavam localizados em apenas um nível acima dos negros na pirâmide social. Também usado na tradução de *powhitetrash* na citação, o substantivo "branquelos", apesar de depreciativo, não expressa toda a complexidade social do significado desse vocábulo.
[75] A expressão *farm land* poderia ter sido traduzida como "terra" ou "terreno", comunicando, portanto, que se tratava de uma propriedade modesta, utilizada para o cultivo agrícola.
[76] "Some families of powhitetrash lived on Momma's farm land behind the school. Sometimes a gaggle of them came to the Store, filling the whole room, chasing out the air and even changing the well-known scents. The children crawled over the shelves and into the potato and onion bins, twanging all the time in their sharp voices like cigar-box guitars. They took liberties in my Store that I would never dare. Since Momma told us that the less you say to whitefolks (or even powhitetrash) the better, Bailey and I would stand, solemn, quiet, in the displaced air. But if one of the playful apparitions got close to us, I pinched it. Partly out of angry frustration and partly because I didn't believe in its flesh reality." (ANGELOU, 2004, p. 26)

criados. Elas chamavam tio Willie pelo seu primeiro nome e davam-lhe ordem, o que ele obedecia, para dor e vergonha de Maya. A sua avó era tratada de modo tão desrespeitoso quanto, sendo chamada pelo seu primeiro nome Annie, o que revoltava Maya. Certa manhã, um grupo de meninas apareceu no quintal. A senhora Henderson, ao visualizá-las, começou a cantar um hino cuja "música era tão lenta e o ritmo tão estranho que parecia que ela estava gemendo"[77] e, então, ordenou que Maya fosse para dentro. A narradora prossegue com as seguintes palavras:

> Antes que as meninas chegassem à varanda, ouvi seu riso estalando como achas de lenha de pinheiro num fogão. Creio que a paranoia de toda a minha vida nasceu nesses minutos frios e lentos. Finalmente elas se postaram no chão em frente à mamãe. De início elas fingiram seriedade. Então uma delas envolveu seu braço direito com a dobra do esquerdo, abriu a boca e começou a cantarolar. Percebi que ela estava imitando minha avó. Outra disse:
> – Não, Helen, você não está fazendo como ela. É assim.
> Então ela ergueu o peito, dobrou os braços e imitou aquele estranho porte que era o de Annie Henderson. Outra riu:
> – Não, você não sabe fazer. Sua boca não está caída o bastante. É assim.
> Pensei no rifle atrás da porta, mas sabia que nunca conseguiria segurá-lo direito, e a .410, nossa espingarda de caça dentada em forma de serra, que ficava carregada e com a qual eram dados tiros toda noite de Ano Novo, estava trancada no baú, e tio Willie tinha a chave em sua corrente. Pela porta de tela manchada de moscas, pude ver que o avental de mamãe sacudia com as vibrações de seu cantarolar. Mas seus joelhos pareciam ter-se travado, como se nunca mais fossem dobrar-se.
> Ela prosseguiu cantando. Não mais alto do que antes, não mais baixo também. Nem mais lento, nem mais depressa.
> [...]
> As meninas cansaram-se de imitar mamãe e se voltaram para outras maneiras de implicar. Uma ficou vesga, enfiou os polegares nos dois lados da boca e disse: 'Olhe aqui, Annie.' Vovó continuou cantarolando, e os cordões do avental tremeram. Tive vontade de jogar um punhado de pimenta-preta no rosto delas, joga lixívia, gritar que elas eram sujas, vis, mas eu sabia que estava tão claramente aprisionada atrás do cenário quanto os atores do lado de fora estavam confinados aos seus papéis.
> Uma das meninas menores executou uma espécie de dança de fantoche, enquanto suas colegas palhaças riam dela. Mas a alta, que era quase uma mulher, disse algo muito calmamente, que eu não consegui ouvir. Todas elas afastaram-se da varanda, ainda observando mamãe. Por um segundo terrível, pensei que elas fossem jogar uma pedra em mamãe, que parecia (com exceção dos cordões do avental) ter-se transformado numa pedra também. Mas a menina grande virou as costas, curvou-se para baixo e pôs as mãos abertas no chão. Ela não pegou nada, simplesmente apoiou o peso sobre elas e plantou bananeira.
> Seus pés descalços sujos e suas pernas compridas ficaram voltados diretamente para o céu. Seu vestido caiu ao redor de seus ombros, e ela estava sem calças. O pelo púbico lustroso formava um triângulo marrom no lugar onde suas pernas se juntavam. Ela pairou no vácuo daquela manhã sem vida por apenas alguns segundos, em seguida agitou-se e caiu. As outras meninas deram tapinhas em suas costas e bateram palmas.
> Mamãe começou a cantar outro hino diferente. Eu me vi rezando também. [...]
> Então elas deixaram o quintal, a caminho da cidade. Inclinaram a cabeça, sacudiram seus traseiros moles e se viraram, uma de cada vez:
> – Adeus, Annie.
> – Adeus, Annie.

[77] "the tune was so slow and the meter so strange that she could have been moaning". (ANGELOU, 2004, p. 27)

> – Adeus, Annie.
> Mamãe não virou a cabeça nem desdobrou os braços, mas parou de cantar e disse:
> – Adeus, srta. Helen; adeus, srta. Ruth; adeus, srta. Eloise.[78] (ANGELOU, 1996, p. 35-36)

Uma das pessoas mais importantes para Angelou foi sua avó Annie Henderson, que lhe ensinou a sobreviver em um mundo no qual os negros eram vítimas de racismo. O dramático trecho destaca como seus ensinamentos gestuais eram tão importantes quanto os verbais. As meninas brancas representavam a antítese da educação que Maya e Bailey receberam de sua avó. Percebidas como "sujas, vis" (*dirty, scummy peckerwoods*), elas humilharam a senhora Henderson com diferentes tipos de grosseria, lançando mão de seu poder racial para tentar reduzir a dignidade da matriarca a um nível infantil. No entanto, as jovens racistas perderam esta batalha, posto que a vítima não reagiu à hostilidade sofrida. Pelo contrário, ela permaneceu cantando um hino em toda a cena e tratou com respeito as meninas brancas que tentavam lhe ofender. Depois que as ofensoras saíram, enquanto Maya chorava

---

[78] "Before the girls got to the porch I heard their laughter crackling and popping like pine logs in a cooking stove. I suppose my lifelong paranoia was born in those cold molasses-slow minutes. They came finally to stand on the ground in front of Momma. At first they pretended seriousness. Then one of them wrapped her right arm in the crook of her left, pushed out her mouth and started to hum. I realized that she was aping my grandmother. Another said, 'Naw, Helen, you ain't pooched out enough. It's like this.'
I thought about the rifle behind the door, but I knew I'd never be able to hold it straight, and the .410, our sawed-off shotgun, which stayed loaded and was fired every New Year's night, was locked in the trunk and Uncle Willie had the key on his chain. Through the flyspecked screen-door, I could see that the arms of Momma's apron jiggled from the vibrations of her humming. But her knees seemed to have locked as if they would never bend again.
She sang on. No louder than before, but no softer either. No slower or faster.
[…]
The girls had tired of mocking Momma and turned to other means of agitation. One crossed her eyes, stuck her thumbs in both sides of her mouth and said, 'Look here, Annie.' Grandmother hummed on and the apron strings trembled. I wanted to throw a handful of black pepper in their faces, to throw lye on them, to scream that they were dirty, scummy peckerwoods, but I knew I was as clearly imprisoned behind the scene as the actors outside were confined to their roles.
One of the smaller girls did a kind of puppet dance while her fellow clowns laughed at her. But the tall one, who almost a woman, said something very quietly, which I couldn't hear. They all moved backward from the porch, still watching Momma. For an awful second I thought they were going to throw a rock at Momma, who seemed (except for the apron strings) to have turned into stone herself. But the big girl turned her back, bent down and put her hands flat on the ground – she didn't pick up anything. She simply shifted her weight and did a hand stand.
Her dirty bare feet and long legs went straight for the sky. Her dress fell down around her shoulders, and she had on no drawers. The slick pubic hair made a brown triangle where her legs came together. She hung in the vacuum of that lifeless morning for only a few seconds, then wavered and tumbled. The other girls clapped her on the back and slapped their hands.
Momma changed her song to 'Bread of Heaven, bread of Heaven, feed me till I want no more.'
I found that I was praying too. […]
Then they were moving out of the yard, on their way to town. They bobbed their heads and shook their slack behinds and turned, one at a time:
'Bye, Annie.'
'Bye, Annie.'
'Bye, Annie.'
Momma never turned her head or unfolded her arms, but she stopped singing and said, ''Bye, Miz Helen, 'bye, Miz Ruth, 'bye, Miz Eloise.'" (ANGELOU, 2004, p. 27-29)

de raiva, sua avó estava feliz e seu rosto era como "uma lua marrom que brilhava sobre [ela]."[79] Maya sentiu que algo havia acontecido que ela não conseguia entender por completo, pois sua avó estava feliz apesar daquela horrível situação. Ao receber um toque "como as mães da igreja 'pousam as mãos sobre os doentes e aflitos'",[80] Maya, enfim, se acalmou. Então, a senhora Henderson cantou as linhas triunfantes de um hino: "Glória, glória, aleluia, quando eu descansar do meu fardo."[81] (ANGELOU, 1996, p. 37)

O fardo do racismo não duraria para sempre. A avó de Maya foi capaz de comemorar a sua vitória sobre o ódio racial. Ambas as palavras litúrgicas "glória" e "aleluia" expressam a sua alegria de ter esta sobrecarga retirada de seus ombros. Observar tal felicidade fez Maya chegar à conclusão de que sua avó era uma vencedora: "Qualquer que tivesse sido a disputa lá na frente, eu sabia que mamãe havia ganho."[82] (ANGELOU, 1996, p. 37) Em um comentário a respeito desta ocorrência, Angelou vale-se de uma metáfora bélica para elucidar o ataque à sua avó: "Elas [as meninas brancas] foram embora porque minha avó era inexpugnável demais. Ela era uma fortaleza impossível de ser penetrada."[83] (*apud* BRAXTON, 1999, p. 10)

A senhora Henderson usou uma arma defensiva que provou ser poderosa contra os agressivos instrumentos psicológicos de poder racista. McPherson lê esta arma escolhida como "o curso digno da resistência silenciosa" (*the dignified course of silent endurance*). (MCPHERSON, 1990, p. 33) Em outras palavras, "[b]uscando preservar sua própria integridade e transcender a feiúra de suas ações, a sra. Henderson ganha uma vitória psicológica ao usar esta arma para transcender as limitações de seu mundo social." (MCPHERSON, 1990, p. 33) Em suas orações matinais, a avó de Angelou já pedia ajuda para "pôr um freio em [sua] língua", (ANGELOU, 1996, p. 16) revelando que está se preparando para uma batalha diária contra os limites impostos à sua condição humana como mulher negra vivendo no contexto segregado de Stamps.

De fato, a vida da senhora Henderson guardava uma história de luta e resiliência diante de todas as intempéries que enfrentara. Tendo desenvolvido várias estratégias de sobrevivência, ela adquiriu significativo respeito na comunidade negra. Ela se casara três vezes. O primeiro marido foi o avô de Maya, que abandonara a família na virada do século, deixando a sra. Henderson com os dois filhos para criar. Do segundo, Maya nada sabia além do sobrenome Henderson. Já o terceiro e último era o senhor Murphy, que em um sábado à

[79] "a brown moon that shone on me." (ANGELOU, 2004, p. 29)
[80] "as mothers of the church 'lay hands on the sick and afflicted'". (ANGELOU, 2004, p. 29)
[81] "Glory, glory, hallelujah, when I lay my burden down." (ANGELOU, 2004, p. 30)
[82] "Whatever the contest had been out front, I knew Momma had won." (ANGELOU, 2004, p. 30)
[83] "They showed out because my grandmother was so impregnable. She was a fortress that could not be entered into."

noite apareceu, dormiu no chão, e partiu após um dos grandes jantares dominicais de sua avó. A senhora Henderson era louvada por sua beleza quando jovem, mas Maya apreciava mesmo seu poder e força: "Ela era mais alta do que qualquer mulher do meu mundo particular, e suas mãos eram tão grandes que podiam cobrir minha cabeça de orelha a orelha. Sua voz era macia somente porque ela resolvia mantê-la assim."[84] (ANGELOU, 1996, p. 48) Quando era chamada para cantar na igreja, a avó de Maya produzia um som potente através de seu canto sempre sincero, cuja letra Angelou tornará pública anos mais tarde: "Sou um pobre peregrino sofredor./ Perdido estou sozinho neste vasto mundo."[85] (ANGELOU, 1997, p. 129) Como uma matriarca, a avó carregava lições de vida:

> Mamãe pretendia ensinar a Bailey e a mim a usar os caminhos na vida que ela, sua geração e todos os negros que tinham vindo antes tinham descoberto que eram seguros. Ela não concordava com a ideia de que se podia falar com os brancos sem arriscar a própria vida. E certamente não se podia falar com eles de modo insolente. Na verdade, até mesmo em sua ausência, não se podia falar deles de forma dura demais, a não ser que se usasse a palavra 'Eles'. Se lhe tivessem perguntado – e ela tivesse resolvido responder à pergunta – se era covarde ou não, teria dito que era realista. Ela não havia enfrentado "eles" ano após ano? Ela não era a única mulher negra em Stamps chamada certa vez de senhora?[86] (ANGELOU, 1996, p. 49)

Os ensinamentos da senhora Henderson eram, na verdade, estratégias de sobrevivência que ela aprendera ao longo dos anos e que foram herdadas de seus antepassados que desafiaram as piores adversidades mantendo-se vivos e seguros. Naquelas condições, a existência em si já era um enfrentamento constante da ameaça de destruição que os brancos representavam. Apesar de tudo, ela não apenas conservou sua vida, mas obteve alguma dignidade em Stamps, como narrado a seguir:

> Esse incidente tornou-se uma das pequenas lendas de Stamps. Alguns anos antes de Bailey e eu chegarmos à cidade, um homem foi caçado por atacar uma mulher branca. Ao tentar escapar, ele correu para o Armazém. Mamãe e tio Willie esconderam-no atrás do latão até a noite, deram-lhe suprimentos para uma viagem por terra e mandaram-no seguir seu caminho. Porém, ele foi preso e, no tribunal, quando foi interrogado sobre seus movimentos no dia do crime, ele respondeu que depois de ter ouvido que estava sendo procurado ele refugiou-se no Armazém da sra. Henderson.

---

[84] "She was taller than any woman in my personal world and her hands were so large they could span my head from ear to ear. Her voice was soft only because she chose to keep it so." (ANGELOU, 2004, p. 39-40)

[85] "I'm a poor pilgrim of sorrow./ I'm lost in this wide world alone."

[86] "Momma intended to teach Bailey and me to use the paths in life that she and her generation and all the Negroes gone before had found, and found to be safe ones. She didn't cotton to the idea that whitefolks could be talked to at all without risking one's life. And certainly they couldn't be spoken to insolently. In fact, even in their absence they could not be spoken of too harshly unless we used the sobriquet 'They.' If she had been asked and had chosen to answer the question of whether she was cowardly or not, she would have said that she was a realist. Didn't she stand up to 'them' year after year? Wasn't she the only Negro woman in Stamps referred to once as Mrs.?" (ANGELOU, 2004, p. 40)

> O juiz pediu que a sra. Henderson fosse intimada, e, quando mamãe chegou e disse que ela era a sra. Henderson, o juiz, o meirinho e outros brancos na assistência riram. O juiz tinha realmente cometido uma gafe chamando uma mulher negra de senhora, mas ele era de Pine Bluff e não se podia esperar que soubesse que uma mulher que possuía um armazém naquela cidade também fosse de cor. Os brancos divertiram-se com o incidente por muito tempo, e os negros acharam que ele provava o valor e a majestade de minha avó.[87] (ANGELOU, 1996, p. 49-50)

Todos conheciam a avó de Maya como senhora Henderson, sendo que o título de "senhora" era raramente atribuído aos afrodescendentes, conhecidos somente pelo seu primeiro nome. No início do século XX, aquela mulher negra já havia conseguido estabelecer um armazém em uma localidade bastante marcada pelo racismo. Ela teria muito a ensinar a Maya e Bailey a respeito de como viver nestas circunstâncias.

Se havia um local de muita relevância para os negros na cidade, este era a loja da senhora Henderson, "centro de socialização negra em Stamps." (LUPTON, 1998, 58) Nesta localidade, a comunidade afro-americana encontrava uma senhora sempre disposta a ajudar, inclusive durante a Depressão, ocasião em que os recursos eram escassos. Assim, a comunidade negra cuidava de seus membros em todos os aspectos, de modo que as limitações impostas pelos brancos não impedissem que os negros encontrassem meios de sobreviver. Nas palavras de McPherson:

> Na visão de Maya Angelou, no que diz respeito à comunidade negra e a si mesma, o que é mantido consistentemente em foco é a tentativa de preservar e celebrar a humanidade em que pesem as adversidades aparentemente impossíveis. *Caged Bird* atesta a incrível resiliência dos negros estadunidenses e sua capacidade de lidar com as desigualdades de racismo estadunidense. (MCPHERSON, 1990, p. 37)

Em Stamps, a marca da comunidade negra era a generosidade, mas isso não era feito sem sacrifícios: "O que quer que fosse dado por pessoas negras para outros negros, certamente era necessitado com desespero tanto por quem dava como por quem recebia. Um fato que tornava o dar ou o receber uma troca rica."[88] (ANGELOU, 1996, p. 51) A relação

---

[87] "That incident became one of Stamps' little legends. Some years before Bailey and I arrived in town, a man was hunted down for assaulting white womanhood. In trying to escape he ran to the Store. Momma and Uncle Willie hid him behind the chifforobe until night, gave him supplies for an overland journey and sent him on his way. He was, however, apprehended, an in court when he was questioned as to his movements on the day of the crime, he replied that after he heard that he was being sought he took refuge in Mrs. Henderson's Store.
The judge asked that Mrs. Henderson be subpoenaed, and when Momma arrived and said she was Mrs. Henderson, the judge, the bailiff and other whites in the audience laughed. The judge had really made a gaffe calling a Negro woman Mrs., but then he was from Pine Bluff and couldn't have been expected to know that a woman who owned a store in that village would also turn out to be colored. The whites tickled their funny bones with the incident for a long time, and the Negroes thought it proved the worth and majesty of my grandmother." (ANGELOU, 2004, p. 40-41)

[88] "Whatever was given by Black people to other Blacks was most probably needed as desperately by the donor as by the receiver. A fact which made the giving or receiving a rich exchange." (ANGELOU, 2004, p. 41)

entre religião e engajamento social constitui uma marca da igreja negra, cujas formas culturais influenciam a ação comunitária de seus membros. (BARNES, 2005)

Neste contexto, apesar de tratar Deus como "branco", Maya não o associa ao comportamento "preconceituoso" dos brancos. A imagem de um deus branco corresponde a uma idolatria que Angelou combate ao negar a identificação do Ser Supremo com os opressores. Destarte, ainda que a teologia de Angelou não avance no processo de enegrecimento de Deus – talvez por receio de se erigir mais um ídolo no lugar do ícone de uma corrompida divindade branca –, ela se harmoniza com o movimento teológico negro dos anos 1960 e 1970 que "encontrava a presença de Deus primeiramente entre os pobres, os oprimidos e os excluídos." (RABOTEAU, 1995, p. 75) O Deus não preconceituoso de Angelou se parece mais com o Deus que fez a opção preferencial por aqueles que não têm voz do que com um deus branco.

Malgrado sua posição de vantagem social em Stamps, os brancos gastavam o seu dinheiro de forma perdulária. A senhora Henderson possuía mais dinheiro e bens do que os brancos da redondeza, mas Maya e Bailey eram advertidos a não gastarem nem desejarem. Com exceção das roupas de tio Willie, o único a usar roupas compradas prontas, a senhora Henderson costurava todas as peças de roupas da família.

A Depressão, que no início não parecia ter afetado a comunidade afro-americana, agora teria um impacto enorme entre os negros, que, em sua maioria, viviam da colheita de algodão: "Apenas quando os donos dos campos de algodão baixaram o pagamento de dez centavos por meio quilo de algodão para oito, sete, e finalmente cinco, a comunidade negra percebeu que pelo menos a Depressão não discriminava."[89] (ANGELOU, 1996, p. 52) Tanto os brancos como os negros pobres passaram a depender de ajuda para o seu sustento. Para manter o seu armazém funcionando, a avó de Maya criou um sistema de escambo, já que seus fregueses não tinham dinheiro. Os mantimentos que eles recebiam de instituições de caridade podiam ser trocados por outras mercadorias. Maya recordava, porém, que eles estavam entre as poucas famílias negras que não recebiam auxílio e ela e seu irmão eram os únicos que comiam ovos em pó e leite em pó diariamente.

Depois de muito tempo, quando o pai de Maya e Bailey, enfim, apareceu em Stamps, seu objetivo era levar as crianças para a mãe deles que residia em Saint Louis. A recomendação da avó era de que ela fosse uma boa menina, pois não queria que as pessoas

[89] "It was when the owners of cotton fields dropped the payment of ten cents for a pound of cotton to eight, seven and finally five that the Negro community realized that the Depression, at least, did not discriminate." (ANGELOU, 2004, p. 42)

pensassem que ela não havia sido bem criada pela avó. Contudo, a senhora Henderson demonstra dificuldades para expressar seus sentimentos neste momento de despedida, mesmo quando a neta percebe sua tristeza:

> Ela teria ficado mais surpresa do que eu, se tivesse me segurado nos braços e chorado por me perder. Seu mundo se limitava ao trabalho, dever, religião e a ficar no 'seu lugar'. Acho que ela nunca soube que um amor profundamente melancólico pairava sobre tudo que ela tocava. Em anos posteriores, eu lhe perguntei se ela gostava de mim e ela me repeliu dizendo: 'Deus é amor. Preocupe-se apenas se você está sendo uma boa menina, então Ele gostará de você.'[90] (ANGELOU, 1996, p. 58-59)

Diante da tristeza, a avó de Maya se voltava para vida que sempre levou, desviando-se de qualquer ameaça de dor além daquelas que faziam parte do seu dia a dia. No conselho a Maya, ela eleva a necessidade de um amor imanente a uma fé em um amor sublime. Na verdade, toda vez que a senhora Henderson enfrentava um desafio ela fazia o percurso humano rumo à transcendência. Mas tudo o que podia fazer era tentar, nada mais. Angelou, em outro texto, recorda as palavras de sua avó à família nas situações difíceis: "Não sei como encontrar as coisas de que precisamos, mas vou trilhar os caminhos da palavra de Deus. Estou tentando ser uma cristã e vou apenas trilhar os caminhos da palavra de Deus."[91] (ANGELOU, 2010, p. 118)

Em Saint Louis, Maya e Bailey não se sentiam confortáveis, estavam como se estivessem em "um país estrangeiro" (*a foreign country*) e ela relatou que "carregava o mesmo escudo que usara em Stamps: 'Eu não vim para ficar.'"[92] (ANGELOU, 1996, p. 70) Eles passaram a morar com a mãe, Vivian Baxter, e seu namorado, o sr. Freeman. A mudança afetou as crianças negativamente: Bailey começou a gaguejar e Maya passou a ter pesadelos horríveis. Algumas vezes, quando tinha sonhos ruins, sua mãe a levava para dormir na cama com ela e o namorado.

Foi exatamente no quarto deles que, na ausência de sua mãe, Maya foi tocada e molestada pelo sr. Freeman, que ameaçou matar Bailey caso ela contasse a alguém sobre o ocorrido. Em um sábado pela manhã, o sr. Freeman covardemente a estuprou: "E então houve a dor. Uma ruptura e uma penetração quando até os sentidos são dilacerados. O ato do estupro

---

[90] "She would have been more surprised than I had she taken me in her arms and wept at losing me. Her world was bordered on all sides with work, duty, religion and 'her place.' I don't think she ever knew that a deep-brooding love hung over everything she touched. In later years I asked her if she loved me and she brushed me off with: 'God is love. Just worry about whether you're being a good girl, then He will love you.'" (ANGELOU, 2004, p. 47)

[91] "I don't know how to find the things we need, but I will step out on the word of God. I am trying to be a Christian and I will just step out on the word of God." (ANGELOU, 2009, p. 166)

[92] "carried the same shield that I had used in Stamps: 'I didn't come to stay.'" (ANGELOU, 2004, p. 57)

num corpo de oito anos é uma questão de a agulha ceder porque o camelo não pode. A criança dá, porque o corpo pode, e a mente do estuprador não pode."[93] (ANGELOU, 1996, p. 77)

A brutalidade da violação do corpo de uma menina de oito anos é descrita como uma impossibilidade, pois o corpo infantil equivale a uma agulha ao passo que a mente do estuprador assemelha-se a um camelo. As metáforas "agulha" e "camelo" derivam de um provérbio bíblico: "Com efeito, é mais fácil um camelo entrar pelo buraco de uma agulha do que um rico entrar no Reino de Deus." (A Bíblia de Jerusalém, Lc 18,25) Com estas metáforas, Angelou contrasta a fragilidade do corpo de uma criança com a crueldade de um estuprador. Assim como é inviável a passagem de um camelo por uma agulha, a relação sexual entre um homem adulto e uma criança inocente é impossível. O ato não passa de uma brutal violência repugnante, como comenta a crítica Mary Jane Lupton:

> Se vagina de Maya (seu corpo) é como o buraco de uma agulha e o pênis do sr. Freeman é como um camelo, logo há uma implicação física repulsiva por trás da metáfora. Angelou encontrou a imagem apropriada para transmitir o horror da carne de uma criança sendo rasgada por um pênis largo e perfurante. A criança (agulha) dá porque o estuprador (camelo) não consegue. (LUPTON, 1998, p. 67-68)

Devido a cenas como a do estupro de Maya, *Caged Bird* aparece amiúde na lista dos livros mais banidos das escolas de educação básica nos Estados Unidos. No entanto, Opal Moore discute as implicações da censura e alerta que o livro transcende as experiências de sua autora, pois retrata questões universais:

> Cada episódio de *Caged Bird* envolve essas e outras ideias no retrato de Maya Angelou da luta de uma jovem contra a adversidade – uma luta contra o estupro: estupro do corpo, da alma, da mente, do futuro, da expectativa, da ternura – rumo à identidade e autoafirmação. Se não podemos excluir o estupro de nossas vidas, deveríamos excluí-lo de um livro sobre a vida? (MOORE, 1999, p. 51)

O trauma do estupro foi tão sintomático que Maya pensou que havia morrido. Mais tarde, com o corpo bastante dolorido, ela ficou doente e sua mãe achou que fosse sarampo. No outro dia, o sr. Freeman havia partido após uma briga com Vivian. Eis a revelação:

> Minha mãe disse que eu deveria ser banhada e os lençóis precisavam ser trocados, uma vez que eu suara muito. Mas, quando eles tentaram mexer-me, eu lutei, e nem Bailey conseguiu segurar-me. Então ela me pegou nos braços e o terror abrandou por algum tempo. Bailey começou a mudar a roupa de cama. Quando puxou os

[93] "Then there was pain. A breaking and entering when even the senses are torn apart. The act of rape on an eight-year-old body is a matter of the needle giving because the camel can't. The child gives, because the body can, and the mind of the violator cannot." (ANGELOU, 2004, p. 63)

> lençóis sujos, ele desentocou a calcinha que eu colocara debaixo do colchão. Ela caiu nos pés de minha mãe.[94] (ANGELOU, 1996, p. 80)

No hospital, Maya contou o que havia ocorrido a Bailey, que chorou ao lado de sua cama. O sr. Freeman foi preso e Maya teve que testemunhar no tribunal. Quando perguntada se ele havia lhe tocado antes, ela disse que "Não", imaginando, como criança, que estava fazendo a coisa certa. A mentira, porém, fez um nó em sua garganta e lhe impediu de respirar. Ela então gritou na direção dele: "Seu nojento, mau. Seu velho nojento."[95] (ANGELOU, 1996, p. 83) O réu acabou recebendo uma sentença branda de um ano e um dia, mas não cumpriu a pena, pois alguém o libertou na mesma tarde.

Em breve, um policial diria que o sr. Freeman fora encontrado morto em um terreno atrás do abatedouro, aparentemente chutado até a morte. Maya, pensando que sua mentira fora a causa do seu assassinato, decidiu parar de falar. Entretanto, a mudez voluntária não foi compreendida por seus parentes que se sentiram ofendidos. As crianças foram novamente enviadas a Stamps, o que Maya aceitou em silêncio, mas Bailey não se conformou em ter que se distanciar de novo de sua mãe.

Stamps representava o oposto de Saint Louis: não havia agitação, trânsito e encontros familiares barulhentos. A vida era muito mais calma e, para uma Maya voluntariamente muda, a aridez (*barrenness*) do vilarejo era perfeita:

> A resignação de seus habitantes incentivou-me a relaxar. Eles me mostraram um contentamento baseado na crença de que nada mais iriam ganhar, embora muito mais fosse devido. Sua decisão de ficarem satisfeitos com as injustiças da vida era uma lição para mim. Ao entrar em Stamps, tive a sensação de estar pisando nas linhas de fronteira do mapa e cairia, sem medo para fora da extremidade do mundo. Nada mais poderia acontecer, pois em Stamps nada acontecia.[96] (ANGELOU, 1996, p. 87)

Dentro deste ambiente, Maya estaria protegida, tal como um inseto que ainda não se transformou em uma borboleta: Stamps era o seu "casulo" (*cocoon*). As pessoas dali compreendiam melhor o silêncio de Maya, atribuindo-o à mudança involuntária para o Sul.

---

[94] "Mother said I should be bathed and the linens had to be changed since I had sweat so much. But when they tried to move me I fought, and even Bailey couldn't hold me. Then she picked me up in her arms and the terror abated for a while. Bailey began to change the bed. As he pulled off the soiled sheets he dislodged the panties I had put under the mattress. They fell at Mother's feet." (ANGELOU, 2004, p. 66)

[95] "Ole, mean, dirty thing, you. Dirty old thing." (ANGELOU, 2004, p. 68)

[96] "The resignation of its inhabitants encouraged me to relax. They showed me a contentment based on the belief that nothing more was coming to them, although a great deal more was due. Their decision to be satisfied with life's inequities was a lesson for me. Their decision to be satisfied with life's inequities was a lesson for me. Entering Stamps, I had the feeling that I was stepping over the border lines of the map and would fall, without fear, right off the end of the world. Nothing more could happen, for in Stamps nothing happened." (ANGELOU, 2004, p. 71)

Ademais, Maya era conhecida pela pecha de "ter coração mole" (*being tender-hearted*), termo usado pelos afro-americanos sulistas para qualificar alguém como sensível, o que indicaria uma leve doença ou saúde delicada.

Em uma das ocasiões em que Angelou comenta a respeito de sua experiência de aproximadamente cinco anos de mudez voluntária como uma das consequências do estupro que sofrera na infância, a autora revela que a ausência da fala não a impediu de recorrer à linguagem. Se ela confessa que "houve momentos em que eu falava"[97], não há memória de outro interlocutor que não fosse seu irmão: "Não me lembro de falar com qualquer pessoa em particular que não fosse o Bailey."[98] (*apud* MCPHERSON, 1990, p. 149) Na verdade, a fim de tentar reconstituir a lembrança de quando a jovem Maya quebrava o silêncio, Angelou cita a revista *Liberty*, na qual havia contos, embora não saiba precisar a maneira que efetuava sua leitura: "Não sei se os lia em voz alta para mim mesma, mas eu continuo pensando na *Liberty*, em particular, que era minha favorita."[99] (*apud* MCPHERSON, 1990, p. 150) Nota-se ainda que a leitura nunca perdeu sua sonoridade nos ouvidos da criança, pelo contrário, a linguagem se manteve viva por meio da audição, conforme o seu relato: "Não sei; mas provavelmente porque eu não falava, a linguagem fosse tão importante, tão importante. E eu formei um hábito de escutar, um hábito que ainda permanece comigo hoje."[100] (*apud* MCPHERSON, 1990, p. 150)

Quem auxiliou Maya a redescobrir sua voz através da leitura foi a senhora Bertha Flowers, caracterizada como uma mulher sem par: "Ela era uma das poucas damas que eu conheci e ficou sendo por toda a minha vida, a medida do que um ser humano pode ser."[101] (ANGELOU, 1996, p. 91) Apesar de a educada senhora não ser membro da igreja de Maya, a senhora Henderson a considerava como irmã Flowers, porém Maya julgava que ela "merecia coisa melhor do que ser chamada de irmã."[102] (ANGELOU, 1996, p. 92) A narradora, então, intervém na história com uma confissão mais madura: "Não me ocorreu por muitos anos que elas eram tão semelhantes quanto irmãs, separadas apenas por educação formal."[103] (ANGELOU, 1996, p. 92) Da sra. Flowers, Maya ouviu que ninguém poderia fazê-la falar,

---

[97] "there were times when I would talk"
[98] "I can't remember talking to any particular person other than Bailey"
[99] "I don't know whether I read them aloud to myself, but I keep thinking of Liberty, in particular which was my favorite."
[100] "I don't know; but probably because I didn't talk, the language was so important, so important. And I formed a habit of listening, a habit which is still with me today."
[101] "She was one of the few gentlewomen I have ever known, and has remained throughout my life the measure of what a human being can be." (ANGELOU, 2004, p. 74)
[102] "deserved better than to be called Sister." (ANGELOU, 2004, p. 75)
[103] "It didn't occur to me for many years that they were as alike as sisters, separated only by formal education." (ANGELOU, 2004, p. 75)

mas que a linguagem era o meio de comunicação entre pessoas e o que as distinguia dos outros animais. Além disso, a sra. Flowers haveria de lhe oferecer um ensinamento que Maya conceituava "muito válido e poético": "Sua avó diz que você lê muito. Sempre que você pode. Isso é bom, mas não bom o bastante. As palavras significam mais do que é colocado no papel. É preciso a voz humana impregná-las com as nuanças do significado mais profundo."[104] (ANGELOU, 1996, p. 95)

Desta forma, a sra. Flowers iniciou aquilo que mais tarde elas chamariam de "lições de vida" (*lessons in living*). Um dos princípios ensinados foi o respeito por pessoas que não possuem educação formal, que poderiam ser mais educadas e até mais inteligentes do que professores de faculdade: "Ela me incentivou a escutar com atenção o que as pessoas do campo chamavam de bom senso. Que nesses ditos simples estava contida a sabedoria coletiva de gerações."[105] (ANGELOU, 1996, p. 97) Assim, a jovem Maya aprende acerca do valor de sua herança cultural, a qual havia sobrevivido através de uma perspicácia comum (*mother wit*) e uma sabedoria coletiva (*collective wisdom*) guardada e transmitida por gerações de afro-americanos. Na sequência, Maya, pela primeira vez na vida, estaria exposta à poesia. A leitura da sra. Flowers foi "uma maravilha para os [seus] ouvidos" (*a wonder in my ears*): "Sua voz escorregava e se curvava através e sobre as palavras. Ela estava quase cantando. Eu queria olhar as páginas. Elas eram as mesmas que havia lido? Ou havia notas, música, alinhadas nas páginas, como num livro de hinos?"[106] (ANGELOU, 1996, p. 97) Após a leitura, a sra. Flowers perguntou a Maya se ela gostou do que escutara, ao que ela respondeu rompendo o seu silêncio: "Sim, senhora." (*Yes, ma'am.*)

A importância deste encontro com a sra. Flowers é vital para uma futura poeta. Com ela, Angelou aprendeu os rudimentos do fazer poético ao mesmo tempo em que voltou a falar após anos de trauma. A sensibilidade para com a sonoridade e o ritmo das palavras é uma herança que a autora haveria de manter em seu trabalho criativo. "Escrevo porque sou uma mulher negra, ouvindo atentamente o seu povo falando",[107] já declarou Angelou (1984, p. 4). Como infere James Robert Saunders: "A terapia é tão eficaz que deve ter sido transportada para a própria carreira poética da escritora, na produção de poemas tão 'orais' como 'Still I Rise' e 'Phenomenal Woman.'" (SANDERS, 2009, p. 5)

---

[104] "Your grandmother says you read a lt. Every chance you get. That's good, but not good enough. Words mean more than what is set down on paper. It takes the human voice to infuse them with the shades of deeper meaning." (ANGELOU, 2004, p. 78)

[105] "She encouraged me to listen carefully to what country people called mother wit. That in those homely sayings was couched the collective wisdom of generations." (ANGELOU, 2004, p. 79)

[106] "Her voice slid in and curved down through and over the words. She was nearly singing. I wanted to look at the pages, as in a hymn book?" (ANGELOU, 2004, p. 79)

[107] "I write because I am a Black woman, listening attentively to her talking people."

Em casa, quando Maya disse ao irmão que a sra. Flowers havia enviado biscoitos para ele, recorreu à expressão "a propósito" (*by the way*), provocando uma reação súbita de sua avó, que, de joelhos com Maya e Bailey, orou para pedir perdão pelo que Maya havia dito. A explicação veio mais tarde:

> Mamãe não falara então, mas à noite entendi que minha infração estava em ter usado a expressão 'a propósito'. Mamãe explicou que 'Jesus era o Caminho, a Verdade e a Luz', e qualquer um que diga 'a propósito' está na realidade dizendo 'por Jesus' ou 'por Deus' e o nome do Senhor não seria dito em vão em sua casa.
> Quando Bailey tentou interpretar as palavras com: 'Os brancos usam 'a propósito' quando querem voltar a um assunto', mamãe lembrou-nos que as línguas 'brancas' eram, em geral, mais licenciosas e suas palavras, uma abominação perante Cristo.[108] (ANGELOU, 1996, p. 99-100)

O episódio é significativo porque indica a confluência entre religião, linguagem e identidade na formação cultural afro-americana. Na visão da sra. Henderson, a fala não está esvaziada de sentido religioso e identitário. Em sua cristologia, Jesus era "o Caminho, a Verdade e a Luz" (*the Way, the Truth and the Light*), o que reescreve um trecho do Evangelho de João, segundo o qual Jesus disse: "Eu sou o caminho, a verdade e a vida." (Jo 14,6a, TEB) No entanto, no corolário da teologia joanina, Jesus é reconhecido como a luz do mundo justamente por conduzir à vida. (cf. Jo 8,12) Se para os perseguidos cristãos joaninos "esta teologia seria tranquilizadora em face da perseguição e da execução por parte 'dos judeus'", (BROWN, 1999, p. 53) para a sra. Henderson, este simbolismo se torna um código de sobrevivência. Diante das constantes ameaças de destruição em uma sociedade segregada (trevas), haveria um modo de proceder (caminho) que, em oposição (verdade) à iniquidade, ilumina (luz) o fiel para lhe assegurar a possibilidade presente de uma vida no éon. O dualismo entre este caminho da vida e o caminho da morte se observa na linguagem. Enquanto a sra. Henderson guarda o mandamento de não pronunciar em vão o nome de Deus (atualizado para incluir o nome de Jesus) em sua casa, os brancos dão prova de seu caráter iníquo através daquilo que falam: "suas palavras são uma abominação perante Cristo." Por terem arquitetado a escravidão e a segregação, os brancos não possuíam autoridade moral alguma em matéria de religião cristã entre os afrodescendentes.

Epítomes do sofrimento negro, os colhedores de algodão que chegavam ao armazém da senhora Henderson ao final do dia estavam sempre tão cansados que seus rostos "eram

---

[108] "Momma wouldn't talk right then, but later in the evening I found that my violation lay in using the phrase 'by the way.' Momma explained that 'Jesus was the Way, the Truth and the Light,' and anyone who says 'by the way' is really saying, 'by Jesus,' or 'by God' and the Lord's name would not be taken in vain in her house." (ANGELOU, 2004, p. 82)

muito dolorosos de ver" (*the most painful to watch*). Neste cenário, tudo que lhes restava era a fé: "Pessoas cuja história e futuro eram ameaçados a cada dia pela extinção consideravam que apenas pela intervenção divina conseguiam viver. É interessante que a vida mais insignificante, a existência mais pobre, é atribuída à vontade de Deus"[109]. (ANGELOU, 1996, p. 115) Para Maya, a postura de "fingir que as coisas não eram tão ruins como de fato eram"[110] era tão incompreensível que ela cogitava que "talvez minha gente fosse uma raça de masoquistas e que não só era nosso destino viver a vida mais pobre e mais dura, mas que gostávamos que fosse assim."[111] (ANGELOU, 1996, p. 116) Apesar de todo o esgotamento físico do trabalho pelo qual recebiam uma recompensa tão tacanha, essas pessoas ainda planejavam ir a um encontro de reavivamento ao ar livre naquele dia. Neste ensejo, havia membros de todas as igrejas negras da região, desde os mais "intelectuais" até os mais "estridentes". A tradição de encontros campais (*camp meetings*), desde os tempos da escravidão, admitia a influência da herança africana nas expressões religiosas dos negros: "Escravos e ex-escravos buscavam e acolhiam a presença do Espírito, que movia os adoradores a gritar e a dançar não apenas durante especiais os 'períodos de reavivamento', mas também durante os cultos religiosos regulares (sempre que permitidos)." (RABOTEAU, 2004, p. 61)

O culto começou com uma senhora que dizia repetidamente "Eu sei que sou uma testemunha para meu Senhor",[112] acompanhada por um pandeiro: "Duas batidas em 'sei', duas em 'que sou' e duas batidas no fim de 'testemunha'."[113] (ANGELOU, 1996, p. 119) Quando o bispo se colocou de joelhos para orar, suas palavras foram as seguintes:

> – Nosso Pai – cantava ele –, o Senhor, que tirou meus pés da lama e do barro...
> A igreja gemeu: 'amém'.
> – O Senhor que salvou minha alma. Um dia. Olhe, bondoso Jesus. Olhe aqui embaixo estes filhos sofredores...
> A igreja implorou:
> – Olhe aqui embaixo, Senhor.
> – Construa-nos onde estamos demolidos... Abençoe os doentes e os aflitos...[114] (ANGELOU, 1996, p. 119)

[109] "People whose history and future were threatened each day by extinction considered that it was only by divine intervention that they were able to live at all. I find it interesting that the meanest life, the poorest existence, is attributed to God's will". (ANGELOU, 2004, p. 94)
[110] "to pretend that things were not as bad as they were". (ANGELOU, 2004, p. 95)
[111] "my people may be a race of masochists and that not only was it our fate to live the poorest, roughest life but that we liked it like that." (ANGELOU, 2004, p. 95)
[112] "I know I'm a witness for my Lord" (ANGELOU, 2004, p. 97)
[113] "Two beats on 'know,' two beats on 'I'm a' and two beats on the end of 'witness.'" (ANGELOU, 2004, p. 97)
[114] "'Our Father' – he was singing – 'You who took my feet out the mire and clay –'
The church moaned, 'Amen.'
'You who saved my soul. One day. Look, sweet Jesus. Look down, on these your suffering children –'

Este é um exemplo de como a narradora fornece uma análise crítica do papel social da religião negra em um ambiente de constante ameaça de destruição. Se a crença na intervenção de Deus possibilita a manutenção de uma vida sofrida, é verdade também que se trata de uma fé na justiça divina em algum momento do porvir ("um dia"). A aflição dos oprimidos é vista como temporária, ao passo que a punição dos opressores seria eterna. Como declarou Maya:

> Que os brancos tivessem seu dinheiro, seu poder, sua segregação, seu sarcasmo, suas casas grandes, escolas, gramados como tapetes, livros e sobretudo – sobretudo – que tivessem sua brancura. Era melhor ser manso e humilde, que cuspissem em você e abusassem de você neste período curto do que passar a eternidade fritando no fogo do inferno.[115] (ANGELOU, 1996, p. 125)

No retorno do encontro religioso, Maya e a multidão de adoradores passaram perto de uma casa dentro da qual se cantava um *barrelhouse blues* "sobre a batida de pés num chão de madeira."[116] (ANGELOU, 1996, p. 125) Os clientes dentro do recinto com luzes e barulhos "abandonavam seu sofrimento por um breve período de tempo."[117] (ANGELOU, 1996, p. 125) Em vista disso, entre a cerimônia religiosa e o *blues* havia pouca diferença: "Um leigo em música não teria distinguido entre as canções cantadas alguns minutos antes e aquelas que estavam sendo dançadas na sala alegre junto aos trilhos da estrada de ferro. Todos faziam a mesma pergunta. Por quanto tempo, oh, Deus? Por quanto tempo?"[118] (ANGELOU, 1996, p. 125)

Quer conhecidos, quer desconhecidos, como pregadores, músicos e cantores de *blues*, os poetas negros contavam e cantavam a mesma narrativa a respeito de um sofrimento que parecia não ter fim, mas através de sua poesia profética, eles forjaram uma tradição[119] conhecida como "fogo profético negro" (*Black prophetic fire*). (WEST; BUSCHENDORF, 2014) No ambiente de dor, os pregadores negros irromperam como curadores e intérpretes da dura realidade da escravidão: "como bardo, médico, juiz e sacerdote, dentro dos estreitos limites permitidos pelo

---

The church begged, 'Look down, Lord.'
'Build us up where we're torn down… Bless the sick and the afflicted…'" (ANGELOU, 2004, p. 98)

[115] "Let the whitefolks have their money and power and segregation and sarcasm and big houses and schools and lawns like carpets, and books, and mostly – mostly – let them have their whiteness. It was better to be meek and lowly, spat upon and abused for this little time than to spend eternity frying in the fires of hell." (ANGELOU, 2004, p. 103)

[116] "over the stamping of feet on a wooden floor." (ANGELOU, 2004, p. 98)

[117] "had forsaken their own distress for a little while." (ANGELOU, 2004, p. 98)

[118] "A stranger to the music could not have made a distinction between the songs sung a few minutes before and those being danced to in the gay house by the railroad tracks. All asked the same questions. How long, oh God? How long?" (ANGELOU, 2004, p. 104)

[119] Para falar sobre esta tradição, West examina os "modos proféticos de pensamento e ação" presentes na história afro-americana. (WEST, 2003)

sistema escravista, surgiu o pregador negro, e sob ele a primeira instituição afro-americana, a igreja negra." (DU BOIS, 2003, p. 7) Mais adiante, a narradora de *Caged Bird* associaria a sobrevivência dos afrodescendentes à dedicação destes poetas da dor:

> Ah, poetas negros, conhecidos ou desconhecidos, quantas vezes suas dores leiloadas nos sustentaram? Quem poderá calcular as noites tornadas menos solitárias pelas suas canções, ou as panelas vazias tornadas menos trágicas por suas histórias?
> Se fôssemos um povo dado a revelar segredos, nós poderíamos erguer monumentos e dedicá-los à memória de nossos poetas, mas a escravidão curou-nos dessa fraqueza. Pode ser suficiente, porém, dizer que nós sobrevivemos em exata relação com a dedicação de nossos poetas (inclusive pregadores, músicos e cantores de *blues*).[120] (ANGELOU, 1996, p. 172)

A religião de Angelou é um universo de poesia: um drama épico com ação, atores, catarse, ritmo e canto. Sermões, *spirituals*, canções, bíblia e rituais da igreja negra ao mesmo tempo em que produzem cultura coletivamente, empoderam sujeitos que, em meio à constante ameaça de tragédia, ressuscitam, criativamente, no palco religioso. No êxtase deste reavivamento (*revival*), tempo e espaço são suspensos para que a filiação divina seja recuperada em performance. Trata-se de uma fé movida a ritmo, conforme se constata em um testemunho de Angelou:

> Decidi, quando eu era muito jovem, ler a Bíblia toda e fiz isso duas vezes. Amei a sua cadência. E na igreja, quando o ministro fazia a Bíblia ganhar vida... quando ele falava sobre a história – fosse a história do Filho Pródigo, ou a do Vale de Ossos Secos – isso passava por cima da minha cabeça. Eu podia ver. E a tonalidade, e a música, e os mais velhos... tudo isso. Para mim, eu estava indo à ópera.[121] (*apud* MCPHERSON, 1990, p. 10)

Por pior que fossem as tribulações, a vida de Maya seguiria. Sua avó decidiu que era a hora de eles irem morar com os pais na Califórnia. O motivo, conforme presumia, foi uma experiência traumática que Bailey teve em Stamps. Ele testemunhara a retirada do corpo de um homem negro de dentro de um lago. Um homem branco, após rolar o morto com os pés e sorrir, ordenou que Bailey e outros negros adultos carregassem o cadáver em decomposição para a prisão. Em casa, o jovem Bailey indagou tio Willie acerca do que os negros haviam feito aos brancos para serem tão odiados. A narradora, então, afirmou que apesar de os

---

[120] "Oh, Black known and unknown poets, how often have your auctioned pains sustained us? Who will compute the lonely nights made less lonely by your songs, or the empty pots made less tragic by your tales?" (ANGELOU, 2004, p. 143)

[121] "I decided when I was very young to read the whole Bible and I did so twice. I loved its cadence. And in church when the minister would make the Bible come alive… when he would elaborate on the story – whether it was the story of the Prodigal Son or of Dry Bones in the Valley – it would go through the top of my head. I could see it. And the tonality, and the music, and the old people… all that. For me, it was going to the opera."

brancos estarem por cima naquela conjuntura, o tempo deles não seria longo: "Moisés não levou as crianças de Israel para fora das mãos sangrentas do faraó e para a Terra Prometida? O Senhor não protegeu as crianças hebraicas na fornalha abrasadora e meu Senhor não libertou Daniel? Nós só precisávamos confiar no Senhor."[122] (ANGELOU, 1996, p. 183)

Desta maneira, Angelou resgata a força simbólica da narrativa do Êxodo para os afro-americanos. Se os colonizadores brancos descreveram seu percurso da Europa até a América como o êxodo para uma Terra Prometida, os africanos escravizados identificavam a si mesmos como o Israel que sofria sob a tirania "das mãos sangrentas do faraó" que os escravizou. Segundo Raboteau, a teologia da história que os africanos escravizados fundaram para responder à própria situação de escravização foi fortemente influenciada pela história do Êxodo:

> Os escravos cristãos assim aplicaram a história do Êxodo, cujo final eles conheciam, à sua própria experiência de escravidão, que ainda não havia terminado, e então atribuíram significado e propósito às vidas ameaçadas pela brutalidade absurda e aviltante. O Êxodo funcionava como um arquetípico mito para os escravos. A história sagrada da libertação de Deus do seu povo seria ou estava sendo reencenada no sul estadunidense. (RABOTEAU, 1995, p. 32-33)

Na Califórnia, Maya enfrentaria uma série de situações novas e desafios, mas não lhe faltou encorajamento da mãe, cujos aforismos marcaram sua vida. Por exemplo: "'Não poder é não se importar.' Nenhum deles tem futuro."[123] (ANGELOU, 1996, p. 242) "Deus ajuda os que ajudam a si mesmos."[124] (ANGELOU, 1996, p. 245) O apoio da mãe foi importante para que Maya vencesse as barreiras do preconceito e se tornasse a primeira motorista de bonde negra na cidade de São Francisco. Com esta experiência, ela refletiu sobre o fogo cruzado triplo (*tripartite crossfire*) em que as mulheres afro-americanas se encontram: preconceito masculino, ódio branco e falta de poder negro.

> O fato de uma mulher negra americana adulta emergir com uma personalidade extraordinária é frequentemente visto com espanto, repugnância e até beligerância. Raramente é aceito como um resultado inevitável da luta vencida pelos sobreviventes e merece respeito, se não aceitação entusiástica.[125] (ANGELOU, 1996, p. 248)

---

[122] "Didn't Moses lead the children of Israel out of the bloody hands of Pharaoh and into the Promised Land? Didn't the Lord protect the Hebrew children in the fiery furnace and didn't my Lord deliver Daniel? We only had to wait on the Lord." (ANGELOU, 2004, p. 152)

[123] "'Can't do is like Don't Care.' Neither of them have a home." (ANGELOU, 2004, p. 203)

[124] "God helps those who help themselves." (ANGELOU, 2004, p. 206)

[125] "The fact that the adult American Negro female emerges a formidable character is often met with amazement, distaste and even belligerence. It is seldom accepted as an inevitable outcome of the struggle won by survivors and deserves respect if not enthusiastic acceptance." (ANGELOU, 2004, p. 209)

Maya revela consciência de sua luta e dos limites que eram impostos à sua subjetividade. Todavia, de Vivian Baxter, Maya aprendeu que nada poderia impedi-la de chegar a lugar algum. Na obra que dedica a sua mãe, Angelou, ao retornar a esta experiência em que se tornara a primeira negra a trabalhar na ferrovia da cidade, relembra que Vivian lhe disse o seguinte: "você aprendeu que você tem o poder – poder e determinação. Eu te amo e tenho orgulho de você. Com essas duas coisas, você pode ir a qualquer lugar e em qualquer lugar."[126] (ANGELOU, 2013, p. 52)

A presença materna apareceu também quando Maya estava para dar a luz seu único filho sem pai. Com medo de que sua inesperada gravidez fosse vista como um infortúnio na família, Maya escondeu o fato por oito meses. Ao saber que o pai da criança não tinha interesse em assumir o filho, Vivian não a condenou, mas a acolheu e a ajudou a encarar a realidade de cuidar de um bebê. Suas palavras trouxeram refrigério: "Nós – *você e eu* – e esta família vamos ter um bebê maravilhoso."[127] (ANGELOU, 2013, p. 70, grifo da autora) Quando o recém-nascido tinha três semanas de idade, sua mãe insistiu que ele dormisse com Maya. Mesmo relutante, com medo de esmagá-lo, Maya aceitou. Mais tarde, ela foi acordada pela mãe para mostrar que Maya, durante o sono, havia escorado o braço para fazer uma tenda para o neném. Sua mãe, então, lhe disse: "Está vendo? Você não tem que pensar em fazer a coisa certa. Se você estiver inclinada para a coisa certa, então você a faz sem pensar."[128] (ANGELOU, 1996, p. 262) Com o nascimento do bebê e a descoberta de si mesma como fonte criativa de vida, Maya estava saindo da gaiola. Desta forma,

> [a]o contrário do herói do *bildungsroman*, Marguerite, a heroína solitária e isolada de *Caged Bird*, como muitas outras na tradição feminina autobiográfica negra, narra uma história coletiva, em que ela transcende a solidão e a dor e, finalmente, encontra seu modo de sobrevivência, cumprimento e realização de uma identidade que se autodefine. (BRAXTON, 1999, p. 14)

2.2 **Narrando sua verdade**

Gather Together in My Name (2004 [1974]), a segunda obra da série de autobiografias de Maya Angelou, contém um título que faz referência à seguinte passagem bíblica: "For

[126] "you learned that you have power – power and determination. I love you and I am proud of you. With those two things, you can go anywhere and everywhere."
[127] "We – *you and I* – and this family are going to have a wonderful baby."
[128] "See, you don't have to think about doing the right thing. If you're for the right thing, then you do it without thinking." (ANGELOU, 2004, p. 222)

where two or three are gathered together in my name, there am I in the midst of them."[129] (Bíblia King James, Mt 18,20) O trecho compõe um discurso atribuído a Jesus, mediante o qual ele afirma sua presença constante entre "dois ou três" que estiverem "reunidos em [seu] nome" (*συνηγμένοι εἰς τό ἐμόν ὄνομα*), enfatizando, assim, a importância da coletividade nas relações humanas. Lançando mão de uma interpretação mais teológica, a crítica Sondra O'Neale entende que o título da obra de Angelou deriva de uma "injunção do Novo Testamento à alma perseverante a orar e comungar enquanto aguarda pacientemente por resgate". (O'NEALE, 1984, p. 33) Se as instituições do cristianismo reconhecem este como um fragmento fundamental para justificar seus rituais coletivos, Angelou revisa a frase criativamente e a emprega como sua interlocutora que se dirige aos seus leitores para lhes dizer algo sobre o seu próprio passado. Assim, *Gather Together in My Name*,

> embora realmente tenha uma origem bíblica, vem do fato de que eu via muitos adultos mentindo a muitos jovens, mentindo descaradamente, dizendo 'sabe, quando eu era jovem, nunca fiz isso... Porque eu não podia... Eu não deveria...' Mentindo. Os jovens sabem quando você está mentindo; então eu pensei por todos aqueles pais e não pais que mentiram sobre o seu passado, eu vou contar.[130] (*apud* TATE, 1999, p. 156)

Com *Gather Together*, Angelou abre um fórum de discussão, cuja audiência seria formada por partes que não se reuniriam de outra maneira que não fosse motivada por seu nome e obra. Aos que falseiam ou evitam desvelar seu passado a seus filhos ou mais jovens, a autora oferece a verdade sem maquiagem da sua história de vida, espelhando experiências passadas de quem a lê. Aos jovens, ela entrega sua juventude desnudada de qualquer censura, possibilitando a identificação com os passos da presente jornada destes leitores. Ao iniciar o título de sua obra com um verbo no imperativo (*Gather*) – expressando-se de modo diferente do particípio *gathered* da passagem bíblica –, Angelou faz um apelo ético: a diegese de sua verdade (*in my name*) implicaria um inevitável encontro (*Gather together*) entre quem já viveu e quem há de viver, entre passado e presente, entre autor e leitor.

O cenário inicial de *Gather Together* é marcado por um sentimento de celebração: "venham como estão" e "todos são bem-vindos" são expressões que a narradora utiliza para descrever o tipo de "festa" que caracterizava aquele momento nos Estados Unidos após a

[129] "Pois onde dois ou três estiverem reunidos em meu nome, ali estou eu no meio deles." (Mt 18,20, A Bíblia de Jerusalém)
[130] "though it does have a Biblical origin, comes from the fact I saw so many adults lying to so many young people, lying in their teeth, saying 'You know, when I was young, I never would have done.… Why I couldn't. … I shouldn't.…' Lying. Young people know when you're lying; so I thought for all those parents and nonparents alike who have lied about their past, I will tell it."

vitória na Segunda Guerra Mundial. A expressão "venham como estão" (*come as you are*) alude a um conceito religioso que comunica acolhimento das pessoas no âmbito das instituições religiosas cristãs, a despeito de sua condição de vida. Na obra, as boas-vindas são dadas aos que celebram a derrota dos países do Eixo, cujos líderes são assim caricaturados: *der Gruber* (Hitler), *that fat Italian* (Mussolini) e *that little rice-eating Tojo* (Tojo). O sentimento de "triunfo e fraternidade" provocado pela guerra faz com que todos se sintam "heróis", aproximando os que têm daqueles que não têm uma garrafa para brindar: "Se você trouxer sua própria garrafa, deverá compartilhá-la; se não trouxer, tudo bem, alguém vai compartilhar com você."[131] (ANGELOU, 2004, p. 227)

O "esforço de guerra" une negros, mulheres, velhos, crianças, soldados, marinheiros, comerciantes do mercado negro, prostitutas, cafetões, apostadores, pregadores, esteticistas. A euforia é tamanha que a narradora afirma extasiada: "Pensei se guerra não incluísse matança, eu gostaria de ver uma todo ano. Algo como um festival."[132] (ANGELOU, 2004, p. 228) O desejo de perpetuar a festa tem relação com a situação de marginalidade em que se encontravam os atores da comunidade negra antes da guerra. Afinal, muitos ganharam mais dinheiro em um mês do que o que ganhariam em toda sua vida. Agora, apesar dos sacrifícios, todos se consideram vencedores e aguardam por dias melhores. Há expectativa de que o preconceito racial estivesse morto, pois se trataria de "[u]m erro cometido por um jovem país"[133], "um ato desagradável perpetrado por um amigo intoxicado."[134] Todavia, pouco tempo após o dia D em 1945, quando os Aliados conquistariam sua vitória, os negros que trabalharam nas fábricas de guerra recebem bilhetes de volta para suas casas no Sul rural do país, e aqueles que haviam sido heróis militares algum tempo antes, são dispensados do exército e vistos "pendurados nos cantos de guetos como roupa esquecida em uma cerca do quintal."[135] (ANGELOU, 2004, p. 228) O sonho de igualdade racial é adiado com a volta dos soldados brancos aos seus postos civis e consequente deslocamento das pessoas de origem africana para as posições inferiores que outrora ocupavam.

Neste contexto pós-guerra, a narradora se situa como uma jovem de dezessete anos, com um filho sem pai de dois meses e ainda vivendo com a mãe e o padrasto em São Francisco. Diante da educação religiosa que recebera quando criança no Arkansas (*the Christian teaching dinned into my ears*), ela se questiona quanto à sua própria situação como

[131] "If you bring your bottle, you'll be expected to share; if you don't it's all right, somebody will share with you."
[132] "I thought if war did not include killing, I'd like to see one every year. Something like a festival."
[133] "[a] mistake made by a young country".
[134] "an unpleasant act committed by an intoxicated friend."
[135] "hanging on the ghetto corners like forgotten laundry left on a backyard fence."

mãe solteira: “Meu filho não tinha pai – isso me fazia o quê? De acordo com o Livro, bastardos não são aceitos na congregação dos justos.”[136] (ANGELOU, 2004, p. 229) Com esta fala, Angelou traz à baila uma passagem de Deuteronômio, o qual é tratado, em *Caged Bird*, como seu “livro favorito na Bíblia.”[137] (ANGELOU, 2004, p. 34) O texto religioso que seria sua provável fonte diz: “A bastard shall not enter into the congregation of the Lord”.[138] (Bíblia King James, Dt 23,2a) Na tradição judaica, o termo “bastardo” (*mamzer*) é associado ao descendente de um homem judeu com uma mulher estrangeira, o que manifesta o caráter prescritivo da glosa quanto aos que são excluídos da “congregação” ou “assembleia” (*qahal*) do deus hebraico (*Iahweh*). A apropriação teológica do texto por vertentes cristãs, como é o caso da instituição protestante que contribui para a formação cultural da autora, traduzirá “bastardo” como alguém gerado fora do matrimônio e “congregação” como o ajuntamento dos cristãos. Angelou recorre à expressão “dos justos” para qualificar a “congregação”, possivelmente um resíduo da teologia de justificação pela fé de Lutero, segundo a qual o fiel é sempre justo e pecador (*semper iustus et peccator*), o que durante a Reforma, significou um ataque à teologia dos méritos medieval. (GEORGE, 1993, p. 72-73) Com isso, Angelou se distancia do exclusivismo judaico e da base sacramental católica, e se aproxima de uma fé que não se fundamenta no merecimento humano, mas, pelo contrário, afirma-se, paradoxalmente, justa e pecadora ao mesmo tempo. Se o Deuteronômio concede o *status* de bastardo a seu filho por ele não ter pai, sua redenção estaria na crença de que a “congregação dos justos” é formada por todos, inclusive os não judeus (“bastardos”), alcançados pela graça. Logo, acreditar em uma dádiva divina à humanidade que nada fez para merecê-la é uma maneira de transcender as contingências da existência.

Para a narradora, a consciência de sua realidade é um passo rumo à ação, como declara: “Eu arranjaria um emprego e um quarto para mim, e levaria meu lindo filho para o mundo. Pensei em até me mudar para outra cidade e trocar os nossos nomes.”[139] (ANGELOU, 2004, p. 229) A atitude de querer sair de casa para encontrar sustento e abrigo para si e seu filho está relacionada com seu anseio por independência da mãe. Em outra obra, Angelou relembra a importância das palavras maternas naquele momento, que, por sinal, apontavam a necessidade de maturidade: “Tudo bem, pode ir, mas lembre-se: Quando você atravessar a minha porta, você já estará crescida. Com o que você aprendeu com sua avó Henderson no

[136] “My son had no father – so what did that make me? According to the Book, bastards were not to be allowed into the congregation of the righteous.”
[137] “favorite book in the Bible.”
[138] “Nenhum bastardo entrará na Assembleia de Iahweh”. (Dt 23,3a, A Bíblia de Jerusalém)
[139] “I would get a job, and a room of my own, and take my beautiful son out into the world. I thought I might even move to another town and change our names.”

Arkansas e o que você aprendeu de mim, você sabe a diferença entre certo e errado. Faça o certo."[140] (ANGELOU, 2013, p. 72-73)

Os primeiros passos em busca de um trabalho são decepcionantes. Ela se aborrece quando uma mulher branca lhe informa sobre a reprovação em um exame extremamente simples para uma vaga de telefonista. Ao pedir para fazer o teste de novo, ela recebe outra negativa. A mulher, então, lhe diz que há uma vaga para *bus girl* no refeitório. Incerta sobre quais seriam as atribuições do cargo, a narradora ouve da recepcionista que o "garoto na cozinha" (*boy in the kitchen*) iria lhe esclarecer. Depois de preencher formulários e ser vistoriada por um médico, Maya é instruída pelo "garoto, que era um avô," (*boy, who was a grandfather*,) (ANGELOU, 2004, p. 232) quanto ao seu trabalho, o qual consistia basicamente de cuidado e limpeza de pratos e mesas. Ela descobre que muitos dos futuros telefonistas que comiam nas mesas para cuja higienização ela fora designada haviam sido seus colegas na escola. Ela fica apenas uma semana no emprego e odeia tanto o salário recebido que gasta todo o escasso dinheiro em uma tarde.

A história prossegue com Maya garantindo à proprietária de um restaurante que é capaz de cozinhar comida crioula a fim de obter um salário de setenta e cinco dólares por semana. Mesmo não sabendo do que se tratava, ela estaria disposta a mentir para não perder tal oportunidade. Ao ouvir que o restaurante não funcionava aos sábados, ela ainda acrescenta mais uma mentira: "Tudo bem para mim. Gosto de ir à igreja aos domingos."[141] Angelou, desta forma, realça a importância do fingimento no palco das relações sociais, embora a necessidade de uma bem-sucedida performance não remova de sua consciência o julgamento moral, conforme admite: "É horrível pensar que o diabo me deu essa mentira, mas ela veio de forma inesperada e funcionou como notas de dólar."[142] (ANGELOU, 2004, p. 233) Formulada uma símile entre a mentira e o dinheiro, a narradora vai além da tradição judaico-cristã que reconhece o diabo como pai da mentira – donde Mefistófeles, com possível derivação das palavras hebraicas *mephitz* ("propagador") e *tophel* ("mentiroso"). Em um contexto adverso, Angelou descreve a mentira como uma estratégia de sobrevivência tão necessária quanto o dinheiro. Neste palimpsesto mefistofélico de uma autora negra, pode subjazer, ainda que remotamente, a figura africana de um poderoso *trickster*, senhor da comunicação, de nome

[140] "All right, you go, but remember this: When you cross my doorstep, you have already been raised. With what you have learned from your Grandmother Henderson in Arkansas and what you have learned from me, you know the difference between right and wrong. Do right."
[141] "That's fine with me. I like to go to church on Sunday."
[142] "It's awful to think that the devil gave me that lie, but it came unexpectedly and worked like dollar bills."

Exu, o qual Henry Louis Gates, Jr. equipara com Hermes, o mensageiro e intérprete dos deuses. (GATES, 1989, p. 8; GATES, 2011, p. 49)

Da sua nova patroa de origem africana, Maya recebe um elogio: "Você é uma boa cristã. Eu gosto disso."[143] (ANGELOU, 2004, p. 233) Precedida pela reação de "[s]uspeita e dúvida" ([*s*]*uspicion and doubt*) quanto ao gosto de Maya pela igreja, a asserção não deixa de ser um gesto de aprovação à religião social afro-americana à qual a nova funcionária se revela fiel, donde ela conclui que ambas se darão bem: "eu sei que vamos nos dar bem."[144] Não havendo o que perguntar além da hora em que começaria o trabalho no dia marcado, a narradora exclama para o leitor: "Bendito seja o Senhor!"[145] Por um lado, a doxologia expressa agradecimento e alívio, por outro, sinaliza a apreensão de uma pessoa que tem pouco tempo para aprender o ofício para o qual acaba de ser contratada. A última pergunta dirigida a Maya é sobre o seu nome. Para a resposta, ela considera o nome de batismo Marguerite solene demais e Maya muito sonoro. Já a alcunha Rita soava adequada para o novo trabalho: "como um piscar de olhos no escuro, como pimentas quentes e como noites crioulas ao som do dedilhar do violão."[146] (ANGELOU, 2004, p. 233)

A ajuda para aprender a cozinhar comida crioula veio de Papa Ford, um senhor afro-americano que trabalhava para sua mãe. No entanto, ele não se conforma com o fato de uma mulher educada como ela se submeter a tal ocupação: "Mulheres negras cozinham há tempos, achei que você já estaria cansada disso."[147] (ANGELOU, 2004, p. 235) A frustração transparece na fala deste senhor, haja vista a pouca diferença entre os serviços que sua geração de negros desprovidos de educação formal exercia e o trabalho encontrado por Maya. Com a sua insistência, Papa Ford enfim lhe diz que a comida crioula não passava de cebola, pimentão verde e alho, os quais deveriam ser adicionados a tudo; além disso, ele se certifica de que Maya sabe cozinhar arroz. Após revelar os segredos da culinária crioula, ele volta a protestar contra a nova atividade dela, recomendando que ela se case para que não tenha que cozinhar para ninguém além de sua família. Entretanto, no novo emprego, Maya sente que finalmente conquistara a autoridade pela qual tanto ansiava.

Em um de seus dias de folga, ela estava caminhando tranquilamente com seu filho quando se deparou com duas ex-colegas de escola que "eram daquela rara espécie de negros

[143] "You a good Christian. I like that."
[144] "I know we're going to get along."
[145] "Bless the Lord!"
[146] "like dark flashing eyes, hot peppers and Creole evenings with strummed guitars."
[147] "Colored women been cooking so long, thought you'd be tired of it by now."

nascidos em São Francisco".[148] (ANGELOU, 2004, p. 237) Elas quiseram ver o bebê, pois haviam ouvido elogios sobre ele, ao que Maya deu consentimento. Apesar de enaltecerem a beleza da criança, elas alegaram que "ele se parece branco"[149] e que como tal poderia "passar" (*he could pass*). O comentário racista é seguido por ofensas à mãe: "Enquanto você viver e os problemas surgirem, você deve pagar o homem que lhe deu esse bebê, hein. Um corvo dá à luz uma pomba. O reino dos pássaros deve estar petrificado. [...] E qual nome você deu a ele? 'Obrigado Deus Poderoso'?"[150] (ANGELOU, 2004, p. 238) O racismo e os insultos dessas mulheres atestam a dificuldade de "afirmação da humanidade negra, especialmente entre as próprias pessoas negras", constatada por Cornel West, segundo quem um dos grandes problemas da América negra é a escassez de amor próprio. (WEST, 1994, p. 97) Angelou conta que sua reação ao episódio foi de imobilidade: "Eu congelei, como a mulher de Ló deve ter feito, tendo capturado um último relance de mal concentrado."[151] (ANGELOU, 2004, p. 238) A narradora se compara com a mulher de Ló, personagem da narrativa bíblica que se converteu em uma estátua de sal ao olhar para trás no dia da destruição de Sodoma e Gomorra. (Gn 19,23-26) A símile se justifica: assim como a mulher de Ló teve uma visão única ao lançar um olhar de relance à maldade das duas lendárias cidades, Maya enxergou a crueldade que as duas ex-colegas destilaram em suas palavras. Não havia mais motivos para conversa. Em casa, o dano psicológico pôde ser tratado quando a mãe examinou o filho cuidadosamente e encontrou nele suas características. Ao concluir que ele "se parecia com um bebê Buda"[152], ela sinaliza que está próxima de um estado de iluminação que permite a superação de qualquer sofrimento.

Distante do limitado binarismo branco e negro, Maya refletia sobre a diversidade entre os afro-americanos através dos diferentes termos que os negros utilizam para se referirem às suas próprias cores. Todas as expressões usadas são comidas boas, como chocolate, creme, canela etc. Então, no meio dos tons de pele crioula, apareceu um homem de pele escura com cuja aparência ela se encantou tanto que descreveu sua presença como "a segunda vinda de Cristo."[153] (ANGELOU, 2004, p. 239) O conceito religioso que prega o segundo futuro advento de Cristo (*parousia*) é a base mitológica na qual se fundamentam as instituições cristãs que comungam com a crença de que o Jesus ressuscitado há de retornar em algum

[148] "that rare breed, black born San Franciscans."
[149] "he looks like he's white".
[150] "As long as you live and troubles rise, you ought to pay the man for giving you that baby. A crow gives birth to a dove. The bird kingdom must be petrified. […] And what did you name him? 'Thank God A-mighty'?"
[151] "I froze, as Lot's wife must have done, having caught a last glimpse of concentrated evil."
[152] "looked like a baby Buddha".
[153] "the second coming of Christ".

momento porvindouro. A analogia de Angelou indica tanto o deslumbramento que sentia pelo homem como a esperança de que estivesse diante de um acontecimento tão aguardado.

Apesar de o primeiro encontro com este homem chamado Charles ter sido bem-sucedido, Maya, desde o início do caso, fora informada por ele de que ele era noivo. Com o fim do relacionamento, a dor foi inevitável: "A perda do primeiro amor da juventude é tão dolorosa que faz fronteira com o ridículo."[154] (ANGELOU, 2004, p. 244) Quem lhe salvou de se manter em um estado de depressão foi seu irmão Bailey, descrito da seguinte maneira: "meu salvador, um papel que ele cumpriu na maior parte dos meus anos."[155] (ANGELOU, 2004, p. 245)

Se a figura de Cristo retornando não passou de um falso Cristo, a imagem de um salvador é infalível, pois abre seus olhos para a verdade, como se nota nas palavras de Bailey: "se você está feliz sendo extremamente infeliz, aproveite, mas não me peça para sentir pena de você. Apenas vá fundo e se atole. Tome o tempo que quiser para saborear todas as sutilezas, mas não me venha esperando compaixão."[156] (ANGELOU, 2004, p. 246) O irmão sugeriu a mudança para outra cidade, com o que ela acaba concordando. A mãe aprovou sua decisão de se mudar para Los Angeles e então, à semelhança do "discurso de Polônio a Laerte"[157], ofereceu-lhe alguns conselhos: "Seja a melhor em qualquer coisa que você fizer. Se quiser ser uma prostituta, a vida é sua. Seja muito boa nisso. Não faça nada mal feito. Qualquer coisa digna de se ter é digna do seu trabalho."[158] (ANGELOU, 2004, p. 247) Se na peça *Hamlet* de William Shakespeare o pragmático Polônio classifica seus conselhos a seu filho Laertes como alguns "preceitos" a serem guardados na memória, (SHAKESPEARE, 2001, p. 42) em *Gather Together*, os aforismos da mãe de Maya são aceitos como a "sabedoria" (*wisdom*) que a narradora carregaria em sua jornada para "comprar o [seu] futuro."[159] (ANGELOU, 2004, p. 247)

Embora tenha se encontrado com parentes em Los Angeles, Maya não recebeu nenhum convite deles para permanecer na cidade, pois na sua família, esperava-se que todos fossem independentes. A dor de não ser acolhida no seio familiar foi superada pela consciência de que ela estaria sozinha com seu filho no mundo, o que, em seu julgamento,

---

[154] "The loss of young first love is so painful that it borders on the ludicrous."
[155] "my savior, a role he fulfilled most of my early years."
[156] "if you're happy being miserable, enjoy it, but don't ask me to feel sorry for you. Just get all down in it and wallow around. Take your time to savor all its subtleties, but don't come to me expecting sympathy."
[157] "Polonius' speech to Laertes".
[158] "Be the best of anything you get into. If you want to be a whore, it's your life. Be a damn good one. Don't chippy at anything. Anything worth having is worth working for."
[159] "buy [her] future."

seria positivo: "Eu pensei o quão bom isso seria."[160] (ANGELOU, 2004, p. 251) Por sugestão de seus parentes, ela foi para São Diego, onde seu pai estaria vivendo, mas morar com ele estava fora de cogitação.

Na nova cidade, ela encontrou o que precisava: babá, emprego e abrigo. Com a nova rotina de trabalho, aulas de dança e momentos com seu filho, ela alcançou a independência que almejava. No bar em que trabalhava, Maya conheceu duas mulheres lésbicas que lhe convidaram para um jantar de domingo, o que ela aceitou, com a constrangedora ressalva de que ela não era e nem queria se tornar lésbica. O cenário de domingo à tarde era tomado por pessoas religiosas: "A maioria fofocava, compartilhava confidências, observava as roupas do culto de domingo dos outros, e dava meia volta da multidão para casa."[161] (ANGELOU, 2004, p. 259) Uma das recompensas da vida adulta que Maya semanalmente apreciava era "a liberdade de dormir até mais tarde aos domingos"[162], o que se contrastava com a sensação desagradável de "estar encurralada ombro a ombro com uma multidão de estranhos por três horas ou mais".[163] A indisposição ao ritualismo de frequentar as cerimônias religiosas dominicalmente não excluíam o sentimento de consideração pela fé que herdara de suas raízes sulistas:

> Eu amava as canções comoventes e sinceramente aprovava o ardor do ministro [...]. O fato de eu ter uma educação sulista, o fato de eu ter nascido negra significava que eu seria pelo resto de minha vida um membro da banda dos justos, e isso seria independente de eu ir ou não à igreja novamente.[164] (ANGELOU, 2004, p. 259-260)

Angelou revela a importância do sentimento de pertença a uma comunidade espiritual ("a banda dos justos") que transcende as limitações do mundo para a formação da identidade afro-americana. Esta fé é significativa demais para se reduzir à frequência à igreja. Evidentemente, tal conclusão se embasa no reducionismo protestante que rechaça o princípio católico de que fora da Igreja não há salvação (*extra Ecclesiam nulla salus*). Além disso, a associação entre negritude e religião fornece uma coesão social aos negros do Sul dos Estados Unidos, permitindo que canções e sermões registrem a história diaspórica de um povo. Talvez

[160] "I thought how nice it would be."
[161] "Most gossiped, shared confidences, checked others' Sunday go-to-meeting clothes and then spun from the crowd to head homeward."
[162] "the freedom to sleep late on Sundays".
[163] "being penned shoulder to shoulder with a rocking crowd of strangers for three hours or more".
[164] "I loved the soul-stirring songs and heartily approved of the minister's passions […]. The fact of my Southern upbringing, the fact of my born blackness meant that I was for the rest of my life a member of that righteous band, and would be whether or not I ever went to church again."

esta seja a razão pela qual a história do Êxodo tenha um forte poder simbólico entre os negros do Novo Mundo. (HALL, 2011, p. 28-29)

Na casa das mulheres que lhe receberam para o almoço, Maya perguntou o que elas faziam e ouviu que eram prostitutas e faziam programa em casa duas vezes por semana. Elas, porém, teriam que se mudar devido à homofobia de seu senhorio. Durante a visita, a narradora fumou maconha pela primeira vez e suas anfitriãs se divertiram com sua inexperiência. Disposta a se vingar, ela apresentou um plano de alugar a casa delas em seu nome, e, assim, permitir que as duas continuassem morando e fazendo programa no local. Taxistas seriam pagos para levarem os clientes e elas repartiriam o dinheiro entre si. Maya mentiu que havia feito algo semelhante antes e que trabalhava como garçonete para se disfarçar da polícia. Com a concordância das mulheres, Maya, aos dezoito anos, tornou-se dona de um bordel.

Por dois meses e meio, os negócios prosperaram e ela chegou a comprar um carro conversível. Durante este período em que obteve dinheiro de atividades ilegais, vivendo em "intriga e engano" (*intrigue and deceit*), ela descobre os autores russos, sobretudo *Crime e castigo* de Fyodor Dostoevsky. Ela identificava sua vida com o título desta obra em razão do perfeito equilíbrio entre situações opostas como branco e preto, vida e morte, rico e pobre, amor e ódio, feliz e triste etc. Destarte, a autora compara aquele seu momento de vida com o mundo criado pelo autor russo: "A pesada opulência do mundo de Dostoevsky era onde eu tinha vivido sempre. Os interiores sombrios sem luz, os raciocínios complexos dos personagens, e seus humores penosos, eram tão familiares para mim como a solidão."[165] (ANGELOU, 2004, p. 274) Contudo, após uma desavença com as mulheres que trabalhavam para ela, em que Maya fora ameaçada de ser entregue à polícia, ela decidiu se mudar de São Diego.

As últimas palavras que ouviu da senhora que cuidava de seu bebê e na casa de quem ela morava foram elogiosas: "Você é justamente o que eu queria como filha. Você é inteligente, com boas maneiras e confiável. É disso que eu mais gosto. Você está vivendo uma vida cristã. Continue assim."[166] (ANGELOU, 2004, p. 279) Apesar de todo o seu envolvimento com a ilegalidade, a jovem Maya foi capaz de manter a aparência de boa conduta e demonstrar capacidade de administrar bem sua vida e seu relacionamento com os outros. A "vida cristã" a que a senhora se referia tem semelhança com o cultivo do bom

[165] "The heavy opulence of Dostoevsky's world was where I had lived forever. The gloomy, lightless interiors, the complex ratiocinations of the characters, and their burdensome humors, were as familiar to me as loneliness."
[166] "You're just what I wanted for a daughter. You smart and mannerable and truthful. That's what I like most. You living a Christian life. Keep up the good work."

caráter, prezado pelos africanos de origem iorubá. (THOMPSON, 1984, p. 9) Angelou já discorreu a respeito do tema:

> Na maioria das sociedades do oeste africano, acredita-se que a beleza exterior seja resultado de um bom caráter moral interior. O amor iorubá pela moderação é expresso em sua admiração pelo caráter sereno Iwu Tutu,[167] o que implica autodisciplina, reflexão e comedimento.[168] (ANGELOU, 1997, p. 68-69)

Antes de partir com o filho para a casa da avó paterna no Arkansas, ela abandonou seu carro limpo de suas impressões digitais. Em Stamps, Maya se reencontrou com as memórias de sua infância e de uma vida que ela deixara para trás cinco anos antes. O pequeno vilarejo ainda preservava sua divisão racial: "Os brancos viviam na ladeira da cidade (não dava para se chamar de montanha), ao passo que os negros viviam no que era conhecido desde os tempos da escravidão como 'as Senzalas.'"[169] (ANGELOU, 2004, p. 280) Por séculos, até a Primeira Guerra Mundial, a economia desta localidade estaria centrada em plantações de algodão e um moinho de madeira, permanecendo tão intocável quanto sua segregação racial. Mesmo após a abolição da escravidão, a expressão usada para denominar a área habitada pela comunidade negra conservou a acepção dos tempos coloniais, *the Quarters*, o que pode ser uma forma curta de *slave quarters* (senzalas), que nomeava os alojamentos de escravos, embora a palavra *quarter* também possa designar um quarteirão. Quando criança, Maya e o irmão desembarcaram na região com etiquetas de identificação e destino em seus punhos. Ela tinha apenas três anos e Bailey quatro. A senhora Henderson, sua avó, os acolheu e educou de modo que eles passaram "os anos da Depressão cuidando do armazém [da avó], aprendendo versos da Bíblia e canções da igreja, e recebendo seu reservado amor."[170] (ANGELOU, 2004, p. 280)

Desta vez, com o acolhimento familiar, ela voltou a se sentir em casa, esquecendo-se de todos os problemas de sua passagem por São Francisco e São Diego. A piedade da senhora Henderson era a mesma: "Cristo e a Igreja ainda eram os pilares de sua vida."[171] Exaltando o Senhor seu Deus por Maya e o filho terem chegado bem em casa, esta senhora se mantinha

---

[167] Provavelmente, *ìwàtútù*, termo iorubá que denota "favor, gentileza." (BENISTE, 2011, p. 409)
[168] "Among most West African societies, outer beauty is believed to be the result of good inner moral character. The Yoruba love of moderation is expressed in their admiration of the cool character Iwu Tutu, which implies self-discipline, reflection and restraint."
[169] "Whites lived on the town's small rise (it couldn't be called a hill), while blacks lived in what had been known since slavery as 'the Quarters.'"
[170] "the Depression years minding the store, learning Bible verses and church songs, and receiving her undemonstrative love."
[171] "Christ and Church were still the pillars of her life."

como a líder espiritual suprema de seu clã: "Ela era, como sempre, a matriarca."[172] (ANGELOU, 2004, p. 282) Sua personalidade epitomizava os valores que os negros do Sul rural dos Estados Unidos estimavam, como a autora explica: "Idade tem mais valor que riqueza, e piedade religiosa mais valor que beleza."[173] (ANGELOU, 2004, p. 283) Estes princípios correspondem a uma herança africana latente que tem apreço pelos anciãos e pela sabedoria que guardam.

Maya se regozijou com a aceitação que recebera dos mais velhos por ser mãe, a despeito de ser jovem e solteira. Mas os mais jovens acabavam julgando que as maravilhas da vida no oeste sobre as quais ela tanto falava não faziam sentido já que ela se vestia muito mal. Um conflito mais grave haveria de ocorrer quando Maya se vestiu no estilo de São Francisco e caminhou até a "Cidade Branca" (*White Town*). Ela entrou em uma loja e solicitou um molde que estava em falta, mas que chegaria em três dias. Ela escreveu seu nome no pedido. Dias depois, quando retornou ao estabelecimento, Maya se deparou com uma vendedora branca que estava no mesmo corredor que ela, indo em direção oposta à sua. Ambas se moveram para a outra passar, mas isso não funcionou. Então, a vendedora ordenou que Maya ficasse parada para ela passar. Maya discordou da ordem recebida e disse que ela passaria pela vendedora. Irritada, a vendedora perguntou qual era o nome de Maya e de onde ela era. Neste momento, a atendente que havia feito o pedido de Maya três dias antes apareceu e Maya se dirigiu a ela. Com a insistência da vendedora em querer saber seu nome, Maya, ofendida, respondeu:

> Se vocês precisarem utilizar o meu nome, o que eu duvido seriamente, eu as aconselho a me tratarem como senhorita Johnson. Porque, se eu precisar fazer alusão a seus lamentáveis egos, vou chamá-las de senhorita Idiota, senhorita Estúpida, senhorita Tola ou qualquer nome que um destino infeliz tenha despejado sobre vocês. [...] E de onde eu sou não é da sua conta, mas sim para onde você vai. Vou bater em você até o meio da próxima semana, se você ainda se atrever a abrir a boca novamente. Agora, pegue esse molde sujo e o enfie você-sabe-onde.[174] (ANGELOU, 2004, p. 293)

A persistência do racismo desencadeia o que o psiquiatra Frantz Fanon (2005, p. 69) identificava como "agressividade sedimentada" em suas análises sobre o exercício da violência pelo colonizado em seu projeto de libertação. Após séculos de hostilidade racial

[172] "She was, as ever, the matriarch."
[173] "Age has more worth than wealth, and religious piety more value than beauty."
[174] "If you have occasion to use my name, which I seriously doubt, I advise you to address me as Miss Johnson. For if I need to allude to your pitiful selves, I shall call you Miss Idiot, Miss Stupid, Miss Fool or whatever name a luckless fate has dumped upon you. And where I'm from is no concern of yours, but rather where you're going. I'll slap you into the middle of next week if you even dare to open your mouths again. Now, take that filthy pattern and stick it you-know-where."

marcada por violentos ataques físicos e psicológicos com o objetivo de rebaixar a dignidade de pessoas de origem africana, uma jovem mulher negra se defende de ataques corriqueiros contra o exercício pleno de sua autonomia. A contrapelo da posição subalterna destinada aos negros, Maya não apenas rejeitou palavras de ordem e ofensa de interlocutoras brancas, mas também sacou de dentro de si uma inesperada capacidade de lutar contra tentativas de destruição de sua pessoa. Ela se parabenizou pelo feito e, na volta para casa, apesar do forte calor, ela se sentiu "tão fresca quanto um manancial dentro de si".[175] (ANGELOU, 2004, p. 293)

Todavia, ao chegar em casa, encontrou sua avó em pé na varanda e percebeu que algo estava errado. Alguém havia telefonado para ela, informando do ocorrido na loja. Maya começou a explicar que se tratava de uma questão de "princípio" (*principle*), quando de repente sentiu a mão da sua avó no seu rosto, e isso se repetiu cada vez que ela dizia que era um princípio. A senhora Henderson, finalmente, expressa sua preocupação:

> Você acha que porque você morou na Califórnia essas pessoas doidas não vão matá-la? Você acha que aqueles garotos branquelos lunáticos não vão tentar pegá-la na estrada e violá-la? Você acha que por causa do seu inflamado princípio alguns dos homens não vão querer colocar aqueles lençóis brancos e cavalgar até aqui para incitar problemas? Se você acha, você se enganou. Nada protege vocês e a nós a não ser o bom Senhor e algumas milhas. Arrumei suas malas e as coisas do bebê, e o Irmão Wilson vai levá-los até Louisville.[176] (ANGELOU, 2004, p. 294)

A atitude emancipadora de Maya não era forte o suficiente para afastar os riscos que corria vivendo em um estado dominado pela abominável organização secreta Ku Klux Klan, dedicada ao linchamento e extermínio de afro-americanos. O perigo poderia ser um ataque sexual ou até a morte. Sabendo do potencial violento de uma comunidade branca racista, sua avó preparou a partida de Maya e seu filho para fora da cidade.

De volta a São Francisco, Maya retornou para a nova casa de sua mãe, sentindo-se como se regressasse de um período longo de férias. O emprego encontrado foi como cozinheira de refeições rápidas em um ambiente pequeno e gorduroso, que era frequentado por ex-funcionários da outrora fábrica de guerra. Com o pequeno salário que ganhava, ela comprava o que precisava na casa da mãe e gastava o resto em discos e livros. Sua mãe, no entanto, convenceu a filha de que ela tinha potencial para ir mais longe profissionalmente.

---

[175] "as cool as a fountain inside".

[176] "'You think 'cause you've been to California these crazy people won't kill you? You think them lunatic cracker boys won't try to catch you in the road and violate you? You think because of your all-fired principle some of the men won't feel like putting their white sheets on and riding over here to stir up trouble? You do, you're wrong. Ain't nothing to protect you and us except the good Lord and some miles. I packed you and the baby's things, and Brother Wilson is coming to drive you to Louisville."

Maya, então, decidiu entrar para o exército, embora sua mãe tenha lhe alertado que isso correspondia a estar preso, pois alguém definiria o seu horário de dormir, alimentar, acordar e trabalhar. Mesmo assim, ela obteve o apoio da mãe e se dirigiu ao centro de recrutamento.

Após passar por todos os testes necessários, ela voltou ao local para assinar o juramento de lealdade. Todos os preparativos haviam sido feitos para que ela pudesse começar seu treinamento militar em breve quando ela recebeu uma ligação informando-lhe que havia um problema em sua documentação. Ela soube, então, que a escola em que estudara dança e balé aos quatorze e quinze anos era considerada uma organização comunista pelo exército e que, por isso, ela não poderia ser aceita como soldado.

A justificativa para a recusa de Maya nas forças armadas teve uma explicação religiosa: "Os comunistas são incrédulos, Johnson. E este exército de homem luta sob Deus."[177] (ANGELOU, 2004, p. 307) Em meado dos anos 1940, nem mesmo a ingenuidade de Maya poderia afastar o risco de que ela poderia trazer para a instituição militar resquícios de ideologia comunista. Aqueles eram os anos iniciais da Guerra Fria, e os Estados Unidos, entre outras estratégias, usavam a narrativa religiosa para justificar sua hostilidade contra a União Soviética e seus aliados. A encíclica "Divini Redemptoris" do Papa Pio XI, em 1937, já havia sido extremamente crítica contra "o comunismo bolchevista e ateu", que, em seu julgamento, visava "revolucionar radicalmente a ordem social e subverter os próprios fundamentos da civilização cristã." (PIO XI, 1937) O alerta do Vaticano incitara o Ocidente a combater aqueles que cooperavam com as instituições comunistas. Como adolescente, durante dois anos, Maya frequentara a Escola do Trabalho da Califórnia, que constava da lista da Casa de Atividades Não Americanas (*House Un-American Activities*), destinada a conter atividades suspeitas de terem relação com o comunismo. Contudo, devido ao ambiente de segregação racial no qual crescera, a jovem Maya não teria podido distinguir a ideologia dos líderes caucasianos da Guerra Fria, como admite em sua obra: "droga, eu não teria reconhecido Stalin se ele tivesse estado em minha classe quando eu tinha quatorze anos. Literalmente, todos os brancos ainda pareciam iguais para mim: pálidos e iguais"[178]. (ANGELOU, 2004, p. 308)

Com um novo emprego como garçonete em um restaurante e encontrando na maconha uma maneira de aliviar a tensão, Maya voltou a sonhar, passando a gostar de caminhar, comer os jantares da mãe e brincar com o filho. Uma conhecida indicara o seu nome a R. L. Pole, um dançarino de Chicago que precisava de uma parceira da dança. Assim, ela iniciou suas

[177] "Communists are ungodly, Johnson. And this man's army fights under God."
[178] "hell, I wouldn't have recognized Stalin if he'd been in my class when I was fourteen. Literally, all white folks still looked alike to me: pale and similar".

atuações no *show-business*, para as quais ela passou a se dedicar com bastante afinco. Porém, com o reaparecimento da antiga companheira de seu par um tempo depois, ela sentiu que sua carreira chegou ao fim antes de ter começado de fato.

Em seguida, Maya começou outro emprego como cozinheira em outra cidade. Lá ela deixava seu bebê aos cuidados semanais de Big Mary, uma senhora nativa de Oklahoma que cuidava das crianças da vizinhança. Nesta ocasião, ela conheceu Louis David Tolbrook, um homem com a idade de seu pai, com quem ela teve um caso e por quem foi convencida a se prostituir, a fim de ajudá-lo a pagar uma suposta dívida. Quando ela descobriu que fora enganada por aquele homem com quem esperava formar uma família, ela tentou encontrar explicação para suas ações. A narradora alegava: "Como a maioria das mulheres, eu queria um homem, qualquer homem, que me desse uma vida do papel de cinema de June Allyson com sala de estar rebaixada, e conjuntos de suéteres de caxemira, e, por isso, obviamente, eu teria feito qualquer coisa para conseguir esta vida."[179] (ANGELOU, 2004, p. 366)

Na verdade, a principal preocupação de Maya naquele momento era encontrar seu filho, que, sem o seu consentimento, havia sido levado pela babá para outra cidade. Assim que obteve uma pista de seu paradeiro, ela manifestou sua fé: "No passado, sempre que eu me livrava do calcanhar esmagador do Destino, eu dava graças. Desta vez eu prometi a Deus uma ida regular à igreja."[180] (ANGELOU, 2004, p. 367) Quando enfim conseguiu localizá-lo, ela percebeu que seu bebê de três anos era uma pessoa com sentimentos e que jamais o trataria como "um belo apêndice de mim mesma."[181] (ANGELOU, 2004, p. 368)

Na dicotômica teologia existencialista de Angelou, enquanto o Destino esmaga os seres humanos com suas contingências, Deus recebe graças e promessas de um fiel que luta com seus próprios recursos para superar a inesperada possibilidade de perda. Com o reencontro do filho, seus olhos se abrem para a tenra humanidade da criança, o que possibilita um reconhecimento ético de sua pessoa, em lugar de ser um objeto de entretenimento (*my cute doll*) de uma garota de dezenove anos.

Após o fiasco em mais um emprego, a narradora refletiu acerca da sua situação em confronto com a realidade das mulheres jovens de seu tempo. Diante de outras mulheres negras da sua idade que lutavam para sobreviver, ela reconhece seus limites:

---

[179] "Like most women, I wanted a man, any man, to give me a June Allyson screen role life with sunken living room, and cashmere-sweater sets, and I, for one, obviously would have done anything to get that life."
[180] "In the past, whenever I had slipped free of Fate's pressing heel, I gave thanks. This time I promised God a regular church attendance."
[181] "a beautiful appendage of myself."

> Mulheres quase tão jovens quanto eu, com bandos de crianças, estavam inventando suas vidas diariamente. Algumas se prostituíam (eu, obviamente, tinha pouca aptidão para isso); algumas trabalhavam como empregadas domésticas (ser parte de uma família branca desconhecida era impossível. Eu manteria minhas exposições negativas aos brancos do Sul diante de mim como um gesto defensivo); algumas lutavam com a velha dona Assistência Social (meu pescoço não iria se dobrar a isso).[182] (ANGELOU, 2004, p. 378)

Em um momento de perda de confiança em si mesma, Maya fez um paralelo entre a sobrevivência de muitas mulheres negras, para concluir que ela não trilharia caminhos que resultariam em prostituição, trabalho doméstico, ou dependência de assistência social.

A esta altura, Maya já havia se prostituído por influência de um homem com quem se apaixonara, mas ela não foi bem sucedida nos programas tanto quanto o cafetão esperava que fosse. Todavia, quando decidira se prostituir, ela já afirmava que "a prostituição é como a beleza. Ela está nos olhos de quem vê." Na ocasião, ela dizia que "[h]á mulheres casadas que são mais prostitutas do que uma prostituta de rua porque vendem seus corpos por certidões de casamento, e há algumas mulheres que dormem com homens por dinheiro que têm grande integridade, porque elas estão fazendo isso por um motivo."[183] (ANGELOU, 2004, p. 344) A opinião acerca da prostituição foi maleável o suficiente para acomodar seu desejo de ajudar o seu homem através do dinheiro que receberia dos programas, como explica:

> Eu estava ajudando meu homem. E, afinal, não havia nada de errado com sexo. Eu não precisava ter vergonha. A sociedade ditou que o sexo só era permitido por meio de certidões de casamento. Bem, eu não concordo com isso. A sociedade é um conglomerado de seres humanos, e isso é só o que eu era. Um ser humano.[184] (ANGELOU, 2004, p. 349-350)

Em pequenas glosas, Angelou sacramenta sua própria consciência e tece breves considerações sobre a prostituição, tratada por uma perspectiva estética. A analogia com a beleza imprime um caráter artístico no trabalho sexual, pois tudo depende do julgamento de quem vê, resgatando, assim, a gênese estética da moral. Ao focar na atitude de mulheres casadas que vendem seus corpos por uma certidão de casamento, a autora amplia o conceito de prostituição, removendo os limites morais que condenam as pessoas que trabalham como

[182] "Women nearly as Young as I, with flocks of children, were creating their lives daily. A few hustled (I had obviously little aptitude for that); some worked as housemaids (becoming one of a strange white family was impossible. I would keep my negative Southern exposures to whites before me like a defensive hand); some wrestled with old lady Welfare (my neck would bend for that)."

[183] "prostitution is like beauty. It is in the eye of the beholder. There are married women who are more whorish than a street prostitute because they have sold their bodies for marriage licenses, and there are some women who sleep with men for money who have great integrity because they are doing it for a purpose."

[184] "I was helping my man. And, after all, there was nothing wrong with sex. I had no need for shame. Society dictated that sex was only licensed by marriage documents. Well, I didn't agree with that. Society is a conglomerate of human beings, and that's just what I was. A human being."

prostitutas. Desta maneira, a integridade de uma mulher não pode ser julgada em função de sua decisão de dormir com homens por dinheiro. A narradora se liberta da "vergonha" quando conclui que o sexo é humano demais para ser ditado por regras sociais que limitavam as relações sexuais aos contratos de matrimônio.

Já Bailey, o irmão de Maya, revelou uma posição controversa sobre prostituição. Por um lado, ele afirmava que "uma puta é a maneira mais triste e tola de cair na vida. Tudo o que ela espera é tirar algo de alguém, deitando-se em primeiro lugar e levantando-se por último."[185] (ANGELOU, 2004, p. 370) Por este olhar irônico, a atitude de quem se prostitui seria uma atividade decadente. Por outro lado, ele amplia este conceito negativo de prostituição na seguinte afirmação: "Há uma coisa como uma mentalidade de puta. Você pode encontrá-la em uma dona de casa que só vai para a cama com o marido se ele comprar uma nova máquina de lavar roupa. Ou uma secretária que vai dormir com o chefe por um aumento."[186] (ANGELOU, 2004, p. 370) Para Bailey, há uma mentalidade decadente de puta que não se restringe às mulheres que trabalham como profissionais do sexo, e pode também ser encontrada em uma dona de casa ou uma secretária. Em seu juízo, Maya estaria desprovida de tal mentalidade, pois seria ao mesmo tempo "esperta demais e não esperta o bastante para ser uma puta."[187] (ANGELOU, 2004, p. 370)

A postura negativa de Bailey contrasta com o posicionamento libertário de Angelou, o que possibilita que as diferenças de olhares dos homens e mulheres para o tema se sobressaiam. A autora fala como uma mulher que viveu a experiência de se prostituir ao passo que o irmão destila um discurso especulativo sobre um assunto que ele julga conhecer. Enquanto a prostituição afeta a honra das mulheres, os homens que pagam por sexo saem ilesos. Por tal razão, onde os olhos de Bailey veem decadência, Angelou encontra integridade humana.

O final de *Gather Together* apresenta outra experiência marcante da narradora. Após se declarar para um homem por quem se apaixonou, Maya descobriu que ele era um usuário de drogas pesadas. A revelação veio em um hotel, no qual só havia pessoas que se drogavam. Após injetar a droga em si, ele a ofereceu a Maya, que recusou sua oferta. Então, neste que seria o clímax da obra, ele fez Maya prometer que ela jamais usaria drogas, pois ela era uma

[185] "a whore is the saddest and silliest broad walking. All she hopes is to beat somebody out of something, by lying down first and getting up last."
[186] "There is such a thing as a whore mentality. You can find it in a housewife who will only go to bed with her husband if he buys a new washing machine. Or a secretary who'll sleep with the boss for a raise."
[187] "too smart and not smart enough to be a whore."

boa pessoa e não deveria mudar. Ela fez a promessa e ficou impressionada com o gesto dele, por intermédio do qual ela escapou do risco de algum dia pensar em usar heroína.

Na escuridão do submundo, Maya se reencontra consigo mesma através de um curador ferido. A promessa que ela faz é um convite à autorreflexão. Por mais incerto que seja o futuro, ela tem a certeza de que sua inocência jamais seria perdida, como se lê nas últimas palavras de sua obra: "Eu não tinha ideia do que eu faria da minha vida, mas eu havia feito uma promessa e encontrado a minha inocência. Jurei que nunca mais iria perdê-la."[188] (ANGELOU, 2004, p. 384)

Com os desvios da norma presentes em sua obra, Maya Angelou vai além dos limites formais de um *Bildungsroman* em sua literatura autobiográfica, o que, como nota a crítica Mary Jane Lupton, surpreendeu muitos dos seus críticos "que nunca imaginariam que a autora transformaria a garota de Stamps em uma mãe de vida solta da Califórnia." (LUPTON, 1998, p. 77) Além disso, para Lupton, o texto de Angelou é "uma violação da tradição autobiográfica" ocidental, que construiu um gênero subdividido em profissões masculinas, o qual seria desafiado pelos movimentos de mulheres e dos direitos civis dos anos 1960 e 1970. Angelou apresenta uma mulher negra, mãe solteira, que se relaciona com personagens anti-heroicos como prostitutas, cafetões, lésbicas, viciados em droga, apostadores, etc. Liberta do decoro autobiográfico, a autora escreve sua obra sem se preocupar com o crivo da moral vigente. Pelo contrário, Angelou confessa uma fé na verdade per se, cujo potencial libertário ela se dispõe a explorar. Em sua jornada iconoclasta, em que os ídolos morais não se mantêm de pé, ela redescobre a humanidade em sua inocência. Este autoconhecimento informa a verve de uma narrativa que se propõe a reunir (*gather together*) autora e leitores em nome da verdade autobiográfica. Neste reencontro com a existência, a máscara do fingimento da vida cai diante da verossimilhança de uma experiência narrada.

2.3 **Em busca da África**

Em seu quinto escrito autobiográfico, *All God's Children Need Traveling Shoes* (2004 [1986]), Maya Angelou relata suas experiências na África, vividas especialmente durante um período em Gana. Este volume é aceito como representativo de parte do "processo de autodescoberta" da autora, (SAUNDERS, 2009, p. 12) pois sua passagem pelas terras

[188] "I had no idea what I was going to make of my life, but I had given a promise and found my innocence. I swore I'd never lose it again."

ganenses contribuiu para a compreensão de si mesma "como africana e afro-americana", (WALL, 2014, p. 945) permitindo-lhe seguir em frente com "contínuo discernimento e maturidade." (THURSBY, 2011, p. 135) Ao responder por que decidiu escrever um livro acerca deste período, a autora faz referência à necessidade humana de encontrar um lar, revelando o seu intento de considerar "a parte do peito humano que anseia por pertencer."[189] Lançando mão deste *leitmotiv*, Angelou produz uma nova forma autobiográfica, caracterizada como "forma episódica" (*episodic form*), o que, em seu entender, significa narrar a história da África por meio de episódios e cenas. (*apud* MCPHERSON, 1990, p. 142)

A história se descortina pelos olhos de uma narradora que recorre à poesia para traçar o cenário de abertura de sua trama. Na prosa poética do primeiro parágrafo, o ciclo da leitura se inicia no tempo sedutor que a escura noite africana encena, preludiando a pujança de uma luz por intermédio da qual o dia escreve sua própria crônica:

> As brisas da noite do oeste africano eram íntimas e tímidas, lambendo o cabelo, varrendo vestidos de algodão com intimidade indecorosa, em seguida, desaparecendo na escuridão total. A luz do dia era igualmente insistente, mas muito mais audaciosa e imprudente. Ela deslumbrava, confundindo a visão. Forçava minhas pálpebras fechadas, me levantando e tirando de uma cama emprestada para ruas inteiramente novas.[190] (ANGELOU, 2004, p. 889)

Após haver residido no Cairo por cerca de dois anos, Maya desembarcou no país africano com seu filho Guy, tendo em vista inscrevê-lo na Universidade de Gana em Acra. Planejava a permanência por duas semanas, após as quais seguiria viagem rumo à Libéria, onde assumiria um trabalho no Departamento de Informações daquele país. Na bagagem do deslocamento do Egito para Gana, havia memórias do bom desempenho de Guy na escola e sua destreza para línguas, o que lhe dava a segurança de que seu filho seria capaz de cuidar de si; de sua parte, ela recordava o trabalho bem-sucedido como jornalista na capital egípcia, mas também a tristeza de um casamento desfeito. Entretanto, a esperança de outra aventura relegava o choro ao passado ao passo que o futuro estava repleto de promessas.

Os dois primeiros dias foram marcados por um significativo sentimento de alegria pelas ruas de Gana: "Durante dois dias, Guy e eu rimos. Olhávamos para as ruas de Gana e ríamos. Ouvíamos as línguas melodiosas e ríamos. Olhávamos um para o outro e

---

[189] "that portion of the human breast which longs to belong."

[190] "The breezes of the West African night were intimate and shy, licking the hair, sweeping through cotton dresses with unseemly intimacy, then disappearing into the utter blackness. Daylight was equally insistent, but much more bold and thoughtless. It dazzled, muddling the sight. It forced through my closed eyelids, bringing me up and out of a borrowed bed and into brand new streets."

gargalhávamos."[191] (ANGELOU, 2004, p. 889) A primeira percepção desta parte da África é marcada pela espontaneidade do gesto de sorrir, que se conjuga muito bem com as aspirações da nova vida que se inicia. No dia seguinte, porém, seu filho se acidentou em uma colisão após um agradável passeio com amigos. O incidente ocasionou-lhe um desconforto insuportável. Não encontrou alívio em saber que Guy estava sob os cuidados de médicos e enfermeiros africanos tampouco na assistência que recebeu dos expatriados afro-americanos. O brilho do ambiente africano se perde na descrição que ela faz de suas condições naquela ocasião: "Eu me tornei uma sombra ambulante pelas ruas brancas escaldantes e um espectro sombrio no hospital."[192] (ANGELOU, 2004, p. 890) A resignação de seu filho, apesar de estar com a maior parte do corpo engessada, agravou seu sofrimento. O risco de ele morrer ou ficar paralítico aos dezessete anos era uma ameaça real, que poderia significar a perda da família, pois ambos tinham sido o lar um do outro desde o nascimento dele. Com a recuperação de Guy, em vez de ir para a Libéria, ela aceitou um emprego administrativo na Universidade de Gana.

Assim, em meio a alegrias e sofrimentos, aos trinta e três anos, Maya iniciou uma nova jornada no país que lhe acolhera. Neste novo contexto, pela primeira vez, a discriminação devido à cor da pele não era um problema e ela era aceita como "normal". Ao se juntar à comunidade de imigrantes afro-americanos, Maya se sentiu em casa, não apenas por se tornar parte de um talentoso grupo a que ela atribuiu a alcunha de "Repatriados Revolucionários" (*Revolutionist Returnees*), mas também por se identificar com os anseios dos novos amigos que buscavam aceitação na África. O grupo não discutia os problemas estruturais da vida em Acra, muito menos o fato de serem negligenciados pelos ganenses, antes, estavam certos de terem encontrado um lar: "Havíamos voltado para casa, e se a casa não era bem o que esperávamos, não nos importamos, a necessidade de pertença nos permitiu ignorar o óbvio e criar lugares reais ou até lugares ilusórios, condizentes com a nossa imaginação."[193] (ANGELOU, 2004, p. 901)

Símbolo de origens perdidas em consequência da escravidão, a África se mantém como mito formador de identidades de afrodescendentes que retornam à terra que um dia fora o lar de seus ancestrais. O mito do retorno à casa africana é fundamental a sujeitos que

[191] "For two days Guy and I laughed. We looked at the Ghanaian streets and laughed. We listened to the melodious languages and laughed. We looked at each other and laughed out loud."
[192] "I became a shadow walking in the white hot streets, and a dark spectre in the hospital."
[193] "We had come home, and if home was not what we had expected, never mind, our need for belonging allowed us to ignore the obvious and to create real places or even illusory places, befitting our imagination."

buscam o pertencimento social. Para além das limitações óbvias, em seu imaginário, a vivência na África possibilita a criação de lugares significativos, sejam reais, sejam ilusórios.

Com isso, identifica-se o método poético a que Angelou lança mão na produção de sua narrativa. O gesto de criar lugares reais ou ilusórios em Gana reflete tanto a forma da escrita da autora como a sua concepção poética da vida. Em entrevista em 1973, quando seu trabalho criativo já era aclamado em virtude de *I Know Why the Caged Bird Sings* (1969), seu primeiro fascículo autobiográfico, Angelou declarou: "O que eu estou tentando ser é uma poeta. Não apenas com o meu trabalho, mas com a minha vida. Penso que seja possível levar uma vida poética."[194] O conceito de "levar uma vida poética" ressoa o "viver poeticamente" de Søren Kierkegaard, que está relacionado ao ser livre. (KIERKEGAARD, 2006, p. 242) O paralelo com a liberdade poética existencialista se justifica quando Angelou localiza a poesia na própria vida, revelando, deste modo, o gênero poético da matéria prima de sua arte.

Mediante o olhar de quem tenta ser uma poeta na vida e na escrita, a África apresenta uma miríade de imagens traduzidas em linguagem poética. O título da obra que narra seus dois anos em Gana está grávido de poesia, sendo proveniente de um *spiritual* cantado em igrejas nos Estados Unidos, cuja letra diz: "Eu tenho sapatos, você tem sapatos, todos os filhos de Deus têm sapatos." (THURSBY, 2011, p. 135) A ênfase do hino está na caminhada para o céu e os sapatos simbolizam o movimento em direção a algo melhor do que a realidade, ou antes, a um lugar poético e fora do tempo, o qual havia sido sonhado por gerações. Maya explicou sua reverência (*adoration*) por esta Terra Prometida:

> Havia uma justificativa óbvia para os meus sentimentos amorosos. Nosso povo sempre ansiou por casa. Durante séculos, havíamos cantado sobre um lugar não construído por mãos, onde as ruas eram pavimentadas com ouro, e lavadas com mel e leite. Lá os santos marchariam ao redor trajando vestes brancas e coroas de joias. Lá, finalmente, não mais estudaríamos a guerra e, o mais importante, ninguém faria guerra contra nós novamente.[195] (ANGELOU, 2004, p. 902)

No imaginário afrodescendente, a África é percebida como representação deste lugar que fora esperado como uma morada divina e cantado em *spirituals* como um lugar não construído por mãos humanas, com ruas de ouro, abundantes em leite e mel, pelas quais os santos marcham vestidos de mantos brancos e coroas adornadas com joias. Neste destino

[194] "What I'm trying to be is a poet. Not just with my work, but with my life. I think it's possible to lead a poetic life."
[195] "There was an obvious justification for my amorous feelings. Our people had always longed for home. For centuries we had sung about a place not built with hands, where the streets were paved with gold, and were washed with honey and milk. There the saints would march around wearing white robes and jeweled crowns. There, at last, we would study war no more and, more important, no one would wage war against us again."

paradisíaco, não haveria mais guerra contra os negros cumprindo-se, enfim, a promessa de um céu, pela qual ansiavam aqueles que acreditavam em um benfazejo porvir: "No anseio, céu e África estavam inextrincavelmente combinados."[196] (ANGELOU, 2004, p. 902)

Ao discorrer sobre sua experiência em Gana, Angelou segue o mesmo método poético da descrição do contexto africano. Sua narrativa adota, pois, um tom estético, haja vista a conotação da palavra grega *aisthétikós*, da qual derivam conceitos fundamentais para a crítica na história da arte: "relativo a sentimento ou percepção sensorial"; (PREZIOSI, 1998, p. 576) bem como os dois sentidos contidos no termo *aísthesis*, presente nas históricas reflexões filosóficas acerca da sensação e da percepção: "faculdade de sentir: sensibilidade" e "ato de sentir: sensação". (GOBRY, 2007, p. 13) O continente ancestral e seus habitantes são apreendidos por meio da sensibilidade poética, que recorre aos sentidos para retratar imagens, sabores, sensações, sons e, sobretudo, memórias:

> […] Fui capturada pelo povo de Gana. Suas peles eram as cores dos meus desejos de infância: manteiga de amendoim, alcaçuz, chocolate e caramelo. A risada deles era a mesma de casa, rápida e sem artifícios. O andar ereto e gracioso das mulheres recordou minha avó do Arkansas, com seu chapéu de domingo, a caminho da igreja. Ouvia os homens conversarem e, mesmo sem entender o que diziam, percebia uma melodia tão familiar quanto torta de batata-doce, fazendo-me lembrar do meu tio Tommy Baxter em Santa Monica, Califórnia. Assim, eu havia, enfim, voltado para casa. A filha pródiga, desgarrada, roubada ou vendida da terra dos seus pais, depois de haver esbanjado os presentes da mãe e haver se deitado em sarjetas cruéis, havia afinal ressurgido e se dirigido de volta aos braços acolhedores da família onde ela seria banhada, vestida com trajes finos e se sentaria à mesa acolhedora.[197] (ANGELOU, 2004, p. 903)

All God's Children Need Traveling Shoes é um conto de uma odisseia: a história de uma filha que fora arrancada da terra de seus ancestrais, mas que foi capaz de fazer a travessia de volta. O paralelo com a parábola do filho pródigo manifesta o caráter alegórico do retorno à África: não se trata de um julgamento do passado, seja ele qual for, mas de um ciclo que se completa com os braços abertos de uma terra que acolhe a filha que regressa. Desta forma, o tempo é mítico, porquanto o passado de sofrimento em razão da escravidão e do racismo é

---

[196] "In the yearning, heaven and Africa were inextricably combined."

[197] "[…] I was captured by the Ghanaian people. Their skins were the colors of my childhood cravings: peanut butter, licorice, chocolate and caramel. Theirs was the laughter of home, quick and without artifice. The erect and graceful walk of the women reminded me of my Arkansas grandmother, Sunday-hatted, on her way to church. I listened to men talk and whether or not I understood their meanings, there was a melody as familiar as sweet potato pie, reminding me of my Uncle Tommy Baxter in Santa Monica, California. So I had finally come home. The prodigal child, having strayed, been stolen or sold from the land of her fathers, having squandered her mother's gifts and having laid down in cruel gutters, had at last arisen and directed herself back to the welcoming arms of the family where she would be bathed, clothed with fine raiment and seated at the welcoming table."

interpretado por via das expectativas presentes de acolhimento na terra em que um dia seus antepassados residiram.

No entanto, a comunidade de aproximadamente duzentos afro-americanos que desembarcaram em Acra ressentia o fato de não terem produzido um impacto entre os ganenses. Pelo contrário, a chegada dos negros americanos não foi sequer notada pelas pessoas locais. A ausência das calorosas boas-vindas a quem voltava para casa e esperava a mais ampla aceitação frustrou as expectativas dos novos imigrantes. Desejava-se não menos que um abraço e os parabéns por terem sobrevivido ou um agradecimento por terem retornado.

O tratamento que Maya recebeu por parte de uma recepcionista no escritório da Ghana Broadcasting ocasionou-lhe uma percepção negativa da África. Após se dirigir à funcionária, descrita como bonita e vestida com roupas ocidentais, Maya não obtém a informação que desejava, isto é, o nome da pessoa que contratava escritores. Percebendo o descaso daquela que "sabia como ser um felino quando eu era um pássaro ferido"[198] (ANGELOU, 2004, p. 913) a narradora disparou: "Sua imbecil, você pode parar de me encher o saco e ir direto para o inferno."[199] (ANGELOU, 2004, p. 913) A esta reação mordaz, sucedeu uma ofensa aos afro-americanos: "Os negros americanos são sempre grosseiros."[200] (ANGELOU, 2004, p. 913) No final deste embate verbal, Maya descobriu uma nova face da África e de si mesma. As características físicas da recepcionista africana não impediram Maya de tratá-la como se estivesse reagindo a uma atendente branca em uma loja nos Estados Unidos – como, por exemplo, o supracitado incidente com as vendedoras na loja localizada na Cidade Branca de Stamps, narrado em *Gather Together in My Name*. O desprezo da mulher ganense manifestou questionamentos quanto à complacência da África no processo de escravidão de seus ancestrais, que tiveram o azar de serem pegos e vendidos como bestas. Assim, a narradora reviveu a experiência traumática do racismo em Gana ao associar o desdém de uma possível parente distante com o antagonismo de brancos no país em que nasceu. Assaltou-a o receio de que o massacre de negros nas cidades estadunidenses tivesse uma justificativa histórica, cujas raízes ela localizaria na África. A inquietação se esvaiu com uma demonstração de confiança: "Eu não iria admitir que se eu não conseguisse ficar confortável na África, eu não teria outro lugar para ir."[201] (ANGELOU, 2004, p. 915) A narrativa de Angelou ressalta, portanto, o caráter negativo de sua experiência, observado na profundidade de sua crise identitária, mas

[198] "knew herself to be a cat and I was a wounded bird".
[199] "You silly ass, you can take a flying leap and go straight to hell."
[200] "American Negroes are always crude."
[201] "I would not admit that if I couldn't be comfortable in Africa, I had no place else to go."

também afirma a resiliência de um *self* em luta que, por pior que seja seu sofrimento, não se submete à destruição.

Em Gana, conforme o relato de *All God's Children*, alardeava-se que as antigas cidades de Acra e Sekondi atestavam o comércio com os europeus no século XV. Quando a narradora imaginava um de seus antepassados comercializando, pescando e vivendo naquela região, vinha à baila a dolorosa advertência de que nem todos os africanos escravizados foram roubados, tampouco todos os que exerciam o tráfico de escravos eram europeus. Aterrorizada por pensamentos que supunham que aqueles ganenses eram descendentes de famílias que traficaram escravos, cuja riqueza fora obtida à custa da venda de seus ascendentes, Maya convivia com a suspeita da possível fraqueza e ingenuidade de seus ancestrais, que teriam sido suplantados por tribos mais fortes e hábeis. Com isso, ela se via forçada a considerar que seus predecessores teriam feito o mesmo, caso encontrassem tribos em condições mais vulneráveis que as deles. O resultado da incursão a este possível passado é um sentimento de repulsa: "Não pude decidir o que seria mais terrível; ser descendente de tirânicos ou ser descendente de tontos."[202] (ANGELOU, 2004, p. 924)

A transposição entre momentos históricos diferentes faz parte das tentativas de reconstituir a trajetória identitária de um sujeito diaspórico, cujos vínculos familiares de origem foram rompidos. O horror causado pela reconstituição imaginária de sua história familiar manifesta os desastres do projeto colonialista europeu, à força do qual a África passou a produzir mão de obra escrava, formada por homens e mulheres que foram relegados à condição de órfãos. À luz da história do colonialismo, quem carrega as marcas das barbaridades desse processo até os dias de hoje são "os desconhecidos órfãos da África",[203] (ANGELOU, 2004, p. 946) como nota Angelou. Em que pesem a desonra de sua cultura bem como a exploração política e cultural sofridas pelos africanos que permaneceram no continente pelo poder do colonialismo, seus sacerdotes e líderes tribais atestam séculos de continuidade e o menor deles é capaz de identificar o nome de seus mais longínquos ancestrais e falar de uma terra a qual seu povo habita há anos. A inocência fundamental retida pelos africanos contrasta com a maturidade que o contexto do Novo Mundo exigiu dos sujeitos negros diaspóricos, o que, no julgamento de Angelou, inviabilizaria seu retorno à África:

[202] "I couldn't decide what would be the most appalling; to be descended from bullies or to be a descendant of dupes."
[203] "nameless orphans of Africa".

> Eu duvidei se eu, ou qualquer negro da diáspora, poderia realmente retornar à África. Usamos esqueletos de antigo desespero como colares, que anunciaram a nossa chegada, e fomos estigmatizados com cinismo. Na América, dançávamos, ríamos, procriávamos; tornávamo-nos advogados, juízes, legisladores, professores, médicos e pregadores, mas como sempre, sob as nossas fantasias gloriosas, carregávamos o emblema de uma história bárbara costurado em nossas peles escuras. Diziam com frequência que os negros eram infantis, mas na América, havíamos amadurecido sem nunca experimentarmos o verdadeiro abandono da adolescência.[204] (ANGELOU, 2004, p. 947)

Em sua própria jornada em Gana, Maya viveu uma experiência com africanos locais que lhe fizeram rever seu processo de aceitação na África. Dirigindo rumo a Dunkwa, ela se convenceu de que sua cor de pele e suas roupas ganenses a fariam passar por uma mulher daquele país, se ela não falasse muito. No caminho, ao se aproximar de fortalezas onde outrora ficaram aprisionados africanos escravizados, ela chorou e tentou reviver o drama de seus antepassados. Permitindo que formas viessem à tona, a autora imaginou o horror do processo de escravização: "as crianças passavam amarradas por cordas e correntes, humilhadas em lágrimas, tropeçando em exaustão maçante, então as mulheres, com cabelo despenteado, corpos friccionados com areia, e prostradas em derrota."[205] (ANGELOU, 2004, p. 963-964) Aos seus ouvidos, não chegou lamentação: "Viviam em um território mudo, mortos para o sentimento e o protesto."[206] (ANGELOU, 2004, p. 964) A imagem de legiões de pessoas vendidas por seus próprios parentes e compradas por estranhos figurava um trauma histórico: "[Foram] escravizados pelos gananciosos e traídos pela história."[207] (ANGELOU, 2004, p. 964) A narradora se viu sentada em um auditório ao ar livre, assistindo a uma tragédia.

Chegando ao seu destino, após não encontrar um hotel, Maya se aproximou de uma mulher com o intuito de obter auxílio. Ela foi levada a um membro do conselho da vila, *the old man*, Kobina Artey. Este ancião se engajou em descobrir a origem africana da hóspede e afirmou que ela era uma bambara da Libéria. Incapaz de desmenti-lo, Maya se sentiu aceita como africana pela primeira vez. A acomodação de uma noite naquele ambiente permitiu a formulação de comparações entre os hábitos africanos e os costumes da comunidade negra na

---

[204] "I doubted if I, or any Black from the diaspora, could really return to Africa. We wore skeletons of old despair like necklaces, heralding our arrival, and we were branded with cynicism. In America we danced, laughed, procreated; we became lawyers, judges, legislators, teachers, doctors, and preachers, but as always, under our glorious costumes we carried the badge of a barbarous history sewn to our dark skins. It had often been said that Black people were childish, but in America we had matured without ever experiencing the true abandon of adolescence."

[205] "children passed tied together by ropes and chains, tears abashed, stumbling in dull exhaustion, then women, hair uncombed, bodies gritted with sand, and sagging in defeat."

[206] "They lived in a mute territory, dead to feeling and protest."

[207] "[They were] enslaved by the greedy and betrayed by history."

cidade em que viveu sua infância, Stamps, Arkansas. Na volta para Acra, antes de ser novamente assombrada pelos fantasmas da escravidão, Maya carregava uma mensagem de redenção a seus antepassados:

> Afinal, em Dunkwa, embora eu deixasse uma mentira falar por mim, eu havia provado que um dos seus descendentes, pelo menos um, poderia apenas brevemente retornar à África, e que apesar de traições cruéis, viagens oceânicas amargas e séculos dolorosos, ainda éramos reconhecíveis.[208] (ANGELOU, 2004, p. 969)

Em *All God's Children*, Angelou revela a complexidade de sua identidade como narradora, observadora e criadora. Ela narra suas experiências pessoais em um continente cuja história é submetida ao crivo de suas impressões enquanto sujeito diaspórico. Ao mesmo tempo, vivendo a diáspora reversa, ela tem acesso a visões singulares de um passado que deixa de ser remoto para significar o presente. Neste movimento mítico, que busca explicações para sua condição atual em um passado ancestral de memórias destruídas, ela é criadora de um espaço no qual sua africanidade enfim encontraria sentido.

Na busca por um lar na África, Angelou se descobriu uma estadunidense de herança africana: "Muitos de nós só começaram a perceber na África que as Estrelas e Listras eram nossa bandeira e a nossa única bandeira, e que este conhecimento era quase doloroso demais para suportar."[209] (ANGELOU, 2004, p. 987) Contudo, ser uma estadunidense negra (*Black American*) traz implicações que africanos desconhecem. Trata-se de "uma característica única não-africana" (*a most un-African trait*): "estávamos prontos e dispostos a lutar."[210] (ANGELOU, 2004, p. 1011) A belicosidade dos afro-americanos é fruto de séculos de opressão perpetrada pelos brancos. Em Gana, em uma visita de Malcom X, Maya ouvira diretamente do líder negro que o racismo americano era como uma montanha que deveria ser dividida do topo à base e aberta como uma porta: "Estes são os estratos da vida americana e estamos sendo atacados em cada um deles. Precisamos de pessoas em cada nível para lutar nossa batalha."[211] (ANGELOU, 2004, p. 1001) O apelo de Malcom X aos afro-americanos em Gana para retornarem aos Estados Unidos sensibilizou Angelou.

---

[208] "After all, in Dunkwa, although I let a lie speak for me, I had proved that one of their descendants, at least one, could just briefly return to Africa, and that despite cruel betrayals, bitter ocean voyages and hurtful centuries, we were still recognizable."
[209] "Many of us had only begun to realize in Africa that the Stars and Stripes was our flag and our only flag, and that knowledge was almost too painful to bear."
[210] "we were ready and willing to fight."
[211] "These are the strata of American life and we are being attacked on each one. We need people on each level to fight our battle."

Em seus últimos dias na África, ela chorou, desta vez, de alegria, pois apesar de toda violência sofrida pelos negros em terras estadunidenses, eles sobreviveram. A ousadia da sobrevivência era motivo de celebração em solo africano, pois humilhações, linchamentos, crueldades e opressões não foram capazes de erradicá-los da terra. A luta pela vida de modo criativo é o maior legado daqueles que enfrentaram o desespero, o deslocamento e a morte para, em meio a tudo isso, ousar ter esperança. Na poética de sua narrativa, Angelou oferece um novo relato histórico da África:

> Muitos anos antes, eu, ou melhor, alguém muito parecido comigo e certamente aparentado comigo, havia sido tirado da África à força. Esta segunda despedida não seria tão onerosa, pois agora eu sabia que o meu povo nunca deixara a África completamente. Nós havíamos cantado o continente em nossos *blues*, bradando-o em nosso evangelho e dançando-o em nossos estilos. Quando o levamos para Filadélfia, Boston e Birmingham, nós mudamos sua cor, modificamos seus ritmos, mas era a África que cavalgava nas protuberâncias das nossas altas panturrilhas, balançava em nossos ressaltados glúteos e crepitava nas nossas gargalhadas abertas.[212] (ANGELOU, 2004, p. 1051)

Reconta-se a história da África a partir da experiência diaspórica de sujeitos negros no Novo Mundo. Mesmo que as cores tenham sido mudadas e os ritmos tenham sido modificados, esta África retraduzida culturalmente continua a ser cantada, gritada e dançada nos ambientes culturais de vivência dos afro-americanos. Assim, os poetas negros – pregadores, músicos, cantores de *blues* – sobrevivem e recontam a história da África desde os tempos da escravidão. Se desde o tráfico de escravos, a arte africana cantada e dançada atravessou os mares e se uniu a novos elementos para formar uma tradição "atlântica negra", (THOMPSON, 1984, p. xiv) a sobrevivência cultural por meio de hibridismos e outras estratégias esteve sempre ligada à guerra pela própria sobrevivência dos sujeitos negros cuja liberdade fora cerceada no processo do colonialismo. A arte de origem africana registra, pois, a história de um povo em luta. Para Angelou, no sentido amplo, toda forma de arte infunde e testemunha vida:

> Nossos cantores, compositores e músicos devem ser encorajados a cantarem a canção da luta, a canção da resistência, a resistência à degradação, a resistência à nossa humilhação, a resistência à erradicação de todos os nossos valores que nos manteriam como um país. Nossos atores, escultores, pintores, escritores e poetas

[212] "Many years earlier I, or rather someone very like me and certainly related to me, had been taken from Africa by force. This second leave-taking would not be so onerous, for now I knew my people had never completely left Africa. We had sung it in our blues, shouted it in our gospel and danced the continent in our breakdowns. As we carried it to Philadelphia, Boston and Birmingham we had changed its color, modified its rhythm, yet it was Africa which rode in the bulges of our high calves, shook in our protruding behinds and crackled in our wide open laughter."

> devem saber que nós os apreciamos, que na verdade, é o trabalho deles que coloca fécula nos nossos ossos das costas.[213] (ANGELOU, 1997, p. 133)

O relato de Maya Angelou sobre sua jornada em Gana ressignifica a África como mito formador de identidades afrodescendentes. A narrativa mítica do retorno ao lar africano possibilita a criação de lugares significativos com material recuperado de sua própria memória, a qual reverbera sua vivência enquanto mulher negra nos Estados Unidos. Embora a descrição inicial da paisagem africana possa ser considerada como "romântica", (SMITHERS, 2011) a narrativa de retorno ao lar reconta uma história com implicações de cunho bem mais coletivo do que individual. A jornada de Maya testemunha não apenas a sobrevivência de negros no Novo Mundo, apesar de seu sofrimento, mas também a completude de um ciclo mítico, pois culturas diaspóricas de origem africana preservaram narrativas da África em formas de dupla consciência. (GILROY, 1993)

A escrita em prosa de Angelou carrega um traço poético que lhe permite recriar a própria vida. O que distingue seu talento é sua capacidade de evocar "uma vida vivida com intensidade, honestidade, e uma combinação notável de inocência e conhecimento." (MCPHERSON, 1990, p. 8-9) A partir do signo África, a autora cria lugares reais ou ilusórios (*real places or even illusory places*), realçando a verossimilhança de sua obra, produzida com cuidadosa sintonia entre "as experiências que a inspiraram, sejam factuais, sejam imaginativas". (MCPHERSON, 1990, p. 9)

Entretanto, a criação autobiográfica de Angelou retrata o sofrimento como parte de sua vivência. O tema da luta e persistência contra as piores adversidades fazem parte não apenas de uma tradição autobiográfica negra, proveniente da forma conhecida como *slave narratives*, (SAUNDERS, 2009) como também remonta a um etos enraizado na experiência estadunidense. (SMITHERS, 2011) Justifica-se, portanto, sua disposição para revisitar momentos de horror da história da África, evitando, assim, o erro (*hamartia*) da ignorância. Este conhecimento profundo de si na releitura da tragédia africana foi alcançado de modo catártico: "Por um longo tempo, sentei-me como em um auditório ao ar livre assistindo a um bando de atores trágicos entrarem e saírem do palco."[214] (ANGELOU, 2004, p. 964) Após a

[213] "Our singers, composers and musicians must be encouraged to sing the song of struggle, the song of resistance, resistance to degradation, resistance to our humiliation, resistance to the eradication of all our values that would keep us going as a country. Our actors and sculptors and painters and writers and poets must be made to know that we appreciate them, that in fact it is their work that puts starch in our back bones."

[214] "For a long time, I sat as in an open-air auditorium watching a troop of tragic players enter and exit the stage."

tensão, veio o senso de alívio: "As visões desapareceram quando minhas lágrimas cessaram."[215] (ANGELOU, 2004, p. 964)

Narrando, observando e criando, a autora escreve episódios e cenas que revelam a complexidade de sua identidade enquanto sujeito diaspórico, vivendo uma diáspora reversa em Gana. Maya, a protagonista, trafega por interstícios contextuais, abertos em situações culturais diaspóricas, sejam nos Estados Unidos, sejam na África. Homi Bhabha identifica os espaços de articulação de diferenças culturais como "entre-lugares", nos quais há negociação de experiências intersubjetivas e coletivas bem como de valores culturais. (BHABHA, 2010, p. 20)

As experiências de Angelou nos "entre-lugares" africanos fazem parte do legado cultural do discurso afro-americano acerca da África, contribuindo para a formação da identidade diaspórica negra. De uma "perspectiva transnacional e intercultural", (GILROY, 1993, p. 15) as reflexões autobiográficas de Angelou a respeito de suas experiências no continente africano contribuem para o estudo das imagens da África e seu significado na formação de identidades negras, fugindo ao risco de se assumir um ponto de vista essencialista. Stuart Hall ressalva que o próprio termo "África" constitui "uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos". (HALL, 2011, p. 30-31) As histórias de uma afro-americana na África, vivendo uma diáspora reversa, desafia esta construção generalista. A contribuição de Angelou se junta, pois, a um grupo que inclui nomes como W. E. B. Du Bois, Langston Hughes, Malcom X e Alice Walker. (MCLAREN, 2001, p. 525) Com efeito, após redescobrir sua orfandade em terras ganenses, Angelou está pronta para viver sua segunda despedida da terra de seus ancestrais, cumprindo parte da "missão" de sua narrativa (*narrative mission*) de levar consigo histórias africanas. (LUPTON, 1998, p. 163) Ao horizonte, do lado de lá do Atlântico, avistam-se imagens da África, desta vez, ressignificadas na vida e arte negras.

[215] "The visions faded as my tears ceased."

3 TEXTOS QUE GUARDAM SABEDORIA

> Eu tinha mania de criar estórias [...].
> Eu escrevia em pedaço de papel depois que eu aprendi a ler. Escrevia, criava uma história com essas coisas, criava mitos e tudo e fui... Levei vários anos juntando esses escritozinhos.
>
> *Mãe Beata de Yemonjá*[216]

O presente capítulo oferece uma análise da literatura de Mãe Beata de Yemonjá. Apontada como sua principal produção, a obra *Caroço de Dendê* (BEATA DE YEMONJÁ, 2008) contém uma galeria de temas relativos à formação cultural de sua autora. O livro testemunha uma sabedoria ancestral, apreendida através de suas experiências como iniciada e sacerdotisa do candomblé. Desta religião afro-brasileira, ela receberia uma parte significativa de sua herança africana: do uso da língua iorubá às suas divindades, ritos e simbologia.

Aquela "força artística" dos iorubás, que florescia entre os séculos X e XII, produzindo arte que provocaria o espanto dos ocidentais, (THOMPSON, 1984, p. 4-5) legaria uma sólida visão de mundo estética aos seus descendentes, muitos dos quais, embora submetidos à condição de escravos no Novo Mundo, jamais abandonariam a crença em sua ascendência divina. Ao sacralizarem aquilo que podiam em situações adversas, esses filhos de deuses e deusas traduziriam sua africanidade em várias formas, fundindo, de modo criativo, suas tradições com novos elementos.

A sabedoria dos terreiros de candomblé constitui uma das mais expressivas correntes filosóficas deste mundo atlântico negro. Ao articular uma linguagem própria, que consubstancia oralidade, palavras e conceitos africanos (iorubás e bantos) bem como língua portuguesa em sua versão (afro-)brasileira, Mãe Beata produz contos carregados de uma episteme que diz respeito à vivência cultural de sujeitos ligados à religião dos orixás. Entretanto, a moral da história, quando vocalizada, oferece reflexões para além dos limites religiosos, universalizando seus ensinamentos.

---

[216] Em entrevista a Gloria Cecília de Souza Silva (2008, p. 28-29).

Divinos, humanos, animais, vegetais, vivos ou mortos, os personagens das narrativas são localizados em seus próprios mundos, cumprindo ou descumprindo suas obrigações; falando o que não deveriam; sentindo-se tristes, assustados, desconfiados, envergonhados, ou felizes; duvidando e acreditando; respeitando e faltando com respeito; enganando, traindo, teimando. Deste modo, universos são criados e transformados por meio das ações de deuses e deusas; ancestres; homens e mulheres; bichos; vegetais; sementes – todos incorporando a força vital (axé, ou *àshe*), que equivale ao "poder-de-fazer-coisas-acontecerem", isto é, "o poder de dar e tirar, matar e dar vida, conforme o propósito e a natureza de seu portador". (THOMPSON, 1984, p. 5-6) Esta espécie de lei da vida empodera verdadeiros artistas de seus mundos, cuja performance irrompe em meio à platitude de comportamentos divino-humanos. Quer boa, quer má, sua conduta desencadeia a instauração de cenários que explicam, interpretam e atribuem sentido à realidade.

Os 43 contos reunidos em *Caroço de Dendê* abrangem uma temática que vai da relação dialética da humanidade com as divindades africanas, os ancestrais, os sacerdotes, a natureza, os elementos sagrados e consigo mesmos à maneira como os seres do panteão iorubá interferem na dinâmica de mundos, pessoas, animais e vegetais, mantendo-os no mesmo plano metafísico.

No prefácio a *Caroço de Dendê,* Zeca Ligiéro avisa que a divisão analítica dos contos de Mãe Beata não "é suficientemente abrangente para organizá-los adequadamente", (LIGIÉRO, 2008, p. 20) ventilando a insuficiência do agrupamento das histórias por assunto ou da separação delas em categorias, porquanto "[o]s contos de Mãe Beata são como formas aparentes ou visíveis de um todo quase indivisível".

Ainda assim, no que tange ao gênero dos protagonistas das narrativas, um dado importante a se destacar é que a maioria deles é composta por mulheres. Elas são representadas como dionisíaca ("O samba na casa de Exu"), prenhe de um orixá ("O menino do caroço"), ancestral ("O cachimbo da Tia Cilu"), vítima de um homem ("O balaio de água"), devota ("A saia de taco"), mãe ("Iyá Mi, a mãe ancestral"), embelecida ("A pena do ekodidé"), orgulhosa ("A rainha mãe e o príncipe lagarto"), pretensiosa ("A mulher que sabia demais"), megera ("A filha que ficou muda porque fez a mãe passar vergonha"), justificada ("Tomazia"), burlada ("O mealheiro"), atraente ("Ayná"), acusadora ("Oyá Seju"), faladora ("Iyá Inâ"), ex-estéril ("Oxé, o ajudante das mulheres que queriam parir") e grávida da própria autora ("Conto dedicado à minha mãe, do Carmo"). O equilíbrio entre as características positivas e negativas das protagonistas transparece na dialética em que Mãe

Beata embasa seus escritos, a saber: “em tudo existe o mal e o bem. Um tem cumplicidade com o outro e, às vezes, o bem vence o mal.” (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 41)

Observa-se a aplicação do mesmo princípio quando se atenta para os homens que protagonizam seus contos neste volume. Eles são retratados como cruel (“As patacas malditas”), devoto (“O homem que se casou e queria ter filhos”), incrédulo (“O menino que tinha muito saber”), enganador (“O homem que queria enganar a morte”), desrespeitoso (“O colhedor de folhas”), teimoso (“O pescador teimoso”), humilde (“A fortuna que veio do mar”), e assassino (“O bem-te-vi falador”). No entanto, por causa das consequências de suas ações, alguns deles se redimem ao final: o cruel termina a história generoso, o desrespeitoso se torna reverente e o teimoso passa a ser obediente.

3.1 **Sabedoria dos terreiros**

Entre as divindades africanas, o nome que mais aparece é Exu. É a este orixá que a obra abre pedindo licença, por assim dizer. Em “O samba na casa de Exu”, quem diz “Agô? Licença?” é a mulher que gosta de sambar, não cuida da família e bebe cachaça. Após ter a licença concedida para entrar na casa, ela desafia o “rapazola de chapéu panamá, roupa de linho bem engomada, que a espiava muito”, convidando-o para sambar. Na roda deste samba, no entanto, estava para entrar um dos mais poderosos orixás do panteão iorubá. Ao afirmar que a casa não era do misterioso observador, a mulher fez uma intimidação que não ficaria sem resposta. Além disso, ela estava tão disposta a sambar que saiu de casa dizendo que sambaria até com Exu. Dele, porém, ouviu o seguinte: – E quem lhe disse que a casa não é minha? Você não disse que hoje você sambava nem que fosse com Exu? (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 27) A dança desta divindade evoca seu próprio poder divino, que pode se revelar perigoso, como se lê nas últimas palavras do conto:

> Ele começou a sambar e deu um estouro bem no meio do samba e sumiu. A mulher caiu ali mesmo, desmaiada. De manhã o marido não achou a mulher na cama e saiu à sua procura. Ele achou a mulher caída numa encruzilhada, falando bobagens. Ela nunca ficou perfeita nem pôde mais sambar. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 28)

Assim, o conto descreve Exu como um jovem bem vestido e espiador de quem nada escapa. Com seu chapéu panamá e roupa de linho bem engomada, o personagem se aproxima visualmente de Zé Pelintra, alcunha através da qual uma variante da imagem afro-ameríndia

de Exu ganhou reputação no Brasil associada à malandragem. (LIGIÉRO, 2011, p. 321-338) Como mestre da comunicação, o orixá reage à sua interlocutora com perguntas cortantes, reveladoras de quem ele próprio é. Se no jogo da dança há o risco de se ganhar ou perder, esta figura divina não busca nada menos do que sua vitória quando alguém a desafia. Apesar de sambar, sua dança é seguida de um estouro, signo de sua condição divina, provocando mudanças na mulher, que cai desmaiada e vai parar na encruzilhada, incapaz de se comunicar ou de sambar, dado que se colidiu com o mais temível dos deuses – "Se as divindades têm medo de Èsù, o que os humanos podem fazer?" (FALOLA, 2013, p. 5)

A cena de uma mulher invocando e provocando Exu também consta em "O menino do caroço", protagonizado por uma gestante que não desejava dar à luz, chegando a ponto de bater na barriga e praguejar diariamente. Sua resposta à pergunta sobre o pai da criança era inusitada:

> – É Exu.
> As pessoas lhe diziam:
> – Mulher, mulher... Você é doida! Como você ousa dizer isso? Você sabe do poder dele!
> – Tanto sei que emprenhei dele – respondia ela.
> Meses depois, nasceu uma criança muito bonita, com um caroço no meio da cabeça. Logo cresceu e não podia pôr nada na cabeça, pois caía. Ele só vivia em lugares em que se vendia azeite de dendê e tomava muita cachaça. Quando alguém o mandava fazer alguma, ele perguntava logo:
> – Você me dá um epô e otim?
> Ele não atendia à mãe de jeito nenhum e jogava pedra em todo mundo. Então, ele ficou doente, e disseram:
> – Ô mulher, você faz um ebó para esse menino. Isso tudo é arte de Exu!
> Mesmo sem querer, ela fez o ebó, porque já não aguentava mais as coisas que o filho fazia. Quando ela estava arrumando o ebó, o menino chegou em casa, foi chutando tudo, comendo as coisas e dizendo:
> – Mulher, não precisa levar nada para a rua, pois eu estou aqui.
> Neste minuto, ela tomou um grande susto, começou a gritar e ficou louca. O menino saiu pela porta afora para nunca mais voltar, deixando somente um cheiro de pólvora no ar. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 30)

A mulher atribui a paternidade de seu filho a Exu, o orixá cuja iniciação nos terreiros é evitada por se tratar de uma "força incomensurável" que não seria assentada na cabeça de alguém sem lhe causar danos. (SILVA, 2015, p. 36) Ao nascer, a "criança muito bonita" era dotada de um caroço no meio de sua cabeça, que pode se referir à característica cabeça pontuda da divindade (em forma de faca) que a impede de carregar qualquer fardo ou obrigação. Destaca-se a predileção do menino por azeite de dendê (*epo*) e cachaça (*otí*), dois dos principais elementos do padê (de *ìpàdé*: reunião, encontro) a Exu, rito por meio do qual se roga a esta divindade "que reúna ou propicie o encontro das partes que se acham separadas ou distantes: o leste do oeste, o norte do sul, a terra visível (aiê) da invisível (orum), os homens

dos orixás, os vivos dos mortos.” (SILVA, 2015, p. 136) O desrespeito do garoto pela mãe, a quem não atendia, e pelos outros, nos quais atirava pedra, corresponde com a personalidade controversa de Exu, o qual, a contrapelo das boas maneiras, tende a quebrar quaisquer convenções divinas ou humanas. Quando fica doente, sua mãe é aconselhada a fazer uma oferenda (ebó) em seu auxílio, pois seu comportamento seria “arte de Exu”. Enquanto preparava o trabalho, ela é surpreendida pelo filho, que ao chutar e comer aquilo que seria oferecido ao orixá, revela-se como a própria divindade, razão pela qual jamais reconheceu a mulher como mãe. Susto, grito e loucura se sucedem. Por último, o desaparecimento do menino, deixando “um cheiro de pólvora no ar”, é um estouro que indica a gravidade da aparição e incorporação de Exu.

Já em “O cachimbo da Tia Cilu”, Mãe Beata exalta a imagem de “uma velha muito bondosa, que jogava búzios e rezava todas as crianças do lugar”. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 31) No mesmo lugarejo, vivia outra senhora com seu filho, que trabalhava como vendedor em lugares distantes.

> De certa feita, ele, voltando de viagem, passou na casa de Tia Cilu. Já era alta madrugada e estava chovendo. No beiral da casa da velha existia um toco. E quem estava lá sentada, pitando seu cachimbo, quando ele olhou? Era Tia Cilu. Ele disse:
> – Bênção, Tia Cilu.
> – Bênção de Deus, meu filho. Deus te ponha virtude – disse ela.
> Ele, chegando em casa, bateu na porta e a mãe veio abrir, mas acabrunhada e triste. Ele disse:
> – Ô mãe, eu chego e encontro a senhora assim? Agora mesmo, eu passei ali e fiquei pensando: “Velho tem cada mania!” Esta hora Tia Cilu sentada aí na beirada da casa pitando seu cachimbo.
> A sua mãe deu um pulo, assustada, e disse:
> – Meu filho, você tem certeza do que disse?
> – Sim – disse ele.
> Ela gritou, chorando:
> – Hoje foi o último dia do axexê de Tia Cilu!
> O rapaz tomou um susto e começou a chorar.
> Este conto mostra uma verdade: para nós, iniciados, não existe a morte. Somos ancestrais, e Tia Cilu era uma ancestral. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 31-32)

A autora entrelaça as diferentes situações de seus personagens com uma temática que os une, a ancestralidade. O filho, mascate, tem seu retorno para casa condicionado ao sucesso das vendas: “Ele saía para vender e só voltava quando acabava tudo.” (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 31) Na sua volta, ele passa por Tia Cilu, recebe sua bênção, mas, em casa, deixa de enxergar a dor de sua mãe. Com a crítica à velha que pitava seu cachimbo de madrugada, ele, por um lado, revela sua ignorância para com os fatos, por outro, traz conhecimento para a mãe. Entre susto e choro, ela, enfim, aproxima o rapaz de sua dor. A consciência da morte insere filho e mãe no tempo do ritual fúnebre (axexê), significativo para

ambos. Como ancestral, Tia Cilu habita um tempo que não se limita à morte. Sentada, fumando e benzendo, ela manifesta a presença contínua dos ancestres em performance, o que, para Zeca Ligiéro, se trata de uma recriação da figura de uma "preta-velha bem próxima das pretas-velhas da Umbanda". (LIGIÉRO, 2008, p. 22)

Se até aqui o protagonismo esteve nas mãos de Exu e de uma ancestral, quem age no conto "O balaio de água" é a deusa Yemanjá, que socorre Tude, uma mulher que "lavava e passava o dia todo e ainda apanhava" do homem com quem vivia. Ela "vivia marcada", mas se negava a abandonar o dito-cujo, embora houvesse quem tentasse persuadi-la do contrário:

> – Tude, larga esse homem.
> – Como eu posso, pois tenho meus filhos? – respondia ela.
> Ela era filha de Yemanjá.
> – Ah, minha mãe... Dá um jeito nisso. Eu faço tudo e ele não reconhece, e ainda tem outra na rua – pedia Tude a Yemanjá.
> Ela era iniciada e era uma boa filha para o seu axé, mas ele não deixava que ela cuidasse das suas obrigações na sua roça de candomblé. Um dia, quando ela estava apanhando do marido, ela disse a ele:
> – Eu carrego água no cesto e você não reconhece.
> – Vai apanhar mais por esta mentira, pois ninguém consegue encher um palácio com água, não é você que vai fazer isso com sua feitiçaria. O dia em que você conseguir isso, eu me transformo num homem bom – respondeu o marido.
> Ela saiu correndo, chorando. Ali perto havia um rio. Ela sentou na beirada e quando olhou para a água, viu um cesto boiando na direção dela. Logo, Tude correu e pegou o cesto cheio de água. Ela ficou assustada, mas, quando se refez, correu para casa com o cesto na cabeça, cheio de água. Chegando em casa, pôs no meio do quarto e disse para o marido:
> – Isso é para você não duvidar dos poderes dos orixás.
> Ele ficou muito assustado e disse:
> – Me perdoe mulher, me perdoe. De hoje em diante eu vou fazer tudo para você cumprir seus deveres com seus orixás e sua fé – e tornou-se um bom marido. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 33-34)

Rogada como "minha mãe" por sua iniciada que sofria de violência doméstica, Yemanjá, "a mãe de todos os seres vivos", (OTERO; FALOLA, 2013, p. xix) providencia um "jeito" de mudar a sorte desta sua filha. O milagroso cesto cheio de água que surge repentinamente boiando no rio é a resposta da deidade ao pranto de Tude. Desta maneira, aquele homem, que além das agressões e traição, ainda impedia a mulher de cuidar de suas obrigações religiosas, se transforma em um homem bom após ela lhe provar a força dos deuses. Com esta guinada, ele passa a respeitar a prática religiosa da mulher, outrora desprezada como "sua feitiçaria", agora reconhecida como "seus deveres com seus orixás e sua fé".

Uma relação conjugal tensa também motiva o conto "A saia de taco", em que Mãe Beata cita a festa da Nossa Senhora da Boa Morte, tradicional na Bahia, durante a qual "[t]odas as mulheres sempre procuram fazer uma roupa nova para vestir". (BEATA DE

YEMONJÁ, 2008, p. 35) A história descreve uma mulher negra muito bonita, mas casada com um alfaiate bastante ciumento que a impedia de ir aos lugares que ela gostava de ir, como no samba e na reza. Certo dia, ele ouviu o seguinte:

> – Ah, marido! Eu fui escolhida para ser uma das irmãs da Nossa Senhora da Boa Morte.
> – Mas é mesmo?! – respondeu ele.
> – É. Eu tô é contente. Eu vou lavar e passar roupa o ano todo, e vou comprar a minha beca nova.
> O marido, então, lhe disse:
> – Não precisa você comprar, porque eu vou lhe dar.
> Ela ficou contente.
> – Você dá mesmo, meu nego?
> – Dou – respondeu o marido.
> Então, durante todo o ano, a mulher ficou esperando, mas não via o marido costurar. Toda vez que perguntava, ele dizia:
> – Olha, eu já comprei a casimira, já comprei a cambraia, já comprei a renda, já comprei tudo. O xale também. Já comprei seu chinelinho, já comprei tudo, já tá tudo guardado. No dia, você vai ver.
> O que é que aconteceu? Quando chegou o dia da procissão da Boa Morte, ela levantou cedo, se cuidou, tomou banho com água de cheiro, foi a ele e disse:
> – Marido, cadê minha beca?
> – Tá aqui – disse ele.
> Ele, então, veio com um tabuleiro coberto. Quando ela descobriu, era uma beca feita com tudo quanto era retalho. Durante o ano em que ele costurou, tirava das roupas que fazia pedaços de retalho, foi emendando e fez uma beca para ela. Ela tomou uma paixão e caiu chorando, dizendo:
> – Nossa Senhora da Boa Morte que tome conta de você!
> A partir dali, ele esbugalhou os olhos e saiu para a rua gritando:
> – Prometi e dei, de taco, sim. Nossa Senhora da Boa Morte, não se vingue de mim.
> E aí saiu correndo pela rua, rua abaixo, rua acima. E, assim, acabou doido. A mulher ficou muito triste e foi trabalhar. No outro ano ela fez a sua beca, mas ele continuou doido e dizendo estas palavras:
> – Prometi e dei, de taco, sim. Nossa Senhora da Boa Morte, tenha pena de mim. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 35-36)

A trama se desdobra a partir do signo de Nossa Senhora da Boa Morte, tão crucial para os afrodescendentes na Bahia. Otaciana, a personagem principal, decidiu se juntar ao grupo de mulheres que organizava a tradicional festa da santa, uma referência à confraria afro-católica de mulheres surgida no Brasil colonial, denominada Irmandade da Boa Morte. A mulher, no entanto, sofre um golpe do marido alfaiate que sabota sua participação na festa, descumprindo a promessa de lhe fazer uma beca decente. Ao entregá-lo aos cuidados da venerada, vê o companheiro se enlouquecer (“acabou doido”), embora ele não tenha deixado de clamar por piedade. O poder das tradições, a necessidade de respeitá-las, a quebra de promessas, a devoção, a loucura e o ciúme pavimentam o trajeto das palavras no conto. Apesar de todo o seu cuidado ritualístico, a mulher não festeja a Boa Morte por ter confiado no marido enciumado, ao qual resta a insanidade. Todavia, ainda há espaço para redenção: “No outro ano ela fez a sua beca”.

"As patacas malditas" narram também o caso de um homem cruel, dono de um antigo engenho: "Quando os empregados do engenho não mostravam produção, ele mandava jogá-los no forno para queimar." (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 37) Sua riqueza era fruto de "roubo e coisas malfeitas", pois além de maltratar seus trabalhadores, ele não os pagava. Ao adoecer, ele teme a morte e se preocupa com seu dinheiro, o qual não pretende deixar para ninguém.

> Aí, ele teve uma ideia. Comprou vários porrões de barro e pôs todo o seu ouro e dinheiro dentro. Ele chamou um escravo forte que havia no engenho e forma para perto de uma grande gameleira, onde cavaram um buraco e enterraram todos esses potes. Acabado o trabalho, o que fez ele? Matou o escravo e o enterrou ali mesmo para ele não delatar onde estava a sua riqueza. […]
> Mas não é que o castigo de Deus não dorme? Dali a poucos dias, ele também morreu. Houve o funeral dele, com todo mundo chorando. A mulher dele obrigou todo mundo a botar luto, embora todos estivessem muito contentes por ele ter morrido, pois tinham se visto livres dele. […]
> Passado um tempo, as pessoas que passavam embaixo do pé da gameleira começaram a ouvir choro e corrente arrastando. Viam gato correr e cachorro também. Aí todo mundo começou a pensar: 'Ai, que ninguém mais passa por ali', que ali tinha isso, ali tinha aquilo.
> Existia no engenho um senhor com vários filhos, que era muito maltratado, trabalhava de manhã à noite para o patrão de graça. Só tinha direito a comer a crueira, os restos da fazenda que o senhor mandava dar ao velho e aos seus filhos. Lá um dia, este velho estava dormindo quando viu o tal senhor de engenho, que chegou perto dele, bateu no seu pé e disse:
> – Germano – que o nome desse velho era Germano – Germano, Germano, acorde!
> Aí Germano acordou e disse:
> – Meu senhor, o que é que o senhor quer?
> – Não é nada, eu venho na paz de Deus, não estou mais na paz do Diabo. Eu vim lhe pedir para ir lá no pé da gameleira, no pé da gameleira grande, e desenterrar seis botijas de ouro e dinheiro que tem lá. E fique tudo para você.
> – Ai, meu senhor. Eu não posso fazer isso. Como é que eu vou fazer uma coisa destas? O pessoal vai me matar depois quando ver – respondeu o velho.
> – Não tem nada disso. Eu mesmo vou dar de aparecer para as pessoas dizendo que fui eu que mandei você desenterrar esse dinheiro todo. Isso mesmo! Olha, você vai levar uma vasilha com incenso, uma vela e um terço, e vai fazer uma cruz, vai apanhar um pau, fazer uma cruz e levar assim na sua frente. Cê vai dar sete voltas em volta da gameleira e fincar a cruz. Eu vou lhe aparecer. Vão aparecer várias coisas para lhe assombrar, mas você não tenha medo. Você enfrente tudo com essa cruz e com o terço. Quando tudo cessar, você passe, mas você tem que ir sozinho. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 37-39)

O senhor de engenho passa por reviravoltas. A ganância e a atrocidade que o fizeram esconder o dinheiro com a ajuda de um escravo que matou não impediram sua doença e consequente morte. A gameleira, árvore sagrada que substitui o Iroko, o orixá-árvore no candomblé, (LIGIÉRO, 2006, p. 66) guardava não apenas o tesouro, mas também o escravo morto. Naquele local, o choro e o som de corrente se arrastando assombravam quem por ali passava. Até que o senhor de engenho busca se redimir com a ajuda de Germano, um dos mais maltratados de seus criados, entregando-lhe todo aquele ouro e dinheiro. Para que

Germano alcançasse a riqueza, precisaria desfazer o mal do seu patrão, recorrendo a um rito que envolvia incenso, vela, terço, cruz e sete voltas ao redor da gameleira. Então, a história se conclui: "Isso tudo o homem fez. […] Germano acabou rico, milionário, e acabou de criar os filhos dele. Esta é a história das patacas malditas. Por isso é que as patacas eram malditas, porque enquanto elas estavam enterradas, ninguém tinha sossego." (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 39) A intervenção da narradora com esta explicação final mantém a proximidade com o leitor que decifra o conto como quem ouve alguém contar um acontecimento. Tal familiaridade já se sobressai na pergunta retórica que sinaliza parte da moral da história: "Não é que o castigo de Deus não dorme?"

Se as patacas deixaram de ser malditas, uma transformação semelhante aparece em "Iyá Mi, a mãe ancestral". A história fala de uma mulher de idade avançada que morreu ao parir um menino. Juntou-se, então, às mães ancestrais. No entanto, ao chegar lá, entristeceu-se por não poder dar de mamar a seu filho. Em que pese sua fama de má, Iyá Mi se compadeceu da mulher, pois, como afirma Mãe Beata neste conto, "em tudo existe o mal e o bem. Um tem cumplicidade com o outro e, às vezes, o bem vence o mal." (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 41) Foi exatamente o que aconteceu, como se lê na fala da mãe ancestral:

> – Olha, nós aqui, quando saímos do mundo chegamos aqui e temos de esquecer tudo. Mas como você está assim, triste com o seu filho, eu vou lhe fazer virar uma coruja e você vai se assentar na cumeeira da casa que foi sua e ficar esperando. Quando não tiver ninguém no quarto, você se vira em uma mulher amamenta seu filho. Isto acontecerá todos os dias até que ele fique forte e mais criado.
> Assim a mulher fez, até que o menino não quis mais pegar no peito. Todos diziam:
> – Engraçado, esta coruja todo dia ela senta em cima desta casa. Parece até agouro.
> Mas nunca desconfiaram de que ela era uma mãe ancestral. Assim, ela se foi para o orun, para o céu, para nunca mais voltar. Só em casos de grandes necessidades é que elas vêm aqui. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 41)

Iyá Mi, ou "Minha Mãe" em iorubá, representa a ambiguidade da maternidade ancestral, no centro da qual o mal e o bem coabitam. O esquecimento dos problemas no mundo não inclui a tristeza de uma mãe que não aceita o abandono do filho. O sentimento maternal permite o retorno do *orun* (mundo das divindades e espíritos ancestres) ao *aiê* (Terra); ambos universos se entrecruzam na história que torna patente a interferência mútua dos entes que vivem nas duas esferas. Na circularidade de um tempo de idas e voltas, Mãe e filho se unem em uma relação telúrica, mediante a qual a necessidade do recém-nascido de ser amamentado será suprida pela presença materna que o fará "forte e mais criado". A volta da mãe se efetua graças ao poder de Iyá Mi sobre os pássaros, mediante o qual ela possibilita a performance da mãe coruja, que observará sua cria da parte mais alta da casa. A associação da

presença da coruja com um suposto mau agouro manifesta apenas a ignorância quanto à maternidade ancestral, mas este conhecimento não haveria de ser descortinado.

A revelação de um orixá a sua filha é tema do conto "A pena do ekodidé", no qual se lê a história de "uma mocinha muito pobre e feia", nas palavras de Mãe Beata. A protagonista vive em uma aldeia na qual há uma sociedade só de mulheres virgens, que eram compradas por homens de posse para se casarem com reis e príncipes. Sua formação se dava através dos ensinamentos das anciãs. A sorte da menina haveria de ser mudada, apesar de ter ouvido do pai o seguinte:

> – Eu sei que nunca vou achar um comprador para você, por isso vou te levar eu mesmo para o ensinamento das anciãs.
> A menina ficou muito triste, chorou e foi deitar. Então, chegou uma mulher muito bonita à sua cama, com uma cuia tampada na mão e disse:
> – Olhe, amanhã é dia dos compradores virem. Eles vêm trazendo um príncipe para ele mesmo escolher uma mulher. Tem aqui ossum, waji, obi e ekodidé. Você come o obi e o resto passa no corpo. A pnea de ekodidé você coloca na testa como enfeite. Fique na janela, porém não diga nada a seu pai, pois ele vai para a roça e não deve saber.
> A mulher entregou-lhe a cuia e a mocinha tornou a pegar no sono. De manhã, deixou o pai sair e fez tudo como a mulher mandou. Atou a pena na testa com uma iko, uma palha-da-costa. Neste momento, vinha passando uma caravana com o príncipe. Ele olhou para a janela e, vendo a mocinha, ficou encantado.
> – Que coisa linda! Será que é o que eu estou vendo?
> Chegou perto da janela, dizendo:
> – Minha iyaô! Minha noiva!
> Todos ficaram boquiabertos e ajoelharam-se em frente à janela, admirados com tanta beleza e com a luz que emanava da bela donzela. O pai da menina veio chegando e o príncipe fez a oferta de casamento. Até o pai ficou admirado com tanta beleza. O casamento foi no outro dia e, quando ela foi dormir, sonhou que outra vez chegava junto à sua cama a mulher, que lhe dizia:
> – Olha, eu sou Oxum. Você é minha filha! – e sumiu.
> E a menina tornou-se uma princesa. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 43-44)

A mocinha que "vivia muito triste" em razão de sua aparência, habitando um mundo em que a beleza define o fado das mulheres, tem sua sina transformada por uma mulher "muito bonita", que lhe auxilia no momento de tristeza por sua condição. Em sono, a moça vê a mulher com uma cuia descrever um cenário futuro com um príncipe, do qual a mocinha fará parte ao seguir o ritual que receberia. A ela, são entregues o pó vermelho (ossum), o anil (waji), que deveriam ser passados no corpo; bem como a noz de cola (obi), para ser comida; e a pena de ekodidé, que serviria de adorno a ser utilizado na testa. A orientação lhe diz para ficar na janela, mas adverte que seu pai não deveria tomar conhecimento de nada. Ao seguir todas as orientações, a moça provocou encanto no príncipe, que lhe escolheu como noiva. Sua resplandecente beleza provocou admiração em todos. Após o casamento, sonha novamente com a mulher, que se revela como Oxum, fazendo jus à sua reputação de "deusa do amor".

(THOMPSON, 1984, p. 80) No conto, quem define os preceitos relativos ao seu culto é o próprio orixá. É ela quem prescreve os passos a serem seguidos e os segredos que devem ser guardados. Ao final, Oxum não revela apenas a sua identidade divina, mas também a da moça, que se descobre filha da divindade. No desfecho, a mocinha "tornou-se uma princesa" por ser casada com um príncipe, mas, especialmente, por ser filha da "Rainha das Águas Doces", (LIGIÉRO, 2006, p. 93) título deífico daquela que no conto se manifesta como uma bela mulher.

A propósito, a pena de ekodidé (*ìkóóde* ou *odíde*, refere-se às penas vermelhas de um papagaio africano) possui relação com Exu, conforme uma lenda iorubá narrada por Robert Farris Thompson (1984, p. 18), na qual todas as divindades foram ao céu com a intenção de descobrirem quem seria mais importante, cada uma com uma rica oferenda na cabeça, exceto Exu. Antes, sabiamente, o orixá havia consultado o deus da adivinhação, de quem ouvira que ele deveria levar uma única pena de ekodidé, a ser posta na sua testa, para assim afirmar que ele não carregava fardos na cabeça. O orixá assim o fez. Em resposta ao poderoso sinal na fronte da divindade, o Ser Supremo, então, outorgou a Exu a força de fazer todas as coisas acontecerem e se multiplicarem (axé). Após receber este poder, Exu ofereceu um banquete em comemoração ao seu mais novo prestígio, agradecer pela dádiva recebida e ameaçar quem não reconhecesse sua nova posição.

Outra história de aparição de um orixá a uma pobre menina é contada em "A rainha mãe e o príncipe lagarto". O conto descreve duas irmãs que embora fossem "muito parecidas", possuíam personalidades díspares: "A mais nova era muito maltratada e hostilizada pela sua irmã, que se julgava a dona do mundo. Era só ela quem sabia das coisas." (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 45) Quando se casaram, a mais nova se uniu a "um rapaz muito pobre", ao passo que a mais velha teve como marido "um grande fazendeiro". Mesmo com a riqueza, a mais velha se revoltou com o fato de sua irmã haver tido "um filho muito bonito", enquanto ela não conseguia engravidar. Este sentimento a levou a declarar:

> – Eu vou fazer um pacto com o anjo do mal. Eu quero que ele me dê um filho, nem que seja com a cara de gente e o corpo de lagarto.
> Daí uns dias, ela começou a se sentir enjoada e com muitos desejos. Tudo o que via, ela queria comer, principalmente folhas. Ela mandou chamar sua irmã e disse:
> – Olha, a felicidade não veio só para você. Eu estou grávida! E, de agora em diante, se eu já era feliz, mais feliz eu serei.
> A irmã, pobrezinha, disse:
> – Minha irmãzinha, não seja tão orgulhosa, pois eu sou pobre, mas também sou feliz.
> Daí a nove meses, os sinos da cidade todos tocaram, pois acabava de nascer o filho da dona de todo aquele lugar. Mas não é que ninguém teve o direito de ver a criança! (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 45-46)

Nesta primeira parte da narrativa, a irmã mais velha selou seu pacto com a maldade a fim de ter um filho, não importavam quais seriam as consequências desta aventura, tais como parir um bebê em forma monstruosa. Onde havia anjo do mal, havia também filho "com a cara de gente e o corpo de lagarto". Ainda que verbalizasse sua felicidade com a irmã, ela não pôde revelar seu filho a ninguém após o seu nascimento. O conto segue:

> Os anos foram se passando e o menino, que tinha a cara de gente e o corpo de lagarto, dizia todo dia que queria se casar. A mãe ficou apavorada. Como ela iria casar o lagarto? Qual a moça que ia querer? Que fez ela? Colocou um encarregado para arrumar as noivas para o filho, dando uma boa quantia em dinheiro. No meio de todas aquelas moças do lugarejo, tinha uma que era muito pobrezinha, mas muito bonita. A mãe do príncipe lagarto logo disse:
> – Você traz todas, menos aquela lambisgoia que mora na beira do rio.
> Todas as moças que iam lá na tal casa nunca mais ninguém via, sumiam. Já era uma coisa comentada no lugarejo. Um dia, esta menina que morava na beira do rio estava sentada na beira d'água quando surgiu uma moça muito bonita, com um coité na mão, e lhe disse:
> – Olha, minha filha, aqui dentro tem o adê, o ossum e o ofá. Leva para tua casa que você vai ser chamada por aquela mulher orgulhosa para ver se o filho dela a aceita, pois todas que lá foram ele matou. Só falta você. Não tenha medo, pois um milagre vai acontecer. Confie em mim. Eu sou Iyá Omi, mãe das águas. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 46)

A trama ressalta um aspecto da condição humana do menino: seu desejo de se casar. Na tentativa de levar a cabo tal empreitada, a sua mãe estava disposta a fazer de tudo, ainda que mantivesse resistência ao nome da menina pobre. Contudo, a aparição de "uma moça muito bonita, com um coité na mão" mudará os rumos desta história. Esta personagem entrega à menina pobre o coité com os elementos sagrados e anuncia-lhe um milagre que haveria de acontecer. Ela se revela Iyá Omi, mãe das águas, em quem a garota deveria confiar.

Seu pai, ao ouvir o relato do ocorrido, se mostrou reticente: – Minha filha, deixe de ilusão. Nós somos pobres demais para isso acontecer. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 46) Mesmo com a chegada de um enviado da fazendeira em sua casa com o intuito de buscar sua filha, o homem permaneceu desconfiado, contrastando com a confiança da menina que disse: – Papai, eu vou. O senhor se esqueceu das palavras de Iyá Omi? (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 47) Ao chegar lá, a fazendeira esperava que seu filho a matasse assim como o fez com as outras. O desfecho haveria de ser outro:

> A menina tirou de dentro de suas vestes o coité com tudo o que Iyá Omi lhe dera, e mostrou para o lagarto, que ficou embevecido, e que olhando foi se transformando em um grande mancebo. Com seus lindos braços, ele chamou a menina para perto de si e a levantou.

> Tal não foi a alegria de todos os presentes! Houve um grande casamento, com todas as pompas. A tia do príncipe, irmã de sua mãe, compareceu muito bonita e feliz, pois ela era boa e a felicidade de sua irmã era a dela. Houve festa três dias no lugar, com fogos de artifício e muita comida. Até eu compareci à festa e fiquei muito feliz. A mãe do menino foi chamada a se explicar sobre o desaparecimento das outras donzelas. Até hoje ela está sendo julgada. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 47)

O milagre anunciado pela mãe das águas se cumpriu. O coité contendo os itens sagrados operou a transformação do lagarto em um mancebo. Com isso, a pobre menina se casou com um príncipe. Apesar de tudo, a irmã da fazendeira se sente feliz por ela. Já a mãe do menino terá de explicar a morte das outras moças. Um detalhe: ao informar que esteve presente à festa, a narradora faz sobressair a verossimilhança da narrativa.

Novamente, uma divindade aquática opera de modo espontâneo em prol de uma mulher em condição desvantajosa, que ao final da narrativa, se torna uma princesa. Como mãe das águas, Iyá Omi exerce a maternidade tanto para com a menina a quem chama de "minha filha" e de cuja mãe nada se sabe como para com o filho da fazendeira, que por orgulho, o condenara à monstruosidade desde antes do nascimento ao pactuar com o anjo do mal. Iyá (mãe) Omi (água): duas imagens que conectam a menina que mora na beira do rio, território das deusas ribeirinhas, com aquela que lhe dá de presente um milagre.

Em "O homem que se casou e queria ter filhos", Mãe Beata narra a devoção de um homem por outra divindade ligada às águas, Nanã, "a mãe dos pântanos". (LIGIÉRO, 2006, p. 81) Após ter se casado, ele queria ter um filho, mas era difícil encontrar uma parteira no lugarejo em que vivia, além do que sua mulher já estava em idade avançada para parir, como lhe alertavam as pessoas. Ele reagiu confessando sua crença: – Que nada. Eu tenho fé em Nanã que vai dar certo". (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 49) À sua confiança, o orixá respondeu com uma aparição em sonho:

> Quando estavam chegando os nove meses, o homem sonhou que Nanã mandava sua mulher sentar na beira de uma quarta-de-milho de farinha, que é uma caixa de madeira que no interior se usa para medir farinha, feijão, arroz, milho e cereais. Nanã mandava que, depois de sentar com as pernas abertas, a mulher forrasse o chão com bastante pano, e que ele desse uma garrafa a ela para assoprar. Ele, com um chapéu de palha na cabeça, deveria dizer assim:
> *Na quarta tu te senta, a garrafa vai assoprando,*
> *com chapéu eu te abano, e o filho tu vai botando,*
> *em nome de Nanã, que vai te ajudando.*
> Assim eles fizeram. Então a mulher pariu, e ele mediu três dedos e cortou o umbigo da criança. O homem enterrou a placenta com cuidado no quintal, com jeito para não botar emborcada. A criança se tornou um lindo menino, que eles deram a uma senhora que morava ali perto para batizar. Essa senhora não tinha filhos e era iniciada de Nanã. Até hoje, essa senhora é muito feliz por ter esse afilhado, e o pai satisfeito por Nanã ter ajudado a sua mulher a parir. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 49, grifos da autora)

O conto registra as orientações de Nanã ao homem enquanto este dormia. Para o parto, seriam necessários elementos do seu próprio dia a dia, que se fazem sagrados por instrumentalizarem a chegada da vida com apoio da divindade. A beira da caixa de madeira usada para medir farinha seria o assento da grávida; o chão deveria ser forrado com pano; uma garrafa estaria disponível para a mulher assoprar; e o homem usaria um chapéu de palha na cabeça. Com estes objetos, Nanã estabelece os pormenores de um rito que ainda demandava que a mulher se sentasse com as pernas abertas e que o homem recitasse os versos em veneração à deusa. Nestas linhas litúrgicas, observa-se a descrição dos gestos de cada um dos envolvidos no parto em sequência: a grávida se senta e assopra a garrafa continuamente; o homem abana o chapéu; ela dá a luz o filho, com a ajuda de Nanã. Após seguir as orientações divinas, o homem ainda realiza outras ações que evidenciam o caráter instrutivo da narrativa: medir três dedos para cortar o umbigo da criança e enterrar a placenta cuidadosamente. A escolha da madrinha da criança não foi fortuita, pois se tratou de uma iniciada de Nanã, fechando, assim, o ciclo ritual, completo com a satisfação do pai em virtude da ajuda recebida do orixá "que não tolera desconsiderações". (LIGIÉRO, 2006, p. 82)

Os poderes divinos nem sempre são reconhecidos, porém. Em "O menino que tinha muito saber", Mãe Beata retrata um homem cujo filho possuía "grande sabedoria", à qual ele se opunha, como se nota em sua reprimenda:

> – Menino, você para, que eu não quero ver você envolvido nestas coisas de adivinhação.
> Mas o moleque cada vez mais adquiria poderes. Vinha gente de longe para ouvir suas palavras e seus ensinamentos. Um dia ele acordou e disse para seu pai, que era lenhador:
> – Pai, esta noite tive um sonho com um velho que me dizia que tinha visto através dos búzios que hoje é quinta-feira, e que o senhor não deve cortar madeira, que algo muito ruim vai lhe acontecer.
> O homem deu uns cocorotes no menino e foi para a mata trabalhar, sem se importar com o aviso. Lá chegando, foi cortar uma árvore. Perto desta árvore, quando ele começou a trabalhar, veio um vulto a espreitá-lo, e que fazia:
> – Ôooi! Ôooi!
> Ele ouvia isto toda vez que ele suspendia o machado para cortar a árvore.
> – Ah! Isso é ilusão. Eu estou com as maluquices daquele menino na cabeça. Vou continuar meu trabalho, pois não são essas maluquices que vão me dominar.
> Meteu o machado e cortou a árvore. A mesma caiu sobre as suas pernas e o machucou bastante. O filho, que estava em casa, teve um pressentimento, pois não viu o pai chegar. Ele andou até a mata e o encontrou desmaiado com a árvore em cima das pernas. Chamou a vizinhança, que o levou para casa, mas o lenhador ficou paralítico. Isto é o preço pago pelas pessoas que, às vezes, não ouvem um conselho, e pensam que só elas são sábias. Todo ser que aqui na terra habita tem a sua hora. As árvores também têm a sua. Elas são responsáveis pelo progresso da mãe natureza e não devem ser molestadas. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 51-52)

O ceticismo do homem em relação ao dom de seu filho custa-lhe muito. As "coisas de adivinhação", na verdade, são ensinamentos os quais muitos, com exceção dele, passam a reconhecer. A prática divinatória do menino se apresenta como um sonho no qual um velho desempenha o papel de oráculo que vê, através dos búzios, o futuro. Este velho representaria os ancestres, figuras dotadas de sapiência, donde a autoridade do vaticínio do garoto. Embora alertado acerca de um mau acontecimento que lhe sobreviria caso fosse cortar madeira, o lenhador mantém sua descrença para com a predição do filho e vai trabalhar. Desta forma, ele possibilita que a profecia se cumpra conforme o sonho do menino, ocupando o lugar antitético que fortalece as lições da história. Tudo se inicia ao chegar perto de uma árvore específica. Nem o vulto nem a inesperada saudação foram capazes de detê-lo. Depois de cortar a árvore, o homem é atingido nas pernas, o que o deixa paralítico. A "ilusão" ou "as maluquices" atribuídas ao que o filho lhe dissera se revelam como "um conselho" que ele despreza, pelo que termina pagando um preço alto. Além desta moral, a narrativa ainda quer ensinar o cuidado com a natureza ao identificar a árvore como um "ser". Nesta condição, as árvores são importantes para o equilíbrio telúrico, devendo ser honradas, não molestadas. Trata-se de uma tradição africana que afirma a sacralidade arbórea e considera algumas árvores como "avatares de axé" e "sentinelas que guardam o universo iorubá". (THOMPSON, 1984, p. 6)

Em "A mulher que sabia demais", Mãe Beata volta a abordar o tema da sabedoria. Desta vez, entretanto, há uma diferença: saber demais não é o mesmo que ter muito saber. A autora conta esta história a partir de uma mulher assim descrita: "tudo quem sabia era ela", "sabe mais do que os outros", "só ela sabia de tudo", "sempre tinha razão". (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 53) Uma lição estava prestes a ser aprendida a partir de uma armação.

> – Olha, vai haver uma festa na cidade e todos nós fomos convidados. E você? – perguntaram à mulher.
> – Ah! – ela logo gritou. – Eu estou sabendo, pois até me chamaram para sair na frente da carroça – pois, naquele tempo, não havia carro.
> Aí, alguém logo disse:
> – Mas será que você sabe que quem chegar primeiro à praça, e com o vestido mais engraçado, vai ter um prêmio?
> – Eu sei! E já tenho uma ideia – ela logo respondeu.
> Então ela foi para casa e começou a fazer a fantasia, a mais horrenda possível. E arrumou a sua carroça, mas ao mesmo tempo ficou matutando:
> – Eu não vejo ninguém falar nada… Hum… Mas, como é competição, tá certo!
> No dia da festa ela levantou cedo, se arrumou e foi para a praça, que já estava cheia. Ela começou a desconfiar de que tinha caído numa armadilha, e perguntou:
> – Como é que é? Não vai haver competição?
> E aí todos começaram a rir e a vaiá-la.
> – ô mulher! Você não sabe tudo? Como você não sabia do que nós armamos para você? Pois tudo aquilo que nós lhe falamos, você diz logo "Eu já sei!" E não é assim! Ninguém sabe tudo. Às vezes, nós temos que recorrer aos nossos irmãos, pois

> quem sabe tudo é Olorum. Tanto assim, que ele criou a nós e a você. Isto vai lhe servir de exemplo. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 54)

O conto revela a armadilha em que se pode cair quando alguém se considera sabedor de tudo. Quem se proclama conhecedor de todas as coisas se descobre atuando no palco de uma comédia, fantasiado de modo jocoso. A competição pelo saber expõe nada mais do que o ridículo *per se*. Em contraste, o princípio da sabedoria está no não saber: "Ninguém sabe tudo." (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 54) O saber da negatividade é a própria sabedoria, como Sócrates exprimiu em sua ironia. (KIERKEGAARD, 2006) No conto, o saber coletivo ("recorrer aos nossos irmãos") indica que o conhecimento é obra do próprio Olorum, divindade suprema, mestre dos céus e fonte da vida: "Olorum não é masculino nem feminino, mas a força vital. Em outras palavras, Olorum é a suprema quintessência do axé." (THOMPSON, 1984, p. 5)

Uma vez que orgulho e coletividade são incompatíveis, até mesmo a relação entre mãe e filha pode estar comprometida quando o egoísmo domina uma das partes. Surgem, assim, reflexões sobre maternidade a partir da leitura de "A filha que ficou muda porque fez a mãe passar vergonha".

> Uma mulher tinha uma única filha que ela cercava de dengo. Tudo o que a filha queria a mãe comprava. Era sapato, enfeites e tudo o mais. Mas a filha nunca estava satisfeita. Se a mãe falava alguma coisa, estivesse onde estivesse, a filha saía respondendo com duas pedras na mão. A mãe, de tanto cobrir a filha de presentes, nunca tinha dinheiro que desse para comprar nada para si.
> Um dia, ia haver uma festa na igreja e convidaram a mãe para ir, que começou a matutar:
> – Mas eu não tenho roupa!
> Aí ela pensou:
> – Eu vou apanhar uma roupa de Juvita – este era o nome da filha.
> Feito isto, ela se foi para a festa da igreja. Lá chegando, quem já lá estava? A filha. A mãe ficou sem graça porque a megera já olhou de cara feia, mas ela fez que não entendeu. Na hora em que o padre suspendeu a hóstia, a filha gritou bem alto, para que todos ouvissem:
> – Essa não! Você não vai se ajoelhar para sujar o meu vestido de seda! Se quiser fique em pé.
> Então a mãe continuou de pé e todos se voltaram para olhar a mulher, que estava chorando envergonhada. Quando acabou a missa, as duas saíram, porém a filha ruim nunca mais falou. O seu castigo veio na hora. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 55-56)

O conto expõe problemas no modo de ser mãe e de ser filha. O hábito de comprar tudo o que a filha queria pode ser visto como uma tentativa de adiar o encontro da mulher com sua própria responsabilidade materna de educar a filha apropriadamente. O respeito pelas mães e pessoas mais velhas está no centro da formação africana. As qualidades de bom caráter (*iwá*) que uma pessoa exibe em seu cotidiano são essenciais para a vida comunitária na tradição de

origem iorubá. A narrativa é emblemática também por retratar a falta de reverência para com espaços sagrados, ritos e divindade. No palimpsesto afro-católico, a festa na igreja, a missa e a hóstia inscrevem uma africanidade que poderia ser retraduzida a partir do próprio símbolo da eucaristia, Jesus, cujo corpo está simbolizado na hóstia. No Brasil, Jesus Cristo é símbolo de Oxalá. (LIGIÉRO, 2006, p. 102) Considerado o "deus da criatividade", (THOMPSON, 1984, p. 87) Oxalá ou Obatalá, cuja cor é o branco (símbolo de sua imaculada reputação), não é honrado plenamente pela mãe que não pôde se ajoelhar com o vestido de seda, propriedade da filha que temia a sujeira. Como o rito fica incompleto, haveria punição: "a filha ruim nunca mais falou."

A mudez também aparece quando Mãe Beata narra o drama de Tomazia, a "menina muito bonita", cujo nome intitula o conto em que a verdade é revelada por uma muda. A história começa com a senhora de engenho que desconfiava que Tomazia fosse filha de seu marido. Dirigindo-se a outra escrava que não gostava da menina, disse:

> – Olha bem para essa negrinha e veja se ela não parece bem com o meu marido.
> – Agora que a senhora tá vendo? – respondeu a escrava. – Ela é a cara dele. Eu pensei que a senhora já soubesse. É o que todo mundo fala. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 57)

Esta conversa despertou "o instinto perverso da senhora". Logo depois, ela enterrou uma joia embaixo de uma árvore africana. No dia seguinte, quando haveria uma festa, ela informou o marido que ouvira da outra escrava que Tomazia havia roubado o anel e o jogado no rio.

> O homem então chamou Tomazia, que disse que não tinha roubado o brilhante, e começou a chorar. Naquele tempo, quem roubava tinha que ser queimado. Então, fizeram uma fogueira, que o castigo de Tomazia era ser queimada na fogueira em praça pública. O dono do engenho não queria, porque ele sabia que Tomazia era filha dele, mas tinha que ser assim. Ele não podia voltar atrás na palavra dele. E lá se foi Tomazia para ser queimada.
> Havia no lugar uma muda, uma mulher que nunca tinha falado. Quando estavam levando Tomazia, e estavam chegando perto da fogueira, a muda, que chegava até a ser parenta da própria senhora de engenho, gritou:
> *Não mate Tomazia!*
> *Não queime Tomazia!*
> *Não mate Tomazia!*
> *Não queime Tomazia!*
> A senhora escondeu o brilhante no pé de baobá.
> Então, todo mundo se levantou e saiu correndo numa algazarra. Quando chegaram ao pé de baobá e cavaram, lá estava o brilhante. Tomazia foi solta. Mas para quem levantava falso testemunho, naquele tempo, e para quem roubava, também tinha castigo. A senhora do engenho então acabou queimada, junto com a escrava que ajudou a condenar Tomazia. E Tomazia ficou como dona do engenho, pois tudo aquilo era do pai dela. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 58, grifos da autora)

As atitudes da senhora do engenho e de sua comparsa são frutos dos sentimentos de desconfiança e ódio que nutriam por Tomazia. A mentira bem contada seria a arma perfeita para condenar a menina por um crime que ela nunca cometera. Sua inocência, todavia, não seria provada através do seu choro, tampouco bastaria ao dono do engenho não desejar sua condenação por saber que se tratava de sua filha. A veracidade se desabrocha na linguagem de uma inesperada personagem, uma muda. A justiça irrompe como um raio, permitindo que viesse à luz a simulação. Com a palavra da mulher que nunca havia falado antes, o baobá (em iorubá, *osè*), árvore sagrada no candomblé e "uma das mais altas das savanas africanas", (BENISTE, 2011, p. 596) passa a guardar a verdade, não mais o logro. Assim, o anel brilhante ilumina o que está obducto: o delito e sua consequente condenação bem como a paternidade de Tomazia, que, por direito, se torna dona do engenho. A heroína que esteve à beira da tragédia é resgatada graças ao seu caráter interior, de onde emana a real beleza desta "menina muito bonita". Afinal, conforme um historiador de arte iorubá esclarece, "os iorubás veem a força do caráter interno funcionando como uma chama enfumaçada (*eefin n 'iwa*) fácil de se detectar, pois a beleza exterior pode ser queimada através da feiura ou egoísmo." (*apud* THOMPSON, 1984, p. 11)

Nem todo deslize terá como punição o fogo, sobretudo quando há o reconhecimento por parte de quem errou. Esta é a conclusão a que se chega ao ler o conto "O mealheiro", no qual Mãe Beata combina moralidade com senso de obrigação com os deuses.

> Existia uma mulher, descendente de africanos, que era gêmea. Por isso, ela tinha grande devoção com os Ibêjis. Todo ano, ela guardava dinheiro num mealheiro de madeira para um grande caruru de Ibêjis. Vocês sabem o que é um mealheiro? É uma caixa toda fechada, com um talho em cima, onde só passa uma moeda. Essa mulher era casada com um homem chamado Obasseju, e ela se chamava Familaká. Um dia ela sonhou com os Ibêjis, que lhe diziam:
> – Olha Familaká, você, este ano, não tem dinheiro para nós, pois seu marido abriu o mealheiro, tirou o dinheiro e lá botou pedaços de ferro e dinheiro sem valor.
> Ele bebia muito e era viciado em jogos de cartas. Ela aí foi ver e balançou o mealheiro para ver como estava. O que fez ela? Chegou ao marido e disse:
> – Eu tive um sonho que você tirou o dinheiro do mealheiro dos Ibêjis.
> Ele arregalou os olhos e disse:
> – Olha, me perdoa. Tirei mesmo, abri o fundo, depois botei prego lá dentro. Só tem pedra e dinheiro sem valor.
> Neste ano, o caruru foi menor por causa da irresponsabilidade deste homem. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 59)

A ancestralidade africana da mulher gêmea se expressa em sua devoção com os Ibêjis. Na caixa de madeira, como explica a autora, ela guardava o dinheiro para sua oferenda anual aos orixás gêmeos. A ação oculta de seu marido, que surripiou o montante, substituindo-o por coisas sem valor, é revelada pelas divindades em sonho. Os vícios do homem não o cegam a

ponto de ele não reconhecer que errou. Apesar de sua irresponsabilidade ter interferido nas obrigações religiosas da mulher, ele é redimido pelo temor demonstrado ao se deparar com a verdade. Seu pedido de perdão e confissão da falta, não obstante, são incapazes de corrigir a consequência litúrgica da ação: o caruru (oferenda) seria menor, salientando a dimensão educativa do conto.

Os altibaixos da vida também são acentuados quando Mãe Beata escreve sobre Ayná, nome que também intitula a história daquela que é descrita como "muito sábia e bonita", mas que tinha problemas com outras mulheres, já que sua beleza atraía "uma legião de homens". Um desses admiradores era o "destemido ferreiro" Ologum.

> Um dia, ele estava trabalhando quando viu a negra vindo com a sua gamela de acarajé na cabeça, toda faceira, mexendo os ombros e os quadris para lá e para cá. Ele ficou olhando. De repente, várias mulheres saíram de vara em punho e começaram a bater na negra. Ologum correu para acudir, dizendo:
> – Aqui! O que é isto? Se bater numa mulher assim! Não se pode mais nem andar sossegado que tem confusão?
> Ele pegou Ayná e a levou para casa. Ele mandou que ela tomasse banho, costurasse a roupa que estava rasgada e comesse. Os dias foram se passando e a negra não ia embora, nem Ologum mandava. Como vocês sabem, o álcool perto do fogo só pode incendiar. Os dois iniciaram um namoro que deu o que falar, causando inveja e disse-me-disse. Mas os dois não estavam nem aí para o que os outros falavam. Era ele trabalhando na forja e ela tecendo abano e balaio para vender na feira. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 61-62)

Tudo ficaria bem entre eles até o momento em que o ferreiro precisou viajar para outra cidade para vender suas ferramentas. Então, Ayná, que "só ficava na janela ou embaixo de uma palmeira, sentada, à vontade", foi seduzida por "um negro também muito bonito, com uma coroa na cabeça", que chega a sua casa pedindo água para matar sua sede. Apesar do medo de o marido voltar, ela acabou permitindo que ele dormisse em sua residência.

> Sempre que o ferreiro viajava, o negro da coroa e cetro encostava. Mas vocês sabem que tudo um dia vem à tona, principalmente o malfeito. A notícia da infidelidade da negra correu por aquelas bandas. Passavam mascates, caçadores, também, que começaram a ouvir as histórias fantasiosas sobre a negra. Ouvindo uma destas, um caçador que estava em viagem por aquelas bandas logo ficou assanhado e foi se chegando. Um dia que o ferreiro viajou o caçador procurou conversa com Ayná, que ficou toda assanhada, do mesmo modo que ficou com o negro da coroa. Ela o convidou para dormir junto, e logo o caçador forasteiro aceitou.
> Ayná, até quando dormiu com o negro da coroa e o caçador, ainda era virgem, pois o ferreiro nunca a possuiu. Ele achava Ayná tão linda, que ele beijava, abraçava, mas não tinha sexo com ela, pois não queria magoá-la. Os outros homens não a respeitaram a tal ponto, e ela gostou. Um dia, o ferreiro começou a notar que o seu corpo estava diferente e começou a desconfiar. Ele fez Ayná tirar a roupa e viu sua barriga grande. Ele logo viu que ela estava grávida. Ologum pegou uma lâmina de ferro em que ele estava trabalhando e saiu correndo atrás dela para matá-la. Quando o povo viu aquilo, fechou as portas de suas casas. O único que ficou com o portão aberto foi o cemitério, onde ela entrou, correndo, dizendo:

> – Ilê Iku!
> E se escondeu atrás de uma sepultura. Ali ficou, pois ninguém podia esperar que ela fosse tão corajosa. O ferreiro voltou para casa e não quis mais saber dela. Ela só apareceu depois que pariu seus nove filhos, cada qual mais feio do que o outro. Quando perguntavam quem foi este homem tão potente que lhe fez tantos filhos, ela respondia:
> – Foi Iku, a morte.
> Ayná não quis saber dos filhos, que voltaram para morar no cemitério, e ela os desprezou. Até agora existem pessoas que dizem que os filhos dela eram do homem da coroa, outros dizem que eram do caçador, mas só quem sabe é ela. Não devemos afirmar o que não sabemos. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 62-63)

A saga de Ayná é um ciclo com altos e baixos. Por um lado, sua aparência lhe faz admirada pelos homens, atraindo um ferreiro, um monarca e um caçador, cada um dos quais lhe satisfaz de alguma maneira. Ologum, o único deles a ter nome (referência a Ogum, senhor do ferro e da guerra), é aquele que a defende e a leva para casa, respeitando-a de tal forma que não tem relações sexuais com ela com receio de magoá-la, diferentemente do negro da coroa e do caçador, que lhe proporcionam a volúpia. Por outro lado, ela está cercada de ameaças: a agressão das mulheres, a inveja, o perigo de seu marido descobrir a traição, e a destruição. No momento mais dramático da narrativa, quando Ologum descobre sua gravidez e tenta matá-la, ela se aproxima da morte, mais precisamente, de sua casa (Ilê Iku). Ali pare seus nove filhos, os quais foram desprovidos da beleza da mãe. Ao atribuir a paternidade dos filhos que despreza a Iku, ela alcança o conhecimento ambíguo da morte como fim, mas também como renovação da vida. No que tange à voz da narradora na história, lê-se dois axiomas: "tudo um dia vem à tona, principalmente o malfeito" e "Não devemos afirmar o que não sabemos". Ambas as sentenças versam sobre o oculto, o desconhecido, ou seja, o que não se sabe. A primeira diz respeito à ignorância dos personagens acerca daquilo que os leitores sabem. Daquele momento em diante, o que está encoberto será revelado. Com a outra frase, a narradora renuncia sua onisciência e arremata o conto com uma lição a ser aprendida, precedida pela declaração de que "quem sabe é ela", aludindo à maturidade alcançada por Ayná em sua jornada de vida.

Contratempos nem sempre são irreversíveis. Em "O colhedor de folhas", Mãe Beata conta a história de um homem e sua relação com Ossâim, orixá das folhas litúrgicas e medicinais. O personagem vivia da venda de ervas, mas tinha um problema na sua maneira de trabalhar: "Ele ia chegando, entrava no mato, não pedia licença e não tinha hora. Passou muito tempo nisto, e ele achando que o mato não tinha dono." (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 67) Com o tempo, ele passou a ter dificuldade para localizar certas folhas úteis, o que prejudicava sua colheita, como relatou a uma Tia Africana, a quem recorrera:

> – Olha Tia, eu sempre tirei folha para vender, mas agora eu entro no mato e não acho nada. Até parece que algo de ruim está para acontecer. Tropeço em cobra, marimbondo me morde, os mosquitos me pegam, a tiririca me corta. Até parece coisa mandada.
> A velha estava calada, só escutando. Quando ele acabou de contar, ela disse:
> – Você gostaria que alguém entrasse em sua casa, apanhasse o que é seu, chegasse em sua plantação, colhesse tudo e saísse sem lhe dar satisfação? Pois é isto aí! O dono dos matos não está gostando da sua ousadia. Entrando na sua casa sem pedir licença e saindo sem dar satisfação!
> – Veja! Mato ter dono! – respondeu ele com uma risada.
> – Não ria, pois o pior pode vir a lhe acontecer. Experimente entrar mais uma vez para colher folhas sem levar um agrado nem pedir licença – respondeu a velha africana.
> Ele ficou com medo e disse:
> – Ô tia, me socorre, pois eu tenho filho para criar.
> – Tá com medo?
> – Eu estou. Se é assim como a senhora falou… – disse o homem.
> A velha viu que ele estava falando a verdade e se levantou. Apanhou um cachimbo, uma garrafa de cachaça, um punhado de milho, um pedaço de fumo, um fósforo, uma vela, e um coité.
> – Vai. Leva isso e ainda essa moeda, entra e pede agô a Ossâim.
> A partir desse dia o catador de folhas passou a pedir agô, licença, a Ossâim, e toda vez que ele ia para o mato, levava uma oferenda. Assim, ele voltou a encontrar as folhas que ele buscava. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 67-68)

Apesar da evidente ignorância do homem no que concerne às tradições africanas, ele tem consciência de que algo está errado e de quem pode acudi-lo. Sua desconfiança era de que estaria sendo perseguido. A sábia Tia Africana ouve toda a queixa do colhedor de folhas antes de pronunciar qualquer palavra. Em sua interpelação, o homem é retirado de sua condição de vítima e é retratado como um ofensor que invade uma casa, apanha o que não é seu e desaparece. A primeira reação dele é de escárnio, pois, em seu juízo, o mato não seria propriedade de ninguém. Não obstante, após ouvir a repreensão da anciã e a confirmação de seu receio de que algo ruim poderia acontecer caso ele continuasse a executar seu trabalho da mesma forma, o medo o acomete. Tal temor testifica sua sinceridade e convence a senhora a ajudá-lo. O processo de acalmar a divindade ofendida exige arriar um ebó e pedir licença (agô), sem se esquecer da moeda, pois "Ossâim não faz nada de graça". (LIGIÉRO, 2006, p. 70) Somente ao demonstrar tal reverência toda vez que adentrasse aquele espaço sagrado, ele receberia permissão (*àgò yà*) divina para exercer seu ofício. Destarte, o conto realça a sacralidade da colheita de folhas e ervas assim como a sabedoria do culto ao "deus da medicina fitoterápica", em nome de quem "os iorubás empreenderam um vasto estudo das folhas, ervas e raízes das florestas, classificando-as conforme suas propriedades terapêuticas, e combinando-as para produzirem os melhores remédios de iniciação e *àshe*." (THOMPSON, 1984, p. 42)

A invasão do território das divindades sem o devido cuidado é tema de outro conto, “O pescador teimoso”. Se, com seu descuido, o colhedor de folhas e ervas ofendia Ossâim, um pescador, com muita avareza, haveria de insultar Yemanjá, “a deusa do mar”, segundo o relato a seguir:

> Existia numa aldeia um pescador muito avarento. Quando ele lançava a rede ao mar, pegava até os peixinhos, por menores que fossem. Mas a deusa do mar não estava gostando. Um dia, ele sonhou com uma mulher dizendo:
> – Olha, você não faz mais isto, pois isto é uma devastação da natureza.
> Ela disse que aquilo era prejudicial até para o seu próprio sustento, que ele deixasse de ser avarento e carregasse só os peixes já grandes.
> Ele acordou e contou para sua mulher:
> – Sabe o que me aconteceu? Eu sonhei que vinha uma mulher e me dizia que eu deixasse de pegar peixe miúdo. Ah, isto tudo é ilusão! Eu não acredito nestas bobagens.
> Aí a mulher lhe disse:
> – Tome cuidado. Eu acho que você deve consultar um olhador.
> – Mulher, mulher, deixe de invenção – respondeu o pescador.
> Mas acontece que, a partir daquele dia, toda vez que ele ia pescar, não vinha nada na rede. Então ele disse:
> – Eu acho que eu vou consultar esse tal de olhador.
> E lá se foi ele. Chegando à casa do olhador, o homem foi logo lhe dizendo:
> – Entre, homem, se aproxime e sente.
> – Eu estou aqui para lhe fazer uma pergunta… que de uns dias para cá eu lanço a rede no mar e não pego peixe – disse ele ao olhador.
> – Olha, Yemanjá está muito aborrecida com você, e ela quer uma oferenda – respondeu o olhador.
> – Seu olhador, eu não sou muito de acreditar nestas coisas, mas o que ela pede?
> – Simplesmente – o olhador respondeu – cê oferece pra ela flores, frutas e enfeites para mulher. E ponha a mão na água três vezes pedindo perdão a ela do que você fez e das suas palavras.
> Isto o pescador fez e, a partir daí, toda vez que ele ia pescar, que lançava a rede, a mesma vinha cheia de peixes graúdos, e a vida dele começou a prosperar. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 69-70)

O desrespeito do homem para com a natureza é notado na pesca predatória que pratica, da qual não escapam nem os peixes menores. A intervenção do orixá em sonho é didática: se ele continuasse a devastar a natureza, sua própria subsistência seria afetada; mas ele considera tudo isso “ilusão” e “bobagens”. A descrença do pescador se mantém mesmo quando exortado por sua mulher a tomar cuidado e procurar um olhador. Não conseguindo mais pescar, ele, enfim, consulta o oráculo, o qual lhe revela o aborrecimento de Yemanjá e a necessidade de lhe render uma oferenda. Embora ainda se declarasse descrente, o pescador segue o veredito de oferecer flores, frutas e enfeites para a divindade bem como executar o rito de colocar a mão na água três vezes e pedir perdão por seus atos e palavras. O apaziguamento da mãe dos peixes permite que o homem, a partir daquele novo momento, prosperasse em sua pesca.

A história de outro pescador é contada em "A fortuna que veio do mar". O foco está em um homem "muito bom, mas muito pobre", que era humilhado por seus irmãos em razão de sua condição social. Ijiberu, filho de Omolu, chegou a pensar em abandonar a pescaria, mas a mulher o aconselhou a consultar "um oluô muito acreditado, chamado Tio Joaquim". Devoto dos orixás, ele se dirige à casa do velho que lhe recebeu com as seguintes palavras:

> – Você vem me perguntar pro modo d'eu te dizer o que fazer, mas eu já sei. Mas vamos entrando, tome assento.
> Tio Joaquim pegou o opelé, jogou e disse:
> – Olha, a resposta eu já sabia, mas aqui diz pra dizer pra você que está perto de você ficar rico. Sua fortuna vem do mar, trazida por um peixe. Não diga nada a ninguém.
> O homem foi para casa e contou para a mulher o que o oluô falou, e pediu segredo. No outro dia, a mulher do pescador encontrou a esposa de um dos irmãos do seu marido, que lhe perguntou:
> – Seu marido já deixou de ser pescador?
> Ela pensou e disse:
> – Não, porque um oluô disse a ele que a fortuna dele vai chegar através de um peixe.
> A mulher riu:
> – Além de pobre, doido.
> E chegou em casa e contou ao marido, que contou para os outros irmãos, que continuaram a zombar do casal. Mas Ijiberu continuou pescando. Um dia, ele lançou a rede e, na hora de puxar, o peso era tanto que ele quase não aguentou. Quando ele viu, tinha um peixe enorme, com um barrigão. Ele e a mulher enrolaram o peixe e o levaram para casa. Chegando lá, quando abriram a barriga do peixe, só acharam moedas de ouro, braceletes e correntões. Eram muitas joias que ele vendeu e comprou fazenda de gado e um palácio. Seus irmãos passaram a bajulá-lo e deixaram de o humilhar. Até hoje, ele conserva sua fortuna, mas os irmãos passaram toda a vida na mesma. Não se deve zombar dos outros. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 71-72)

No mar, estão a pobreza e a fortuna daquele que "tinha muita fé com os orixás". A humilhação sofrida por Ijiberu não seria eterna, pois ele é filho de Omolu, o médico dos pobres. Quem revela a sua boa sorte é o oluô (*olúwo*), sacerdote da prática de consulta divinatória conhecida como ifá. Como senhor (*olú*) dos mistérios e segredos (*awo*), Tio Joaquim já sabia da resposta antes de efetuar a adivinhação através do opelé (*òpèlè*: corrente intercalada com oito sementes côncavas usada nas leituras oraculares). Ao desvelar o segredo de que Ijiberu ficaria rico, o oluô pede para ele não dizer nada a ninguém. No entanto, ele conta o que ouviu para a mulher, que relata para a concunhada, espalhando a notícia para os outros irmãos. O resultado é mais zombaria, marca de seu sofrimento. Confirmada a predição de que um peixe traria sua fortuna, Ijiberu se enriquece e deixa de ser humilhado pelos irmãos, donde o realce da autora para a moral da história: "Não se deve zombar [da pobreza] dos outros."

O oprimido pode se tornar um opressor, como no conto "Oyá Seju", em que Mãe Beata descreve "uma negrinha muito sapeca que era criada por uma mulher muito severa".

Ela era cobrada por várias tarefas: lavar a louça, ir à feira, passar a roupa, pegar o saco de costura. Até que um dia, ela é incumbida de vender um pote de mel.

> Lá se foi a sapeca da negrinha com o pote na cabeça. Perto dali, morava um negrinho, capetinha como ela, e os dois quando se encontravam pintavam o sete. Neste corre pra cá corre pra lá, quebraram o pote de mel. Aí, os dois se puseram a chorar. Então, veio de lá o gambá todo sujo de mel, com o corpo cheio de folhas, e viu os dois sentados na beira da estrada chorando. O gambá logo se condoeu e perguntou, pois neste tempo os bichos falavam:
> – O que houve com vocês que tanto choram?
> – Eu quebrei o pote de mel que minha sinhá mandou vender, mas o culpado foi esse capeta, pois eu sou uma boa menina – disse Oyá Seju.
> O gambá olhou assim para ela, desconfiado, e começou a rir, dizendo:
> – Eu sei. Pelos seus olhos e sua cara, já vi que você é um anjo! Só falta a asa. Mas eu estou com pena de vocês, e sei onde vocês podem arrumar mel. Só digo se você, negrita, falar a verdade. Vocês são irmãos?
> A moleca logo gritou:
> – Eu sou lá irmã deste moleque? Você veja, o nome dele é Idjebi. Que nome feio é este!
> O gambá lhe disse:
> – Você sabe o que quer dizer o nome dele? Quer dizer 'sem culpa', e ele é um menino bom. Até agora, eu só ouvi você condenar ele, e ele assumindo a culpa. E você aí com essa cara de santa! Olha, eu só digo onde tem o mel se você também assumir a culpa, do contrário, eu deixo você apanhar.
> A negrinha levantou e disse:
> – Olha, seu gambá, fui eu que chamei ele pra brincar. Aí derramamos o mel.
> – Olha, a casa da comadre abelha é aqui perto. Ela é muito caridosa e trabalhadeira. Ela dá o mel a você. Num instante, ela faz outro. Mas não diz a ela que fui eu, pois eu não posso aparecer, porque toda noite eu vou lá roubar o seu mel – disse o gambá.
> O gambá ensinou como chegar à casa da abelha, e lá se foram eles. A abelha, que era muito boa, deu o mel, nem vendeu. A negrinha foi para o mercado, vendeu todo o pote de mel e levou o dinheiro para sua senhora.
> Sabe, essa história coloca que a gente nunca deve tirar da nossa culpa e botar no nosso irmão. Logo, Oyá Seju estava erra e Idjebi, por ser um bom menino, não a condenou em nenhum momento. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 73-74)

A história da menina que homenageia a divindade dos ventos e tempestades em seu nome (Oyá, ou Yánsàn; *sejú*: olhar para) se passa dentro da hierarquia colonial, em que uma sinhá dita a uma jovem criada o que fazer. Apesar disso, as crianças encontram espaço para se divertirem, por mais perigosos que fossem os resultados de suas travessuras. A quebra do pote de mel amarga a doçura da diversão dela com Idjebi. A choradeira dos dois atrai a atenção do gambá, que passa a exercer o papel de juiz na querela. Embora assumindo que havia quebrado o pote, Oyá Seju acusa o seu comparsa, que trata de "esse capeta", em contraste com ela que se autoproclama "uma boa menina". Tal atitude provoca a desconfiança do gambá cuja ironia é destilada a seguir: "Pelos seus olhos e sua cara, já vi que você é um anjo! Só falta a asa." Ele a interpela acerca da verdade e ouve mais desdém para com o garoto, desta vez, uma crítica a seu nome. Este é o momento em que o gambá passa a defendê-lo. Ressaltando que Idjebi

significa “sem culpa”, ele constata que o garoto estava sendo condenado pelo ocorrido enquanto ela se portava com “cara de santa”. Assim, a história ressignifica o sentido do nome do personagem que não fala, posto que o vocábulo *ìjèbi* é traduzido como “Culpa, sentir-se culpado” por José Beniste (2011, p. 361). Se tal culpa deveria ser divida entre os dois, faltava a uma das partes assumir sua parcela. Após este gesto de Oyá Seju, o gambá os ajuda a encontrar o mel para substituir o que fora derramado. Nas orientações de como se chegar à casa da comadre abelha, o gambá assume sua própria transgressão de roubar mel toda noite, o que horizontaliza sua relação com as crianças. Ajudada pelo gambá e, posteriormente, pela abelha, a menina, enfim, cumpre sua missão de vender todo o pote de mel. Ao final, a narradora adverte sobre “tirar da nossa culpa e botar no nosso irmão”, destacando que Idjebi, mesmo quando carregou toda a culpa, jamais culpou Oyá Seju.

A figura de um sábio gambá reverbera os contos que Mãe Beata escreve acerca de animais e frutos, em que aborda uma sabedoria ancestral que inclui todos os seres vivos na dinâmica da vida. Em “A lagartixa sabida”, há um relato sobre a relação conflituosa entre aquela que intitula o conto e o cágado. Antropomorfizados, os animais são alegorias de comportamentos humanos.

> A Lagartixa é muito sabida e se dizia muito amiga do Cágado. Um dia, a Lagartixa convidou o Cágado para ir passear no bosque. Era o mês de setembro, época em que todas as árvores estavam com flores, algumas já dando frutos. Quando eles estavam andando, viram uma árvore carregada de frutos amarelos. O Cágado exclamou:
> – Comadre Lagartixa! Olhe para aquela árvore, como tá toda carregada de frutinha amarela. Parece que é gostosa.
> – Compadre Cágado, eu tenho medo de comer essa fruta, que eu não sei se mata – respondeu a Lagartixa.
> – Que nada, comadre Lagartixa – foi a resposta do seu compadre.
> Aí, o que fez a Lagartixa? Ela olhou, olhou, olhou. Ela tinha uma maneira de descobrir quando a fruta era venenosa ou não, só pelo cheiro. Ela botou o focinho para cima e cheirou o ar.
> – É, essa serve para comer! – disse ela, com os seus botões.
> Mas ela, usurária, virou para o Cágado:
> – Compadre Cágado, sabe o que o senhor vai fazer? O senhor vai na casa de compadre Calango, que é aqui perto. Compadre Calango é um grande conhecedor destes frutos silvestres. Pois vá perguntar a ele como é o nome desse fruto.
> Assim que o Cágado deu as costas, ela subiu na árvore e começou a comer as frutas, jogando as cascas para baixo. Vocês sabem que o Cágado anda devagar. Ele foi até o meio do caminho, depois disse assim:
> – Daqui eu ir até a casa de compadre Calango e voltar, comadre Lagartixa... Hum... Eu tô desconfiando que comadre Lagartixa tá é me enganando! Eu vou inventar um nome, vou chegar e vou fazer ela subir na árvore. Vou dizer que eu já perguntei a compadre Calango, inventar um nome, que é para ela subir e começar a chupar as frutas. Se não matar a comadre, eu também como, que ela vai jogando para baixo para mim.
> Aí, ele veio pelo caminho, cantarolando:
> *É miserembá,*
> *Não me chame calungá!*
> *É miserembá,*

> *Não me chame calungá!*
> *É miserembá!*
> O Cágado é que inventou esse nome, que a fruta se chamava miserembá. Quando ele chegou debaixo da árvore, que olhou pra cima, viu a Lagartixa na árvore, coberta de cascas da fruta. A Lagartixa chegava a estar dormindo de barriga cheia. O Cágado ficou é danado, porque, coitado, perdeu aquele tempo todo andando na areia quente. E isso é uma das sabedorias da Lagartixa. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 79-80, grifos da autora)

A interação entre os animais é inicialmente cordial, como se nota no uso dos substantivos comadre e compadre. Enquanto a inocência do cágado o leva a sinalizar a árvore com frutos, a lagartixa, ao saber que se trata de uma fruta não venenosa, opta pela usura, enganando seu interlocutor. A rapidez do réptil em subir na árvore e começar a comer as frutas se contrasta com a lentidão do cágado em perceber o embuste no qual caíra. Quando ele maquina a vingança, já é tarde demais, porquanto a comadre já havia se fartado da fruta. A frase cantarolada "Não me chame calunga!", alusão ao termo banto *kalunga*, associado ao mar ou à morte, parece pressagiar a má fortuna do cágado. Em que pese cada um dos bichos ter agido para falsear o outro, o tempo define o sucesso da ação de um deles. A lagartixa é sabida porque seu engodo ocorre antes de seu oponente. Deste modo, a autora torna deslindáveis as diferenças entre ambos os animais ao construir um saber enraizado em uma tradição religiosa que reverencia a natureza e suas ambiguidades.

A vantagem da lagartixa sabida não é encontrada no protagonista de "A astúcia do macaco". Desta vez, o conto mostra que até mesmo ao mais sábio e astuto pode faltar conhecimento:

> Vocês sabem que o macaco é muito sábio e astuto? Certa vez, ele vendo o papagaio falar, ficou com inveja e com os seus botões disse: 'Não podia ser eu?' Pois ele, o que fez? Apanhou um bocado de pimenta, fez um bolo com o resto de sua comida e deu ao papagaio. Só que ele não sabia que quanto mais o papagaio come pimenta mais fala, e que sua voz fica mais limpa. E isto acabou sendo muito bom, porque a dona do papagaio não gostava do bicho e, naquele momento, ia passando por ali um mascate, que, ouvindo o papagaio cantando, achou bonito e comprou o bicho. Sabe o que o papagaio, quando ia saindo no ombro do mascate, disse ao macaco?
> – Fica aí, cabra ruim. Tua inveja não tem fim.
> Então, dos olhos do macaco escorreram duas lágrimas, e lá se foi o papagaio cantando e todo mundo sorrindo. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 81)

Por não saber que a pimenta potencializa a habilidade do papagaio, o plano do macaco de minar a voz da ave fracassa. Por maior que seja a sabedoria de alguém, ela não abrange todos os mistérios naturais. Além disso, o macaco estava tão cego pela inveja que confiara mais na astúcia de fazer um bolo adulterado e levar o papagaio a comê-lo do que em descobrir se aquela substância seria adequada para o sucesso de suas intenções. Transparece, assim, o

caráter experimental da sabedoria. No que se refere às aptidões do papagaio, ele não é sábio e astuto como o macaco, mas é invejado por sua fala e admirado por seu canto, os quais lhe ocasionam boa ventura. Ao verbalizar o sentimento que danifica a sabedoria do seu interlocutor ("Tua inveja não tem fim."), ele provoca o escorrimento de duas lágrimas de seus olhos – a quantidade ínfima sinalizando mais amargura do que lamento.

A intriga entre os animais aparece também em "A desavença entre o cachorro e o gato". A narrativa versa sobre a origem das formas naturais, dramatizando a participação divina no processo de transformação criativa dos bichos.

> No tempo em que os bichos falavam, bicho nenhum tinha rabo. Olorum ficou muito pensativo e resolveu que tinha algo faltando. Então, Deus resolveu pôr rabo em todos os bichos, mas se esqueceu do cachorro.
> O rato era muito intrigante. Como ele era perseguido pelo gato, pois era mais fraco, ele bolou uma vingança. Chegou para o cachorro e disse:
> – Compadre cachorro, eu gosto muito do senhor. Porém, eu tenho muita pena do senhor, principalmente quando eu me lembro quem é o culpado da chacota que os outros bichos fazem pelo senhor não ter rabo.
> O cachorro ficou curioso e disse:
> – A culpa é de quem?
> O rato, muito maroto, disse:
> – Compadre, você não sabe que é do gato? Deus deu a ele a tarefa de colocar rabo em todos nós, mas aí ele disse: 'Não vamos botar no cachorro que é para ele não ficar bonito.' Eu fiquei muito sentido quando ele me disse isso. Eu disse: 'Compadre cachorro não merece isso. Coitado!'
> O cachorro saiu porta afora, e o primeiro gato que encontrou deu com o pé em cima, e até hoje cachorro e gato não se unem. Não adiantou Deus colocar o rabo no cachorro, porque ele não perdoou a traição do gato. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 83)

Na cosmogonia iorubá recontada, os bichos falam e têm papel ativo na formação de si mesmos. Olorum, o ser supremo, é um artista que reflete criticamente acerca da obra criada. Pensativo, ele efetua um julgamento estético: falta algo nos animais. O rabo surge como um arremate, isto é, um detalhe que não passaria despercebido pelo senso de primor do mestre dos céus. Contudo, na execução do acabamento, o cachorro é negligenciado. A contingência abre caminho para o envolvimento dos animais no processo criativo da natureza. O protagonismo do rato é assumido quando ele, mais fraco que seu perseguidor, utiliza-se de sua capacidade de criar intriga para se vingar do gato, seu arqui-inimigo. A fraqueza física do roedor é compensada por seu ardil, mediante o qual ele arma o cenário que irá convencer o cachorro de que o gato agira com malignidade para com ele. A hostilidade entre caninos e felídeos decorre desta maquinação, da qual ninguém há de desconfiar. Olorum, enfim, dota o cachorro de uma cauda, mas as criaturas, com seus sentimentos de vingança e traição, já haviam levado a cabo a transformação desta obra repleta de sua força vital.

Mãe Beata retoma o personagem cágado nas duas fábulas seguintes. A primeira, "A fofoca do cágado", descreve suas características e ações de modo sucinto, enfatizando uma lição que seria aprendida em poucos gestos e palavras.

> O Cágado sempre foi muito fofoqueiro. Dizem que ele tinha costume de entrar na casa dos outros bichos para depois contar tudo o que via. Um dia, ele foi pé ante pé, entrou na casa do Coelho e ficou quieto em um canto, com o pescoço encolhido na carapaça. Quando o Coelho viu o Cágado, saiu chutando o mesmo pela porta da rua. A casa era emu ma pirambeira e lá embaixo havia um rio. O Cágado se espatifou lá embaixo, pois neste rio existiam muitas pedras. Neste momento, Yemanjá, ouvindo aquele tombo, correu, pegou o mesmo e emendou todos os seus pedaços. Ela lhe disse:
> – Olhe meu filho, de hoje em diante você fique sabendo que a casa alheia é sagrada. Que isto lhe sirva de exemplo. O falador sempre coisa ruim lhe acontece, e o dente de falador sempre morde sua língua. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 85)

A atitude de fofoqueiro do cágado o leva ao extremo de se esconder em lar estranho para depois contar o que via. A curiosidade do animal para com a vida alheia tem consequências terríveis. O coelho o agride com chute e o lança ao abismo, ocasionando a desintegração de seu casco. Ele é salvo e tem os pedaços de seu casco emendados por Yemanjá, o orixá materno que habita as águas rasas, de quem ouve uma exortação a respeito da sacralidade da casa que não lhe pertence. Desrespeitar este princípio trará infortúnios para si.

Em "O cágado enganador", Mãe Beata retrata o quelônio como "malandro", que, outra vez, cria problemas para os outros com suas ações. Desta vez, entretanto, ele adentra o território de um orixá que não o tratará com a mesma complacência materna de Yemanjá.

> O Cágado sempre teve mania de malandro. De certa feita, ele arquitetou um plano. Vendo que a floresta estava muito calma ele disse:
> – Eu vou fazer rebuliço, e vou deixar todo mundo de orelha em pé e assustado. Vou dizer que está aparecendo por aqui egun, espírito de morto, e que eu já vi várias vezes.
> Como existia por ali um pé de ajobi com um buraco feito pelos roedores, ele passou a ficar ali dentro, e todos que passavam ouviam uma voz fanhosa a dizer:
> – Emiku, emilopa! Eu sou a morte, eu mato!
> As pessoas saíam correndo amedrontadas e se trancavam em casa. Depois de uma certa hora, o povoado ficava deserto. Até que isso chegou aos ouvidos de Ossâim. Ele era o responsável por todo aquele lugar, e as pessoas procuravam por suas mezinhas para todos os problemas que tinham. Ossâim pensou e disse:
> – Isso não está certo, pois Iku não ia se dar ao trabalho de ficar escondido em uma árvore para assombrar ninguém. Existe alguma coisa errada!
> Ossâim ficou calado, fingiu que não ligou, e disse para as pessoas:
> – Sabe o que é? Os tempos mudaram, até Iku está vindo brincar com vocês.
> No outro dia, ele foi na casa de Ajapá, o cágado, e disse:
> – Você sabe de uma coisa, Ajapá? Com este problema de assombração, eu consultei um oluô, e ele me disse que Iku está aborrecido com todos desta floresta. É por isso que ele está assim.
> O Ajapá, quando ouviu estas palavras de Ossâim, ficou muito feliz e até sorriu.

> Há! Já vi que está todo mundo com medo, ninguém sai mais de casa, pensou Ajapá. Depois de falar com o Cágado, Ossâim foi para casa, se vestiu todo de folha, e se escondeu atrás do pé de ajobi. Então veio o Cágado, pé ante pé, entrou no buraco da árvore e ficou lá dentro quieto. Ossâim, então, fez um laço, apertou o pescoço dele, e puxou o malandro para fora. Então, chegou toda a aldeia, meteu o cacete nele, e o arrebentou em vários pedaços. Assim, todos ficaram sabendo que era Ajapá quem infernizava a aldeia. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 87-88)

A "mania de malandro" do cágado o leva a operar como um fabulador dentro da fábula, com o intuito de assustar todo mundo. Em sua malandragem, ele brinca com a presença de egun, espírito de ancestral, o qual se manifesta em rituais próprios. Escondido em um buraco, ele assombra quem passa ao afirmar que ele é a morte e que tem poder de matar. O medo das pessoas é reportado a Ossâim, dono da floresta. O deus da medicina fitoterápica iorubá diagnostica um problema: Iku, a morte, não se esconde nem aterroriza ninguém, mas se revela. Camuflado de folhas, Ossâim, já desconfiado do cágado, descobre a farsa que o bicho arquitetara. Uma vez exposta sua brincadeira, suas vítimas dão o troco, novamente, destruindo seu casco, mas, desta vez, não havia uma divina mãe para socorrê-lo.

"O agouro da coruja" registra a sorte funesta de outro animal, a coruja. Apesar de gozar de um prestígio sagrado em virtude de representar as mães ancestrais, a ave constitui um sinal de mau agouro, segundo se lê:

> A coruja é tida como agourenta, mas, nas religiões afro-brasileiras, ela representa mães ancestrais. De certa feita, ela teve um atrito com o pé de akoko e, muito vingativa, chamou um lenhador e mandou cortar a árvore. Quando o homem deu a primeira machadada, ouviu uma voz dizendo:
> – Se me cortar, vai se arrepender!
> O homem deixou seu machado e saiu correndo. Ele foi comunicar à coruja o que tinha acontecido. Aí ela disse:
> – Ah é? Então, quem corta sou eu!
> Ela chegou toda afoita e meteu o machado no pé de akoko. Então, o machado saiu do cabo e decepou a cabeça da coruja. É por isso que quando ela passa de noite por cima da casa voando e dando aquele piado, deve-se dizer: "Que a vingança do akoko caia sempre na tua cabeça." E sempre se acende uma luz dentro de casa, nunca deixando a casa às escuras. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 89)

A importância mitológica da coruja nas religiões afro-brasileiras não impede o conto de qualificar a ave como "agourenta" e "vingativa". O akoko, considerado seu adversário, é tão venerável quanto ela, pois se trata de uma "[á]rvore sagrada cujas folhas são colocadas na cabeça dos reis e sacerdotes africanos em ocasiões especiais." (NAPOLEÃO, 2011, p. 41) Se o lenhador não pôde cortar a árvore em função do alerta que recebera de que poderia se arrepender, a coruja resolve fazer o trabalho ela mesma sem se preocupar com os efeitos. Atingida pelo machado que decepa sua cabeça, a coruja vingativa se torna símbolo da

vingança do akoko. Contra seu mau presságio, a narrativa deve ser evocada, juntamente com a luz acesa, evitando que ela encontre o conforto das trevas.

No rol dos animais impugnados, consta um crustáceo. Em "O caranguejo maldito", Mãe Beata explica a razão por que iniciados no candomblé, sobretudo filhos de Omolu, não comem caranguejos. A história assinala a dialética da relação entre deidades e explica o dever humano de respeitar interdições religiosas.

> As pessoas que são iniciadas no Candomblé não comem caranguejo, principalmente quem é iniciado em Omolu. Contam os antigos que Nanã, quando teve Omolu, e viu que ele era todo aberto em chagas, o jogou na maré. Todos os peixes vieram adorar Omolu, mas o caranguejo, quando chegou e viu Omolu todo cheio de feridas, foi logo dando a sua mordida e tirando o seu pedaço. Os outros peixes foram chamar Yemanjá, que chegou correndo, apanhou Omolu, limpou seu corpo e passou azeite de dendê com a palha de bananeira, e lhe deu acaçá batido. Yemanjá levou Omolu para casa e disse para o caranguejo:
> – De hoje em diante, tu serás amaldiçoado por quem for iniciado, principalmente por quem for meu filho. Tu andarás sempre de lado, de frente para trás.
> Naquele momento, seu amor de mãe falou mais alto. O caranguejo, desde este momento, foi banido dos banquetes dos orixás, por amor a Omolu e respeito a Yemanjá e Nanã. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 91)

Após parir Omolu com feridas abertas, Nanã, a "divindade terrível", (LIGIÉRO, 2006, p. 82) o joga na maré, jurisdição de Yemanjá. Dentro da água, o orixá recebe a adoração dos peixes, mas é agredido pelo caranguejo, agravando sua condição. Socorrido por Yemanjá, Omolu tem seu corpo limpo e tratado com azeite de dendê e palha de bananeira, além de receber uma bebida refrescante, acaçá batido (feito de fubá, arroz ou milho). Ao caranguejo, resta a maldição, especialmente dos filhos da divindade das águas do mar. O andar do crustáceo, "de lado, de frente para trás", seria uma marca de seu castigo. Em nome do amor de mãe (*yèyé*) e respeito aos deuses, ele também não fará parte do cardápio dos orixás.

Se o caranguejo é maldito, nem todo peixe pode ser comido pelos filhos de Yemanjá, como ensina o conto "Aramaçá", que mostra a importância de um iniciado respeitar as regras referentes às suas respectivas divindades.

> Esta história eu dediquei a aramaçá, que é um peixe que tem a boca torta. Eu vou contar uma história sobre uma filha de Yemanjá muito teimosa.
> Existe um peixe que tem a boca torta. Ele é chato, e é um dos maiores euós de Yemanjá. Euó que dizer quizila. Um dia, o marido dessa filha de Yemanjá trouxe uma enfieira de aramçá. Enfieira é uma vara fina que você enfia na quelra do peixe e vai botando um a um para ficar mais fácil para carregar. Quando ela viu o marido com a enfieira de aramaçá ficou contente, pois ela era louca por peixe.
> – Ah! Graças a Deus! Graças a Olorum! Hoje eu vou comer peixe.
> Ela sabia que este peixe quem é de Yemanjá não come, mas, por teimosia, fez uma moqueca com bastante azeite-de-dendê e azeite-doce. Ela fez a moqueca e deixou em cima do fogão para esfriar, e foi lavar a roupa enquanto o arroz e feijão cozinhavam. Ela, então, comentou com a vizinha:

> – Olha, eu não lhe disse que esse negócio de euó é invenção, é ilusão? Eu fiz a moqueca… limpei o peixe, temperei… Tá é cheirando. Você tá vendo o cheiro?
> A vizinha disse:
> – Tô. Tá me cativando. Eu acho que eu vou comer com você.
> Quando ela acabou de lavar a roupa, que foi destampar a panela dos aramaçás para comer, os aramaçás estavam todos vivos, mexendo os olhos e a boca. Elas saíram correndo, tanto ela quanto a vizinha, e não comeram o peixe. Tudo isto para você ver, cada qual no seu cada qual! Se a pessoa tem o seu orixá, tem que respeitar o euó daquele orixá para não criar complicação para si mesmo. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 93)

Aramaçá, peixe chato e da boca torta, é um euó (tabu) de Yemanjá, logo, não deve ser ingerido por seus filhos. Quando uma de suas filhas, "teimosa", decide quebrar a regra, fazendo uma moqueca com o pescado e tratando o preceito como "invenção" e "ilusão", o resultado é uma monstruosidade na panela. Vivos, mexendo olhos e bocas, os aramaçás não seriam consumidos, pois são proibidos. A sabedoria do terreiro vem à baila para prescrever a boa conduta no que se refere às interdições religiosas, preservando-se assim o equilíbrio entre o mundo material e o mundo espiritual.

O relacionamento das divindades iorubás consigo mesmas pode ser tão ambivalente quanto sua relação com a natureza, como atesta o imbróglio entre Exu e Oxalá, narrado em "Exu e a lagartixa". A guerra fria entre os poderosos deuses é contada da seguinte maneira:

> Exu sempre teve muitos problemas com Oxalá, pois ele não queria receber suas ordens. Um dia, Oxalá pediu a Exu que fosse procurar um camaleão, pois ele tinha que ter um em sua casa, pois o mesmo faz parte da sua vida. O que fez Exu? Ficou matutando e disse com seus botões:
> – Agora, veja! Este velho querendo me fazer de empregado dele. Como é que pode?! Eu tenho tanto poder! Poder de plantar uma semente hoje e a mesma germinar, crescer e dar frutas deliciosas no mesmo dia, de fazer chover e fazer sol na mesma hora, de dividir um ser humano em dois, de um lado ser um homem e do outro ser mulher, de matar um pássaro hoje com uma pedra que joguei ontem. Vou mostrar a ele quem sou eu!
> E saiu. No caminho encontrou uma lagartixa, passou a mão e a mesma se transformou em um camaleão. Ele a levou para Oxalá, pensando que o estava enganando. Chegou fingindo que estava feliz porque estava fazendo um favor para Oxalá, que lhe disse:
> – Modupé! Obrigado meu amigo. Agora eu vi que você gosta mesmo de mim, e é de minha inteira confiança. Ponha o camaleão aqui perto de mim.
> Exu, pensando que enganava Oxalá, perguntou:
> – Está satisfeito, Babá?
> – Como não havia de estar? Eu vou pôr o nome dele, Omonilê – respondeu Oxalá.
> Oxalá soprou para a lagartixa, que mudou de cor, ficou cinza e começou a subir pelas paredes. Exu saiu correndo, envergonhado. Logo, você veja, não se deve menosprezar os mais velhos. É por isso que a lagartixa também é filha de Oxalá, e não se deve matar quem é filho de Oxalá. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 95-96)

Exu nutre um sentimento negativo para com Oxalá em decorrência das ordens enviadas por aquele cuja autoridade é inabalável. O pedido do pai da humanidade por um camaleão é a gota de água para o emblemático *trickster*, familiarizado com o questionamento,

a inversão e a quebra de regras e comportamentos, (SILVA, 2015, p. 23) contrastando com aquele que encarna a pureza. Quando o respeitado deus da criatividade (Oxalá ou Obatala) solicita o lagarto para sua coleção, ele desperta a indignação do controvertido e poderoso orixá, o qual é saudado por meio da expressão *Láròyé*, que se traduz como "Debate, discussão, controvérsia". (BENISTE, 2011, p. 495) Na visão de Exu, Oxalá se torna um "velho querendo [lhe] fazer de empregado", o que seria inaceitável, dado seu expressivo poder sobre o universo. Ao transformar uma lagartixa em camaleão com o intento de enganar Oxalá, Exu faz jus ao título de "o deus sem fronteiras". (FALOLA, 2013) Todavia, o resultado do embate entre este senhor da comunicação e o da criação é uma transformação criativa da natureza: Oxalá nomeia o presente recebido como Omonilê (*omo-nlé*), termo que designa lagartixa em iorubá, em substituição a *omólé*, que significa lagarto doméstico. Com isso, a lagartixa é batizada filha de Oxalá, razão pela qual não deve ser atacada. A história atribui a vergonha sentida por Exu ao seu menosprezo pelos mais velhos, simbolizado pela divindade que confrontara.

Desta sorte, Mãe Beata escreve mais um capítulo das tradições em torno dos confrontos entre as duas divindades presentes no cânon iorubá. Como elenca o historiador nigeriano Toyin Falola, Exu é culpado por embebedar Obatala, tornando-o "incapaz de criar apenas seres humanos perfeitos como o fizera antes"; além disso, "em várias mitologias", Exu é também "acusado de causar o conflito entre Obatala e alguns outros deuses e deusas". (FALOLA, 2013, p. 5)

Contudo, em "O orgulho de obi", observa-se a compaixão de Exu para com Obi, a semente da planta cola, o que confirma a ambivalência de seu caráter divino. Ele pode se compadecer de quem se encontra na miséria.

> Obi era muito pobre. Um dia, Exu o visitou em sua casa e viu como ele morava em total penúria. Exu se compadeceu do mesmo e lhe disse:
> – Olha Obi, eu vou ter com Orumilá e vou perguntar a ele como eu posso lhe ajudar.
> Obi ficou todo contente e disse a Exu:
> – Eu vou lhe agradecer pelo resto da vida. Você vai ver.
> Dito isto, Exu saiu. Dois dias depois, voltou com um ebó para Obi fazer. Obi fez o ebó e ficou rico, mas nunca procurou Exu para agradecer. Um dia, Exu foi até a casa dele e bateu palma. Obi abriu e foi logo dizendo:
> – Olhe, aqui eu não o quero. O que você quer? Eu estou ocupado atendendo pessoas de importância. Não tenho tempo para você, não tenho tempo para atender mendigo – bateu a porta e entrou.
> Exu ficou possesso e foi comunicar o acontecido a Orumilá. O que fez Orumilá? Vestiu-se com uma roupa bem suja e rasgada e foi à casa de Obi. Ao ver aquele homem sujo à sua porta, Obi disse:
> – Olha, se você veio pedir esmola, eu não dou esmola. E você, sujo deste jeito e fedorento, como ousa bater em minha porta, sabendo que eu sou um homem muito rico?

> – Obi, em nome de Orumilá, me socorre aqui – disse Orumilá.
> – Orumilá que nada! Orumilá sou eu que sou rico e não preciso de ninguém – respondeu Obi.
> – Então, Orumilá transformou-se em um lindo homem e disse:
> – Está me conhecendo, Obi?
> Obi se assustou e se postou aos pés de Orumilá, gritando:
> – Oba mi, oba mi!
> Orumilá lhe disse:
> – Pela tua ingratidão e orgulho, de hoje em diante não haverá sacrifício na nossa religião, nem oferenda aos nossos deuses em que você não esteja incluído. Tu serás partido em quatro partes, rolarás na lama e serás posto na cabeça do mais vil ser do aiyê. Sem contar que, quando Exu comer, tu terás que fazer parte do banquete dele. E ainda terás que responder se ele está satisfeito. Logo você, veja, Obi, o orgulho não vale, a humildade, sim. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 101-102)

De modo espontâneo, Exu acode o pobre Obi, cujas condições precárias de vida o orixá verifica *in loco*. A promessa de ajuda envolve recorrer a Orumilá (ou Ifá), divindade ligada a formas de consulta divinatória, que "[r]epresenta os princípios do conhecimento e da sabedoria, por conhecer o segredo do destino das pessoas e assim poder orientá-las." (BENISTE, 2011, p. 625) Obi promete retribuir com gratidão eterna a Exu pela benesse. Uma vez oferecido e aceito o ebó, a sorte de Obi muda e ele se enriquece, conquanto não se saiba a quem a oblação é dedicada (Orumilá? Exu? Outro orixá?). A mudança na vida de Obi não o leva a reconhecer os responsáveis pelo êxito alcançado. Sua ingratidão é tamanha que ele rebaixa Exu à mendiguez, condição que faz referência à sua antiga situação de penúria. Além disso, Obi despreza Orumilá e, diante do deus transmudado como o Obi de outrora, a noz de cola se afirma independente de qualquer poder divino por causa de sua riqueza. Ao se revelar, Orumilá provoca a prosternação tardia de Obi, que, enfim, o reverencia como seu rei ("Oba mi, oba mi!"). O castigo por sua ingratidão e orgulho, ainda assim, seria tão penoso quanto a miséria que um dia ele conhecera, mas que jamais o tornaria humilde.

Se a punição acima é efetuada por Orumilá, em "Iyá Inâ", quem corrige é Exu. A personagem principal que dá nome à história é "uma negra muito bonita", mas que expelia fogo pela boca ao falar. O motivo se deve ao fato de ela ter revelado um segredo de Exu. Como vingança, o orixá preparou-lhe um banquete:

> – Olha, minha irmã, eu gosto muito de você. Devo muitos favores a você e quero retribuir. Como eu sei que você gosta muito de comer, eu fiz um jantar para a gente.
> Ela aceitou, pois era muito gulosa. Exu disse com seus botões:
> – Agora eu me vingo. Ela me paga.
> Exu marcou o dia do jantar e no dia ela estava lá. E o que fez Exu? Foi para o mato, apanhou uma folha chamada yxanã, que misturada com outros elementos tem o poder de produzir fogo. Ele fez um gostoso refogado e deu para ela comer. Quando acabou, que ela se empanturrou bem, Exu lhe disse:
> – Você já viu? Araruta tem seus dias de mingau e hoje é o dia da minha vingança.
> Ela gritou:
> – Oiii!

> E quando Iyá Inâ gritou, saiu fogo pela boca. Ela perguntou:
> – Por que você fez isso?
> – Você se lembra do segredo que eu te confiei? Pois é, você não guardou! Agora, toda vez que você falar, vai sair fogo pela boca, e todos os seus filhos vão ter um olho só, na testa – respondeu Exu.
> E assim foi a desventura de Iyá Inâ por não saber guardar segredo. Até hoje quando ela fala bota fogo pela boca. Todos deviam seguir esse ditado: boca fechada não entra mosca. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 103-104)

Através da trapaça de Exu, uma lição sagrada é ensinada: segredos divinos devem ser guardados. Caso contrário, as capacidades de comunicação e visão ficam comprometidas. Quem torna públicos os mistérios produz fogo, podendo queimar seu interlocutor, além de ser incapaz de enxergar de modo pleno com apenas um olho na testa. Iyá (mãe) Inâ (fogo) representa o perigo de se descumprir o preceito fundamental de uma religião como o candomblé, em que "[t]udo vai sendo aprendido aos poucos, tudo cercado de uma aura de mistério, cada coisa como um segredo novo." (PRANDI, 2005, p. 10)

Os segredos aprendidos devem ser preservados como herança dos ancestrais. Em dois contos, um dos quais já fora mencionado no capítulo 1, Mãe Beata conta duas histórias herdadas de seus antepassados sobre a relação de Xangô com o quiabo. Em "Mais uma história com Xangô e o quiabo", ela relata "uma qualidade de Xangô, chamada Baru" que apesar de "brigão" e "destemido", não pode comer quiabo, seu prato favorito, pois este lhe causa sonolência. Como ele perdeu várias batalhas em decorrência disso, ele decidiu consultar um oluô, de quem ouviu o seguinte conselho:

> – Se é assim, deixa de comer quiabo.
> – Eu deixar de comer o que eu mais gosto? – respondeu Xangô Baru.
> – Então, fique por sua conta. Não me incomode mais! Será que a gula vai vencê-lo? – perguntou o oluô.
> Xangô Baru foi para casa e pensou:
> – Eu não vou me deixar vencer pela boca. Vou voltar lá e perguntar a ele o que eu faço, pois o quiabo é meu prato predileto.
> E saiu no caminho da casa do oluô, que já sabia que ele voltaria. Lá chegando, disse:
> – Aqui estou. Me diz o que eu vou comer no lugar do quiabo.
> – Aqui neste mocó tem o que você tem que comer. São estas folhas. Você temperando como quiabo, mata sua fome – lhe mostrou o oluô.
> – Folha?! – perguntou Xangô Baru.
> – Sim – respondeu o oluô. – Tem duas qualidades, uma se chama oyó e a outra, xanã. São tão boas e gostosas quanto o quiabo. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 107-108)

A narrativa prossegue com a volta de Xangô para casa e o preparo do refogado, com angu de farinha. O resultado foi positivo: "Gostou tanto, e se sentiu tão bem e tão fortalecido, e não teve mais aquele sono profundo. Aliás, ele se sentiu bem mais jovem e com mais força. E não ficou com a lombeira que o quiabo lhe dava." (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 108)

Decidido, ele não comeu mais quiabo. Portanto, o texto volta à temática da quizila, isto é, da proibição de determinados alimentos no banquete de certos orixás. O calcanhar de aquiles deste sublime guerreiro é justamente a comida que mais lhe agrada, ocasionando-lhe angústia. Entre ser derrotado pela apetência e vencer a si mesmo, a divindade dos raios e trovões escolhe a segunda opção, aplicando o ouvido ao que o sábio oluô tem para lhe dizer. Os dois substitutos para o quiabo lhe proporcionariam uma satisfação melhor, mas não lhe deixariam em apuros. Ao final, a autora revela a fonte de seu ensinamento ("Esse caso me foi contado pelas minhas mais velhas"), bem como abre a possibilidade de novas interpretações relativas a tal interdição ao declarar que "quem quiser dar quiabo a Baru que dê!" (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 108)

Nem sempre aqueles que são ajudados cumprem todas as etapas de suas obrigações, sobretudo quando são humanos. O conto "Oxé, o ajudante das mulheres que queriam parir" refere-se a uma mulher estéril de 40 anos, a quem foi dada a recomendação de procurar Odu Oxé. Ela assim o fez, afirmando-se disposta a seguir todas as orientações recebidas.

> Ele, então, mandou que ela comprasse uma tigela e várias coisas que seriam necessárias para o trabalho, até mesmo uma preá. Ele também disse que quando a criança nascesse, ela teria que repetir a oferenda e iniciar a criança. Ela fez a oferenda e depois de vários meses, estava grávida.
> Em nove meses nasceu uma linda menina. Esta menina foi crescendo e a mulher nada de dar a oferenda nem iniciar a menina. Um dia, a menina adoeceu e não havia mezinha que a botasse boa, até que, um dia, a menina disse à mulher:
> – Mãe, eu sonhei que uma pessoa me dizia que a senhora tinha que pagar uma promessa que fez para um odu, senão eu vou morrer.
> A mulher ficou doida, comprou tudo e ofereceu para Oxé, e procurou iniciar a menina. Ela ficou boa e está até hoje. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 109)

Os odus são os 16 signos do sistema de consulta divinatória, cada um dos quais constitui uma divindade e "carrega o nome de um príncipe antigo". (THOMPSON, 1984, p. 34) Entre eles, encontra-se Oxé, cuja importância para o aparelho reprodutor está estampada na história em tela. A participação da mulher que solicita ajuda se dá através da compra dos elementos para a realização do trabalho, mas ela ainda carregaria o dever futuro de repetir a oferenda e iniciar a criança na religião dos orixás. Apesar de ter cumprido a primeira parte de sua responsabilidade, que resulta no nascimento de "uma linda menina", a mãe ignora as obrigações restantes. Ao tomar conhecimento das consequências terríveis desta negligência por meio do sonho da filha, ela se redime, pagando sua promessa que fizera ao odu.

Em "Odu Ojonilé", a atitude das pessoas em relação aos Odus vem à tona novamente. O odu que intitula a história se entristecia porque ele passou a ser visto como prenúncio de

acontecimentos ruins. Ele descobriu que Odu Ossá também sofria do mesmo problema ao ouvir a seguinte reclamação:

> – Será que você está com o mesmo problema que eu estou? Eu venho aqui pra nós papearmos. Eu quero conversar com Olorum, ir dar uma queixa das pessoas que ele pôs no Aiyê, no mundo. Eu estou sendo acusado de trazer miséria, perdas e morte, e eu estou muito triste.
> – É este o meu caso. As pessoas não se tratam, comem tudo o que é ewó, tudo que é quizila, não cuidam do seu ori, e com isto vem o desgaste, adoecem e dizem que sou eu o culpado! – respondeu Ojonilé.
> – É o meu caso também! – disse Ossá. – As pessoas gastam o desnecessário, não procuram estar em dia com os ancestrais, rogam praga ao seu semelhante, e você sabe que a mesma é dividida. E ainda dizem que eu sou aliado a Iku, a morte!
> – Você veja o que é a humanidade! Vamos consultar Orumilá. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 111-112)

Então, os odus reclamaram do ocorrido com Orumilá, que aconselhou Ojonilé a fazer uma oferenda aos ancestrais a fim de alcançar auxílio. Já Ossá foi instruído a obter alguns objetos que lhe seriam úteis no caminho. Com tais utensílios, ele pôde socorrer um moribundo na estrada, provocando aplausos de todos na aldeia. Onojilé, após a oferenda aos antepassados, também recuperou o seu respeito.

Desta forma, a narrativa reflete sobre as expectativas humanas para com os deuses e suas responsabilidades para com o resultado de seus atos e escolhas. Ao desvelarem, através do sistema divinatório, o inevitável futuro sombrio daqueles que lhes procuram, os odus deixam de ser reverenciados. As divindades identificam a origem dos problemas das pessoas em sua má conduta, no descuido consigo mesmas e no consequente desequilíbrio de suas vidas – como, por exemplo, quando não se tratam, comem algo proibido (*ewó*, quizila), não cuidam da cabeça (*orî*), gastam o desnecessário, não ficam em dia com os ancestrais, rogam praga uns nos outros. A princípio, o lamento recai sobre Olorum, o Deus Supremo, em razão das pessoas enviadas ao Aiyê. Não obstante, é a Orumilá, senhor do ifá, que recorrem, evitando, assim, quebrar qualquer hierarquia. Por via do orixá do oráculo, que os orienta quanto ao que fazer, os odus recuperam seu prestígio.

Se no conto anterior, os odus sofrem com o comportamento desrespeitoso das pessoas, em “Odu Okaran”, quem cria problemas para a casa de Ifá é um odu orgulhoso, aclamado por seu poder da fertilidade. A confusão começou quando ele decidiu ser parceiro de Exu:

> – Olhe, Exu, você tem um grande poder com Ifá, pois quem traz o mistério para ele é você. E eu sou forte, bonito e brigão. Onde tem uma briga, eu lá estou. Podemos fazer poucas e boas. Mas veja, a casa de Ifá só vive cheia de gente à procura de teus conselhos e revelações, mas ele não lhe dá crédito. E você é o grande responsável pelo que se fala em volta do mundo.

> Exu disse:
> – Ah, é assim? Eu vou mostrar a ele com quantos paus se faz uma cangalha.
> Exu pegou 21 grãos de atarê, pimenta-da-costa, pôs na boca e foi para a casa de Ifá. Chegando lá, se envultou, e quando Ifá foi fazer as adivinhações com o seu rosário, o opelé, nada conseguiu. Exu contou o acontecido a Okaran, que ficou satisfeito e caminhou para a casa de Ifá. Lá chegando, Okaran se sentou à frente de Ifá, que estava muito triste. Okaran foi logo dizendo:
> – O que está havendo aqui? Sua casa sempre está cheia de gente e hoje não tem ninguém?
> Mas Ifá já tinha ficado desconfiado ao vê-lo chegar, pois não era costume de Okaran o visitar. Então, Ifá disse:
> – Eu desconfio de alguém responsável por esta situação. Mas eu vou dizer, quem fez isto vai ser de hoje em diante eternamente escravo de Exu, e vai sofrer, que Exu não é brincadeira. Vai me pagar!
> Okaran arregalou os olhos e disse:
> – Ora homem, não faz isto! Você não sabe nada.
> – Ora se sei! – respondeu Ifá.
> Okaran, a partir daí, ficou dominado por Exu e suas melhores oferendas são as mesmas de Exu. Por isso, não se deve mexer com quem está quieto. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 113-114)

Enquanto Okaran age para ampliar seu poder, Exu se vinga do pouco reconhecimento por parte de Ifá. Afinal, semelhante ao papel de Hermes na mitologia grega, ele ocupa o ilustre posto de mensageiro dos deuses, isto é, aquele que interpreta e traduz a vontade divina, suplantando Ifá em todos os quesitos: "De fato, Esu parece ter prioridade sobre Ifa no processo de interpretação. Esu não só ensinou o amigo o sistema; Esu também confirma ou condena a 'mensagem' de Ifa." (GATES, 1989, p. 9) Apesar disso, a sabotagem do poder divinatório por Exu não ficaria sem consequência para o odu que a provocara. O soberano dos sistemas de adivinhação é capaz de enxergar o responsável por aquela situação. Ao maldizer quem fizera aquilo, condenando-o à condição de escravo de Exu, que "não é brincadeira", Ifá visualiza Okaran assustado pelo que pode lhe sobrevir. Deste momento em diante, seu destino será traçado pelos caminhos daquele com quem quis fazer uma parceria sem medir previamente os efeitos.

Mais uma história de odu é contada em "Ofu", divindade qualificada como "um homem muito bondoso, que só se aborrecia quando via uma pessoa de preto ou vermelho", as cores de Exu. Nas costas, este personagem piedoso trazia um saco com efum, obi e um camaleão. Seus seguidores eram jovens e pobres.

> Ofu era um homem muito bondoso, que só se aborrecia quando via uma pessoa de preto ou vermelho. Até seu cabelo e sua barba eram brancos, embora fosse um homem novo. Ele andava com um saco nas costas, onde trazia efum, obi e um camaleão, e andava rezando muito. Ofu ganhava muitos adeptos, mas todos eram jovens. O mais velho era ele, e todos os seus seguidores eram pessoas paupérrimas.
> Um dia, Ofu sentou-se embaixo de um pé de baobá, com o seu povo, para beber a água da árvore. Nesse momento, ele ouviu uma voz que lhe dizia que na primeira casa em que ele parasse sacrificasse o camaleão, dissesse a todos para comer acassá

> e obi, e que com a pele do camaleão fizesse um pó para passar no corpo de todos. A voz também lhe disse que em algum ponto da estrada todos iriam ter uma surpresa.
> Isto tudo Ofu fez. Quando acabou de fazer tudo isso com o seu povo, todos começaram a andar e a se sentir felizes. Por todos os lugares que eles passavam, ganhavam presentes, trabalho e muito dinheiro. Todos mudaram de vida, tendo muita paz e harmonia. É por isso que existem histórias que os mais velhos contam que quem é regido pelo Odu Ofu nunca morre de fome e, no final da vida, sempre alcança felicidade, respeito e dinheiro. Mas com isso não vamos ficar pensando que podemos ficar sentados num canto esperando que caia dinheiro e comida do céu! (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 119)

Sentado embaixo da árvore sagrada para dela saciar sua sede com seu povo, Ofu ouve uma voz que lhe orienta acerca de um rito que deveria ser feito e de uma surpresa que os aguardava. Ao fazer tudo isso, eles são agraciados com o sentimento de felicidade, além de receberem presentes, trabalho e dinheiro. Assim, Ofu, o ser divino, convive com os pobres, sente sede, ouve uma voz superior, presta sacrifício e tem sua sorte e a de seus seguidores mudada. De acordo com a narradora, a breve crônica deste odu é significativa o suficiente para constar no repertório das histórias contadas pelos mais velhos, haja vista a boa ventura que está destinada a quem por ele é regido.

Assim como o faz diante dos mistérios dos odus, Mãe Beata também fabula cosmogonia. Em um dos seus contos cosmogônicos, a autora evoca Oko, um homem que viveu nos primórdios da Terra e cujo nome fora entregue pelo próprio criador. Sua participação na transformação criativa do mundo está inscrita nas seguintes palavras:

> Quando o mundo foi criado, ainda não existia nada plantado. Aqui morava um homem que nada fazia. Este homem se chamava Oko, o nome que ele tinha recebido do grande criador. Um dia, Olorum chamou este velho e lhe disse:
> – Olha, eu criei o mundo, porém, faltam as plantações, e eu não sei como fazê-las, como plantar. Você vai ser incumbido desta tarefa.
> Oko ficou sentado no chão, pensando:
> – Que grande incumbência Olorum me deu! O que eu vou fazer?
> Pensou, pensou, e aí se lembrou de que nas suas andanças pelas estradas tinha encontrado uma palmeira, e que embaixo dessa palmeira sempre tinha um molequinho. Esse moleque era muito sapeca e muito sagaz, com um corpo bem reluzente. Ele estava sempre com um pedaço de pau mexendo na terra. Oko se lembrou de que um dia ele perguntou a esse rapazinho:
> – Que que estás a fazer?
> E o rapaz lhe respondeu:
> – Plantada como? – perguntou Oko.
> – É... A gente arruma semente, e tudo isso...
> – Como arruma semente, se ainda não existe árvore, não existe nada? – interrompeu Oko.
> O molequinho lhe disse:
> – Olhe que para Olorum nada é difícil!
> Oko ficou admirado com as palavras do molequinho. Quando Olorum lhe deu essa empreitada, ele logo se lembrou do molequinho. Voltou ao mesmo lugar e encontrou o molequinho sentado embaixo da palmeira, cavando a terra. O buraco já estava

> maior, e daquele buraco já estava saindo uma terra mais vermelha. Oko perguntou ao menino:
> – Por que esta terra está saindo mais vermelha?
> – É sinal de que algo de diferente existe nas profundezas da terra. Você vê que eu estou cavando e aqui em cima a terra é mais seca; agora, esta outra parte, é mais molhada, e agora já está saindo uma parte mais densa, mais dura – respondeu o menino, mostrando a terra a Oko.
> – Continue a cavar – falou Oko.
> Mas, enquanto o menino estava cavando, a madeirazinha que ele estava usando quebrou. Ele aí pelejou, esfregou, esfregou no chão, e fez uma ponta na madeira. O menino estava descobrindo naquele momento uma ferramenta na hora em que ele raspou a madeira no chão. E com ela ele recomeçou a cavar, até que ele deu numa parte ainda mais dura. Ele e Oko começaram a cavar juntos e tiraram uma lasca dessa terra, que era a pedra. Oko disse:
> – Vamos fazer algo para a gente cavar a terra. Vamos ver se conseguimos qualquer coisa com aquela lasca de pedra.
> O molequinho continuou a trabalhar e Oko disse:
> – Eu vou embora, você veja se sozinho consegue pensar em algo mais útil pra gente trabalhar.
> E foi embora, foi embora, foi embora. Foi andando e matutando pelo caminho.
> No outro dia, quando Oko voltou, o molequinho estava com o fogo aceso e com vários pedaços daquela pedra no fogo. Quando o moleque fez aquele fogo, ele fez também um canal saindo de dentro do fogo. No que as tais pedras iam se derretendo iam escorrendo e o menino ia formando lâminas. Assim foi criado o ferro. E sabe quem era esse molequinho? Era Ogum, o criador do ferro. Daí em diante, Orixá Oko, o grande rezador e plantador, com suas ideias sobre plantação, colheita e lavoura, e Ogum, com as suas ferramentas para ajudar a cavar a terra, o arado, o machado, a foice e a enxada, continuaram a trabalhar juntos nas plantações, que têm grande importância na criação do mundo. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 115-117)

Oko, um velho homem que nada fazia no mundo, recebe uma missão: plantar, já que Olorum se afirma desconhecedor da técnica. Ele se lembra de um moleque que já fazia experimentos agrários na terra. Ao retornar ao menino, Oko o encontra explorando o solo e decide ajudá-lo, até que ambos extraem uma lasca de minério. No dia seguinte, o garoto já é capaz de fundir o mineral. Seu nome é Ogum, a divindade do ferro e da guerra, com quem Oko, o orixá da agricultura, trabalha para produzir as plantações do mundo. Portanto, na mesma narrativa, são conjugadas as origens da mineração e da lavoura com as deidades relacionadas a essas tecnologias. Na trama, os seres divinos atuam em um mundo em transformação, para o qual contribuem e que também os altera. Trata-se de uma dinâmica criativa da vida.

3.2 **Sabedoria da avó**

A obra *Histórias que a minha avó contava* (BEATA DE YEMONJÁ, 2004) apresenta outras narrativas que Mãe Beata de Yemonjá vincula à sua própria formação. De sua avó

Josefa (nascida na África, mas batizada desta maneira por sua sinhá), ela herdaria um saber ancestral que se derivou, em grande parte, da bisavó natural de Tapa, aldeia ao norte da atual Nigéria, que estava debaixo da influência dos iorubás. Através de uma experiência pessoal, a autora relata como ocorreu a preservação e a transmissão deste legado matriarcal de tradições:

> Minha avó guardava uma espécie de mala que continha, lá no fundo, pedaços de ferro, algumas pedras, uma corrente comprida, um crucifixo, búzios e corais. Foi herança da mãe dela. Não era permitido que a gente abrisse ou mexesse na tal mala. Nós, crianças, passávamos longe dela, mas numa manhã me levantei mais cedo e vi vó Josefa fazendo um ritual diante da mala aberta. Ela veio com uma quartinha de água do rio, derramou um pouco no pé da mesa onde a mala estava aberta. Depois pingou um pouco na cabeça e colocou a quartinha no chão, enquanto entoava baixinho alguma coisa que eu não conseguia entender. Eu espiava tudo escondida, mas quando ela se dirigiu para a porta dei uma corrida e pude ver o interior da mala. (*apud* COSTA, 2010, p. 42)

Quando foram forçados a deixarem a África e a trabalharem como escravos nas Américas, homens e mulheres de origem africana dispunham de recursos limitados para preservarem sua cultura. A imagem de uma mala que contém os itens mais importantes para um ritual feito por uma senhora negra é simbólica. A mala representa tanto aquilo que de mais precioso ela guarda como sua jornada da terra natal para o Novo Mundo ou a iminente partida deste mundo para o outro. Ferro e pedras podem fazer referência a dois poderosos orixás respectivamente: Ogum, o senhor do ferro e da guerra, e Xangô, o deus do trovão e protetor da justiça que pode ser encontrado em uma pedreira. A presença de uma corrente mantém a memória da servidão que foi imposta ao seu povo. O crucifixo corresponde tanto ao símbolo da religião institucional do opressor branco como à encruzilhada, que é o espaço regido por Exu, a divindade de todas as direções. Conchas e corais evocam a prática divinatória, usualmente realizada através de búzios no Brasil. Assim, a representação desses objetos é feita em fragmentos e os objetos sagrados se tornam emblemas de tradições religiosas que são inferidas a partir do texto lido como um palimpsesto. Afinal, mesmo que os africanos escravizados tivessem encontrado maneiras de venerarem suas divindades, não fazia parte dos planos de quem detinha o poder colonial permitir que os africanos e seus descendentes invocassem os seus antigos deuses e deusas no lugar do deus cristão.

As crianças da família de dona Josefa não eram autorizadas a terem acesso à mala, mas a pequena Beatriz teria uma epifania que marcaria sua história. A performance de sua avó Josefa diante da mala aberta lhe permitiu ler as primeiras linhas de uma rica tradição ritualística que seria significativa para sua experiência de vida: “Na hora eu não percebi, mas aquela mala e o seu conteúdo abriram os caminhos da minha espiritualidade, que já era

latente. Quem é de santo, quer dizer, quem nasceu para o culto dos orixás, desde seu primeiro sopro de vida traz o sinal de que essa será a sua missão." (*apud* COSTA, 2010, p. 42) Os olhos de uma criança puderam ver imagens da avó Josefa derramando água ao pé da mesa e em sua própria cabeça. Provavelmente, tratava-se de um ritual para Yemanjá, proprietária das águas, ou Oxum, divindade das águas doces. O som dos cânticos que Beata não conseguiu compreender poderia ter sido ouvido em iorubá, a língua ritual que preservava o vínculo com a África. Além disso, os elementos dentro da mala podem ser interpretados como constituintes do axé de um altar, posto que o estabelecimento de um templo de candomblé exige que se efetue o que os adoradores chamam de assentamento: "Sob o poste que está plantado no centro do terreiro, são colocados plantas, metais, pedras, contas e objetos simbólicos que constituem o axé da casa". (*apud* COSTA, 2010, p. 85) Como o espaço mais sagrado para o culto, o terreiro é onde os praticantes entram em transe para incorporarem seus orixás. Esta experiência performativa exige a preparação dos corpos para as divindades. Neófitos aprendem de antemão os passos de dança e os mitos dos deuses e deusas iorubás. O processo para ser iniciado na religião inclui um período de reclusão e formação prática. Axé é a energia que faz com que a materialização de tais rituais seja possível; de um ponto de vista amplo, entende-se como "o começo e o fim" de tudo. (*apud* COSTA, 2010, p. 85)

A protoiniciação de Mãe Beata foi sensorial: ela viu, ouviu e sentiu um rito que sua avó realizaria em frente à mala que se tratava da "herança da mãe dela", primeira matriarca a deixar o continente de seus ancestrais. Por isso, ao escrever uma obra intitulada *Histórias que a minha avó contava*, Mãe Beata revisita parte do patrimônio cultural que herdou e a partir do qual formou sua identidade.

Seguindo o mesmo método narrativo identificado em *Caroço de Dendê*, os contos de *Histórias*, mais curtos, tecem tramas acerca de animais, seres divinos, pessoas, objetos sagrados, rituais etc., comunicando ensinamentos e provocando reflexões.

A correlação entre má conduta e desrespeito aos orixás, por exemplo, aparece em "O vendedor de orobô", que descreve seu protagonista como "muito avarento e [que] queria ficar rico rápido". Neste afã de se enriquecer, ele passa a agir de modo desonesto. Quando engana uma "inocente senhora", entregando-lhe três sementes de orobô e três sementes quaisquer em vez de seis orobôs, ele descobre as consequências de sua avareza. A ialorixá que recebeu as sementes vai, ela mesma, à feira, encontra o vendedor "muito doente dos olhos, quase sem enxergar" e então lhe diz:

> – Olha, aquela senhora para quem você vendeu os orobôs falsos na semana passada é filha de Xangô, isso é castigo do rei, você parta um orobô em banda e passe nos olhos, pedindo perdão a ele, pois os orobôs são os olhos de Xangô e é através deles que ele vê todas as nossas ações, as boas e as más, para nos julgar. (BEATA DE YEMONJÁ, 2004, p. 17)

Ao somítico comerciante que recorre à desonestidade a fim de acumular riqueza, o deus da justiça responde com cegueira, reafirmando sua intolerância com mentirosos e criminosos. A divindade, reconhecida como um dos reis da cidade iorubana de Oyo, julgaria com castigo exatamente alguém que comercializa sua semente favorita, o orobô (*orógbó*). O descuido do vendedor está na sua tentativa de conjugar malfeito com a semente símbolo do deus justo e guerreiro. Tal estado de cegueira somente seria curado por via dos "olhos de Xangô", os orobôs, verdadeiras sentinelas do julgamento divino das ações humanas.

A falta de reverência com o sagrado também está presente na fábula "O canto da cigarra", de acordo com a qual uma venerável árvore não recebe o devido respeito da parte da cigarra.

> A cigarra era muito orgulhosa de sua voz. Em toda árvore que ela chegava, logo começava aquela cantoria, mas tudo tem limites.
> Um dia, chegando na beira de um rio, logo pousou em uma gameleira, que todos respeitam, pois é tida como o espírito das árvores, mas a cigarra nem estava aí, começou a cantar e nisso vieram os pássaros e lhe pediram que parasse um pouco, e ela nada, continuava cantando. E assim aconteceu com todos os bichos e até os peixes do rio, e ela nada..., continuava cantando. Foi então que a gameleira se aborreceu com a teimosia da cigarra e lhe rogou uma praga.
> Ela havia de cantar até estourar pelas costas!
> E é por isso que até hoje a cigarra só para de cantar quando estoura. (BEATA DE YEMONJÁ, 2004, p. 18)

Semelhante à avareza do vendedor de orobô, o orgulho que a cigarra nutre por sua voz lhe cega a tal ponto que não é capaz de notar a sacralidade da gameleira, vegetal que incorpora "o espírito das árvores". No Brasil, esta árvore substitui a árvore africana Iroko, mesmo epíteto do orixá arbóreo aos pés do qual todas as divindades podem ser adoradas. O desequilíbrio provocado pelo canto excessivo da cigarra desperta a reação dos pássaros, peixes e todos os animais, os quais tentam inutilmente convencê-la a interromper seu ruído. Chegando ao limite, a situação leva a gameleira a lançar uma maldição contra o inseto: seu estridente som poderia matá-la.

Se o destino da cigarra é trágico, o mesmo não ocorre com o louva-a-deus. Este "inseto muito elegante e esguio" tem o defeito de ser "muito fofoqueiro e fingido", fugindo das discussões.

> Em toda confusão que se metia ele ficava de mãos postas e começava a louvar, isto foi no tempo em que os insetos falavam.
> Hoje qualquer gesto que você faça perto de um louva-a-deus, ele põe as mãos para os céus.
> E assim ele vai levando a vida.
> É um inseto que só vive para louvar os céus. (BEATA DE YEMONJÁ, 2004, p. 21)

Mãe Beata fabula a origem do louva-a-deus a partir de seu gesto característico de levantar suas patas dianteiras. Tratada como fingimento, a postura é interpretada como uma espécie de desacato, mesmo que, ao final, o hábito do inseto motive apenas o cômico da história.

A sacralização dos animais pode ser verificada também em "O vagalume". Lançando mão de uma simbologia católica, a autora pinta um inseto como protagonista da sua narrativa sobre os dias que antecedem o nascimento de Jesus.

> O vagalume é tido como candeeiro de Nossa Senhora; dizem que quando ela estava esperando o menino Jesus, se viu perseguida pelos seus inimigos que queriam lhe prender e maltratar.
> Para que nenhum mal acontecesse ao menino Jesus, que carregava no ventre, ela e São José começaram a correr pelas ruínas de uma cidade em busca de um lugar onde pudesse se esconder, e, já era noite quando ela avistou uma luz piscando. São José disse:
> – Maria, olha ali uma gruta.
> Eles entraram e então ouviram uma linda voz que disse:
> – Senhora, sou eu o vagalume que está aqui, porém não posso mais clarear vosso caminho, senão os guardas os verão.
> Então, Nossa Senhora o abençoou, dizendo:
> – De hoje em diante você será o meu candeeiro sagrado, faço isso em nome do filho que trago no ventre. (BEATA DE YEMONJÁ, 2004, p. 22)

O conto retrata Nossa Senhora como perseguida por "inimigos que queriam lhe prender e maltratar". Então, ela, protegendo o menino Jesus em seu ventre, corre, junto com São José, "pelas ruínas de uma cidade", à procura de um abrigo. À noite, eles avistam uma luz piscando, que indica a existência de uma gruta. Ao chegarem lá, eles são ajudados por um vagalume, a quem Nossa Senhora abençoa. Este cenário noturno de fuga da ameaça de prisão e maltrato, passando por lugares inóspitos e se abrigando em uma gruta, com o objetivo de se esconderem de perseguidores, tem semelhança, no contexto brasileiro, com a sofrida jornada de escravos fugitivos que buscavam refúgio na alta noite. Em meio às trevas noturnas, o vagalume, dotado de "uma linda voz", ilumina os caminhos da sagrada família. A contribuição do inseto com sua luz para manter o equilíbrio da vida pode ter relação com o axé, definido como "a própria outorgada luz de Deus tornada acessível a homens e mulheres". (THOMPSON, 1984, p. 5) A bênção de Nossa Senhora ao vagalume, transformando-o em seu candeeiro, conota histórias de origem africana em que deuses concedem poderes a seres da

natureza. Além disso, o protagonismo de Nossa Senhora na narrativa engrandece sua correspondência no Brasil com a divindade que "representa o feminino passivo, que se deixa ficar quieto, enquanto a vida se faz em suas entranhas", (LIGIÉRO, 2006, p. 94) Oxum, o que se constata especialmente a partir da associação dessa divindade com Nossa Senhora das Candeias (ou da Candelária).

A paridade entre Nossa Senhora e um orixá das águas também é observável no conto "O caranguejo", cujo enredo se assemelha à história supracitada "O caranguejo maldito", presente em *Caroço de Dendê*, no qual se explica o porquê de as pessoas iniciadas no candomblé não consumirem caranguejo. Em razão de seu desrespeito a Omolu – cujas feridas ele mordeu e despedaçou –, o crustáceo é amaldiçoado por Yemanjá, que não apenas interdita a ingestão de sua carne, mas o condena a andar sempre de lado e de frente para trás.

O entrecho de "O caranguejo" também se finda com o personagem que nomeia o caso castigado, mas quem o dita é Nossa Senhora. A narradora abre com a pergunta que a trama há de responder: "Vocês sabem por que o caranguejo só anda de lado e para trás?" A resposta começa descrevendo Nossa Senhora "andando pelo mundo" e "sendo perseguida" por "um grupo de soldados querendo pegá-la". Ela, então, se refugiou em um manguezal, disfarçada de pescadora: "colocou o menino Jesus num cesto e começou a pescar caranguejo". Temendo ser fisgado por ela, o caranguejo começou a fazer barulho e a picá-la, com o intento de "chamar a atenção dos soldados, para que eles, vendo a falta de jeito dela, percebessem que não era pescadora e a levassem presa". Seu plano, entretanto, falhou, pois os algozes foram embora, porém Nossa Senhora o indagou:

> – Por que você queria me entregar aos soldados?
> Ele muito sem graça respondeu:
> – Ah! Eu imaginei que a Senhora fosse me pescar.
> Ela então disse:
> – Olha, eu vou lhe perdoar, mas de hoje em diante você só vai andar de lado e para trás.
> Você já reparou como o caranguejo ainda fica assim pelo castigo que recebeu de Nossa Senhora? (BEATA DE YEMONJÁ, 2004, p. 12)

Assim como em "O vagalume", Nossa Senhora se encontra em uma situação de ameaça bastante semelhante aos escravos fugitivos: "andando pelo mundo e sendo perseguida" por um grupo de homens armados. Desta vez, no entanto, ela está sozinha, sem a assistência do coadjuvante José para dizer "olha ali uma gruta", como em "O vagalume". A sua bem-sucedida capacidade de distraí-los com disfarce e performance de pescadora em um mangue lembra as possíveis estratégias dos negros que tentavam escapar dos grilhões. A

presença do menino Jesus, ademais, realça sua imagem materna, bem próxima de Yemanjá (mãe dos peixes) e Oxum (protetora da gravidez). O perdão alcançado pelo crustáceo não anula a sua pena: andar de lado e para trás, mesmo decreto da deusa das águas do mar em "O caranguejo maldito".

Yemanjá também se indispõe com outro ser aquático, o peixe aramaçá. A proibição do consumo de sua carne aos filhos do orixá aparece em *Caroço de Dendê* com consequências para quem viola o preceito. Em "Aramaçam" (agora com a grafia diferente), publicado em *Histórias*, a autora oferece uma explicação para a quizila.

> Iemanjá estava na beira do mar penteando seus lindos cabelos e ajeitando suas vestes de algas verdes e fluorescentes quando olhou para o lado e viu um lindo peixe prateado nadando perto dela, esse peixe se chama aramaçam. Percebendo que a maré estava subindo, ela perguntou ao peixe:
> – Aramaçam, aramaçam, a maré enche ou vaza?
> O peixe fazendo uma careta muito feia para Iemanjá repetiu a pergunta com a boca torta:
> – Aramaçam, aramaçam, a maré enche ou vaza?
> Iemanjá vendo seu desdém disse:
> – Peixe, você não me conhece. Eu sou dona de tudo isto, e de agora em diante, você vai ficar com a cara torta.
> Esse peixe é uma grande quizila dos filhos de Iemanjá, não devendo nunca ser comido por eles. (BEATA DE YEMONJÁ, 2004, p. 38)

A indiferença deste peixe diante daquela que governa o mar jamais seria esquecida. A pergunta acerca da maré foi a oportunidade de o peixe definir se a sua sina seria inflamar o orixá ou apaziguá-lo, mas ele escolhe a segunda opção, negando submissão à dona das águas em que vive. Seu desrespeito para com Yemanjá custa-lhe caro. A "careta muito feia" que ele oferta à deusa marcará sua aparência daquele momento em diante. Um contraste estético é estabelecido entre a beleza da divindade com "lindos cabelos" e "vestes de algas verdes e fluorescentes" e o aramaçam que, embora fosse "um lindo peixe prateado", passaria a "ficar com a cara torta", gerando asco nos devotos da deidade.

Em outra história que Mãe Beata ouviu de sua avó, ela retrata duas crianças gêmeas que "eram dotadas de grande sabedoria, e tudo que falavam acontecia". (BEATA DE YEMONJÁ, 2004, p. 26) Um dia, o filho primogênito disse à sua mãe que tinha sonhado que ela havia ido mariscar e que encontrava pérolas dentro das ostras que colhia. Em seu sonho, ela vendia as joias, o que faria com que a família deixasse de passar necessidade e ficasse muito rica. Todavia, para que recebessem tal bênção, sua mãe deveria prestar uma oferenda a Janaína e outra a Cosme e Damião. Apesar de se mostrar cética no início, a mulher foi convencida pelos filhos a fazer as oferendas. Três dias mais tarde, depois de mariscar, ela

levou para casa um cesto cheio de ostras. Quando abriu os moluscos, havia uma pérola dentro de cada um deles. Como resultado de tal milagre, ela pôde comprar uma casa, roupas e sapatos para ela e seus filhos e guardar dinheiro para nunca mais passarem fome. A narradora conclui com um ensinamento: "A ostra é um molusco que vive no mar, dentro dela é que são geradas as verdadeiras pérolas." (BEATA DE YEMONJÁ, 2004, p. 26)

Intitulado "Os gêmeos", o relato encena alguns aspectos da tradição iorubá no contexto de uma família pobre brasileira, uma realidade comum a muitos afrodescendentes. A imagem de meninos gêmeos faz referência às divindades gêmeas conhecidas como Ibeji, termo iorubá que denota o nascimento de gêmeos e que emana das palavras *ibí* (nascimento) e *èjì* (dois). Populares no Brasil, São Cosme e Damião foram combinados com estas divinas figuras gêmeas em tradições de origem africana. Além disso, na cultura iorubá, há um ritual complexo para o nascimento de gêmeos e se um deles morre, uma figura de madeira é esculpida e guardada pela criança que sobreviveu. (BENISTE, 2011, p. 331) Essa ênfase cultural em gêmeos é percebida onde quer que as populações africanas estejam localizadas e é parte de seu legado histórico: "A importância de gêmeos na África e na Diáspora Africana está certamente ligada ao fato de que a taxa de gêmeos registrada na África é mais elevada do que em qualquer outro lugar do mundo." (HOULBERG, 2005, p. 16)

A narrativa de Mãe Beata reconecta símbolos religiosos ao descrever a necessidade de se fazer oferendas aos santos gêmeos e a Janaína, codinome de Yemanjá no Brasil, a fim de superar a pobreza e a fome. Filhos de Oxum com Xangô, os Ibejis foram criados por Yemanjá. Das águas dominadas por este orixá materno, virá o tesouro por intermédio do qual os membros desta família carente renovarão suas vidas. Em que pese a descrença da pescadora nos orixás ("A mulher que não acreditava em nada, foi logo desdenhando"), ela reconsidera sua postura a partir da insistência dos seus gêmeos, emblemas de Ibeji, representantes do "nascimento de uma nova vida interior". (LIGIÉRO, 2006, p. 105)

As águas como repositório de tesouros tematizam um conto já analisado de *Caroço de Dendê*, "A fortuna que veio do mar", o qual também destrinça a mudança da sorte de personagens pobres. Enquanto quem abre os olhos do pescador filho de Omolu (outro orixá acolhido por Yemanjá) é um oluô (senhor dos mistérios), a pescadora de ostras tem sua cegueira escamada pela visão única que um dos gêmeos obtém em sonho. Seja da barriga de um grande peixe, seja de dentro de ostras, o desfecho de ambas as histórias é semelhante: os pobres pescadores pescam as joias que a rainha do mar lhes concede, alcançando a prosperidade que porá fim ao seu sofrimento.

Se a riqueza tem sua origem divina, o mesmo se pode dizer da miséria. Em *Caroço de Dendê*, como já visto, os odus Ojonilé e Ossá dirigem sua reclamação a Orumilá por serem acusados pelas pessoas de lhes trazerem infortúnios, o que eles julgam como improcedente, pois consideram que os problemas humanos encontram raízes em estilos de vida desregrados. Entretanto, "A praga de Ojonilé contra Obará", um dos contos de *Histórias*, volta a estabelecer uma correspondência entre Ojonilé e situações adversas.

> Entre os Odus, Obará era o maior possuidor de bens, isso fazia com que não se misturasse com os outros, Ojonilé muito se incomodava com a atitude dele pois, apesar de ser muito trabalhador, e muito honesto, sempre que conseguia ganhar dinheiro alguém em sua família adoecia e lá se iam todas as suas economias. Sempre que isso acontecia, ele logo lembrava de Obará, para quem tudo vinha fácil, sem que ele fizesse nenhum esforço.
> Um dia, Ojonilé, conversando com os outros Odus decidiu que faria alguma coisa para mostrar a Obará que dinheiro não traz felicidade, foi então até a casa da Doença e disse:
> – Olha Doença, Obará tem três filhas, Saúde, Vida e Felicidade, eu vou te dar um presente para que algo aconteça a Felicidade.
> A Doença pensou e disse:
> – Tome aqui essa cabaça, nela você tem tudo que precisa para provocar uma mazela em Felicidade que vai fazer Obará sofrer muito.
> Ojonilé fez o que era necessário.
> Logo Felicidade começou a entristecer e a definhar, e Obará finalmente entendeu que todo seu dinheiro não servia de nada diante da doença da filha.
> Até hoje existe essa demanda entre os dois Odus. Obará dando a riqueza e Ojonilé quase sempre trazendo a doença.
> Quem carrega esse Odu deve ter muito cuidado. (BEATA DE YEMONJÁ, 2004, p. 31)

O relato dramatiza dois integrantes do conjunto de signos do sistema divinatório conhecido como Ifá. Nesta alegoria dos oráculos, os odus se desdobram em qualidades antípodas: Ojonilé está envolto de desdita, ao passo que Obará desfruta de muito êxito. Sendo representantes de destinos, tudo o que podem fazer é negociar entre si. Assim o faz Ojonilé ao ir ao encontro da Doença com o desígnio de dar uma lição a Obará: "dinheiro não traz felicidade". Na cabaça entregue pela Doença, há o necessário para enfermar uma das filhas de Obará, Felicidade. Ainda que nada tivesse ocorrido às duas outras filhas, Saúde e Vida, o afortunado odu enfim percebe que sua riqueza é inútil frente ao sofrimento da filha adoentada. Já Ojonilé se mantém o mesmo: "quase sempre trazendo a doença", até quando se propõe a corrigir um comportamento. Se aqui ele é bem-sucedido em seu plano por causa desta sua característica, em "O Odu Ojonilé", esta é justamente a razão por que ele depende da ajuda de outro ser divino para voltar a ser respeitado.

O paralelo entre contos das duas coletâneas de Mãe Beata se nota também em "Saci Pererê e o lenhador", que reverbera os enredos de "O menino que tinha muito saber" e "O

colhedor de folhas", já comentados. Contudo, a evocação de uma figura oriunda da cultura popular como protagonista acrescenta um requinte próprio.

> O Saci Pererê é o grande guardião das florestas. É ele quem pune quem devasta a natureza.
> O que acontece é que existia um homem muito mal que era lenhador. Ele não podia ver uma árvore que logo chegava com a sua serra e o machado para derrubar para vender. Mas o Saci Pererê não estava gostando da sua atitude e pensou: Vou dar um ensinamento a este cabra, mostrar a ele que as matas também têm dono e ele não pode ir chegando e devastando tudo.
> Um dia o lenhador acordou cedo e disse para sua mulher:
> – Asse um pedaço de carne, coloque um punhado de farinha e de sal na mochila que eu vou para o mato, pois tenho uma grande encomenda de madeira. Até de tarde eu quero já ter derrubado bastantes árvores. A mulher lhe entregou a mochila e ele se foi.
> O Saci já o esperava na entrada da mata e quando ele foi entrando na mata começou a ouvir um assobio, pois o Saci já o estava esperando. Ele, nervoso, começou a olhar para um lado e para outro e como não havia ninguém só ouvia o assobio, começou a gritar e a correr. Foi assim correndo, desvairado, até em casa e nunca mais foi cortar as árvores e devastar a natureza.
> O Saci Pererê continua nas matas como seu grande guardião. (BEATA DE YEMONJÁ, 2004, p. 28)

O papel de Saci Pererê como guardião das florestas, que pune os destruidores da natureza, remete a Aroni, espírito que habita as matas, o qual possui uma perna, um braço, um olho e apenas metade dos órgãos do corpo. Sua ligação com o culto a Ossâim, o orixá das folhas selvagens, o faz também conhecedor das plantas medicinais, havendo até quem postule a possibilidade de Aroni ser uma versão fon do nome de Ossâim. (THOMPSON, 1984, p. 167) No conto, Mãe Beata imprime Aroni-Ossâim na palimpséstica figura da cultura popular. À semelhança de uma divindade iorubá, Saci Pererê se irrita com a atitude de desrespeito do maldoso lenhador para com seu território sagrado e decide corrigir tal conduta, com o propósito de lhe "dar um ensinamento". A punição estimula o temor, princípio fundamental na religião dos orixás para que o ofensor se disponha a apaziguar a divindade que insultou. No caso do lenhador atemorizado pelo assobio do Saci, bastou a interrupção de sua atividade predatória para que o equilíbrio fiador da sobrevivência de todos os vegetais voltasse a ser estabelecido.

A obliteração de recursos naturais que advém do "progresso" ameaça a existência das tradições de origem africana. Este é o tema de "A lagoa encantada", ambientado em Cachoeira, município dentro do qual está situado o vilarejo de Santiago do Iguape, terra natal de Mãe Beata.

> Em Cachoeira de Paraguaçu existia um candomblé antigo que chamavam de Candomblé das Velhas. Elas eram muito respeitadas. Do lado do terreiro havia uma

> lagoa que todos diziam ser encantada. Ali morava a Cobra Cauã, um encostado que quando se manifestava no corpo de uma pessoa se enroscava e se arrastava como cobra. Dizem que tem muita força, assim como o Oxumarê. Hoje já não existe mais esse candomblé, pois o progresso naquela região foi tomando todo o espaço e até a lagoa encantada desapareceu.
> Muitas coisas importantes da nossa história estão se perdendo, mas a força e a fé do povo negro não se acaba. (BEATA DE YEMONJÁ, 2004, p. 29)

Conquanto os iorubás sejam "uma das mais urbanas das civilizações tradicionais da África negra", (THOMPSON, 1984, p. 3) seu urbanismo preserva reverência e zelo para com a natureza. Herdeiras desta tradição são as formas religiosas afro-brasileiras denominadas candomblé. Uma de suas expressões aparece nesta historieta como "um candomblé antigo", conhecido como "Candomblé das Velhas". Por ser vetusto, este local de culto provavelmente representa gerações praticantes de ritos ensinados por seus antepassados, os quais seriam mulheres haja vista a identificação do terreiro com as Velhas, referências matriarcais de manutenção e transmissão de sabedoria. A localização do templo ao lado de uma lagoa facilita a morada de Oxumarê, o orixá que trabalha para "garantir a perpetuação do ciclo das águas no planeta". (LIGIÉRO, 2006, p. 78) Conhecida como "Cobra Cauã", a divindade africana é tratada como "um encostado", o que se aproxima de uma variante religiosa mais heterogênea (e.g. candomblé de caboclo), corroborada pelo uso do termo de origem tupi Cauã (gavião) bem como pela atribuição do adjetivo "encantada" à lagoa. Esta cobra se manifesta no corpo de uma pessoa, enroscando-se nela e arrastando-a, uma performance que apresenta uma força tão expressiva quanto a do orixá serpente arco-íris segundo a narradora, uma apreciação que expõe sua tolerância com a pluralidade das tradições afro-brasileiras, inclusive as que se conjugam de bom grado com elementos não africanos. Por fim, a extinção deste terreiro está ligada a uma espécie de desenvolvimento da região que provoca a destruição da lagoa. Apesar de perdas históricas como esta, conclui-se que "a força e a fé do povo negro não se acaba", uma afirmação que eleva a narrativa ao plano político e ético em que se dá a formação da identidade afrodescendente.

No terreiro, até mesmo os objetos aparentemente mais prosaicos podem guardar memórias ancestrais que protegem os vínculos com os africanos escravizados. A esta conclusão se pode chegar após a leitura do texto descrito como "Eny em iorubá é esteira":

> Na tradição do Candomblé, se deve ter muito respeito com a esteira. Oyá se revolta quando sem necessidade se pisa ou se arrasta a esteira.
> Existem eguns, que ainda não tomaram a obrigação ou não foram raspados, que podem aparecer para as pessoas como uma esteira, eles podem se levantar e sair dançando ou correndo atrás de uma pessoa, por isso devemos ter muito respeito com Eny.

> Em muitos engenhos, quando morria um escravo, ou ele era enterrado com sua esteira ou queimado enrolado nela. (BEATA DE YEMONJÁ, 2004, p. 32)

Parte constituinte do ritual de iniciação no candomblé, a esteira (*enî*) demanda um respeito com seu manejo, visto que ela pode abrigar eguns, ou seja, os espíritos dos mortos. Oya (ou Yansan), a divindade dos ventos e das tempestades, fica atenta aos que negligenciam este princípio, pois é ao poder deste orixá que os eguns estão submetidos. A diligência em relação a Eny alude a um fundamento de rememoração dos que já morreram, por mais remota que seja sua lembrança, como é o caso dos escravos. A narrativa de que a esteira destes fazia parte de seus ritos fúnebres legitima a sacralização do objeto nas práticas religiosas.

A subsistência dos africanos após a escravidão ter sido abolida no Brasil surge em "A folha de ingá". Entre as muitas estratégias que os ex-escravos utilizavam para sobreviverem, constava o domínio da magia.

> Para os negros africanos, que sempre eram grandes conhecedores de magia, a folha do ingá tinha muito valor, pois eles conseguiam transformá-la em dinheiro.
> Logo depois da abolição da escravatura, os negros trabalhavam e ganhavam muito mal, tendo inclusive que comprar cara a sua comida nas bibocas que sempre eram de portugueses ou espanhóis. Os negros então pegavam seis folhas de ingá que transformavam em dinheiro depois de passá-las de uma mão para outra. Como os donos das biroscas já desconfiassem da magia, eles chamavam um moleque qualquer que estivesse passando, e mandavam fazer as compras: carne de baleia, açúcar, café, farinha...
> Quando o dono da birosca ia fazer as contas da tarde, só encontrava folhas de ingá e ficava nisso mesmo. Afinal, ele não podia provar de quem era a culpa.
> Corria entre eles, no entanto, que o autor era um negro famoso por suas forças mágicas chamado Tio Joaquim; apesar disso, mexer com ele era como mexer em casa de marimbondo.
> Por isso a folha de ingá é muito respeitada. (BEATA DE YEMONJÁ, 2004, p. 34)

A condição social desonrante dos negros após a abolição da escravatura se torna evidente na sua falta de recursos para comprar alimentos, cuja venda estava sob o controle daqueles que outrora os escravizavam. O estratagema de transformar folhas de ingá em dinheiro possibilita a aquisição dos seus mantimentos. Trata-se de uma ação coletiva com a participação de outras mãos, incluindo aquelas dos mais jovens que efetivam a compra, a fim de burlar a desconfiança dos comerciantes. A história canoniza, portanto, a folha de uma árvore nativa do Novo Mundo, tornando-a significativa para a história diaspórica dos africanos. O responsável por arquitetar a façanha de transformar a folha em dinheiro é Tio Joaquim, conhecido por seu temível poder mágico. Em *Caroço de Dendê*, um personagem homônimo age como um mestre dos segredos divinatórios (oluô).

Enquanto a narrativa anteriormente explorada tateia as adversidades que os negros no contexto pós-abolicionista enfrentavam para satisfazerem suas necessidades mais elementares, o último conto de *Histórias* descortina parte do dia a dia dos africanos durante a escravidão, ajustando o seu foco para as experiências de um casal.

> Pai Tonho vivia em um engenho, ele era um escravo reprodutor, aquele que era preparado pelos senhores para dormir com várias escravas e dar muitas crias; quanto mais filhos homens ele fazia, mais regalias tinha com os senhores: ele comia carne de baleia com copioba, que é a farinha de mesa mais fina, e só bebia leite com nata, enquanto os outros escravos tomavam o soro do leite, que é o que sobra depois de tirados todos os nutrientes.
> Ele tinha na vida duas paixões, Rita, uma linda escrava, mucama da senhora do engenho, e um galo, que criava desde pintinho, filho da galinha mãe do terreiro, o nome dele era Bonito. O problema é que Rita odiava o galo, pois o mesmo toda madrugada acordava cedo quando estava na tarimba com o nego Tonho, mas ele começava a falar:
> – Nega, levanta meu favo, pois o dia já vai clarear.
> E ela dizia:
> – Esta peste de galo foi quem lhe acordou.
> Ele então dizia:
> – Deixa de bobagem, nega.
> Ela tanto matutou que teve uma ideia para se livrar do galo: "Vou inventar que estou grávida e vou dizer a Tonho que estou com desejo de comer um escaldado de galo, eu sei que do jeito que ele gosta de mim, vai cair na minha mentira e eu me livro desse maldito." E isso ela fez: quando viu Pai Tonho chegando, enfiou o dedo na garganta e começou a vomitar. Quando ele viu aquilo, foi logo dizendo: "Eu não te disse, nega, que o teu nego não é mole! Chegou para debaixo, já sai pegada."
> Nisto, ela aproveitou do orgulho do negro e da sua gabolice, e disse:
> – Pior que eu que vou perder essa criança, pois estou com um desejo danado e você não vai acreditar, eu só penso em comer um escaldado feito do galo Bonito.
> Pai Tonho arregalou os olhos que imediatamente se encheram de lágrimas, mas ele era apaixonado pela nega. Para piorar a situação, Rita ainda completou a maldade dizendo saber que como Tonho já tinha muitos filhos, não iria se importar de perder aquele, afinal seu galo era mais importante, além de que era seu relógio. O que ela não sabia é que Pai Tonho tinha dado aquele galo a Exu. Ele já não suportando mais as palavras dela, mandou que ela colocasse água no fogo, pois ele mesmo mataria Bonito e prepararia o galo para ela comer.
> Dizendo isso, saiu para o quintal muito triste para pegar o galo. Qual não foi a sua surpresa: Bonito, que estava no meio do terreiro, quando se abaixou, botou o bico para cima e começou a cantar muito alto; depois disso, bateu as asas e foi para cima de um pé de Ekiká, de onde cacarejou ainda mais alto. Daí a pouco se ouviu um barulho, era Bonito que tinha caído morto de cima da árvore, deixando no ar um cheiro de cachaça e enxofre. Então Pai Tonho olhou para Rita e disse:
> – Exu veio buscar o galo que era dele.
> Rita, impressionada com o acontecido, arrependida de suas mentiras, pediu perdão a Tonho e lhe contou toda a verdade. Ele, apesar de muito triste, acabou por perdoar uma vez que sentia muito amor por ela. Rita, no entanto, nunca mais mentiu, pois entendeu que mentira tem perna curta. (BEATA DE YEMONJÁ, 2004, p. 46-47)

Diante de tantas histórias não contadas dos sujeitos escravizados, Mãe Beata realiza um estudo de caso. A figura de um escravo reprodutor ecoa a história da própria autora, cujo bisavô ocupava a mesma posição no engenho em que vivia com sua esposa: "ele dormia três dias da semana com minha bisavó e outros três com as escravas da casa. Domingo era o dia de

folga, com certeza. A sinhá teve um grande lucro com meu bisavô, [pois] fazia grandes vendas para a redondeza". (*apud* COSTA, 2010, p. 31) O conto informa que, nestas condições, "lucro" equivale a produzir filhos homens, uma conquista genética por cujo sucesso apenas o homem era visto como responsável, donde seus privilégios nutritivos. O nome do protagonista marca sua identidade nos tempos coloniais, associando-a com sua função social: Pai Tonho tinha muitos filhos porque era um escravo reprodutor, e vice-versa. O que gera o conflito do drama é o relacionamento entre as "duas paixões" deste homem: sua mulher Rita e o seu galo Bonito. Assim como a bisavó de Mãe Beata, Rita era uma "mucama", ou "escrava de dentro", função que se diferenciava por envolver afazeres domésticos, passeios com a sinhá bem como cuidado e amamentação dos filhos de seus senhores. A "linda escrava" rivaliza com o galo que Pai Tonho "criava desde pintinho" e que era "filho da galinha mãe do terreiro", simbolizando, assim, o único filho que este pai de muitos poderia ter por perto. Impedida de dormir pelo canto da ave toda madrugada, a mulher passa a culpar o galo por ter que acordar cedo para satisfazer o desejo sexual do marido. Seu plano de dar cabo de Bonito através da mentira de que estaria grávida fracassa, pois o bicho havia sido dedicado a Exu. Logo, o galo haveria de morrer pelas mãos de seu dono: em cima de um pé de ekika (um tipo de fruta ácida), a ave cacareja pela última vez, cai morta. Um barulho e um cheiro de cachaça e enxofre no ar atestam a presença do orixá que buscou o que era dele. Ao tomar consciência disso, Rita se arrepende, pede perdão e conta a verdade acerca de sua intenção de enganar Pai Tonho. Conjugada com a mentira, que "tem perna curta", a ignorância quanto aos deuses pode resultar em perdas. O jogo performático de dissimulação humana pode ser interrompido a qualquer hora por uma abrupta entrada em cena de uma poderosa divindade.

3.3 **Sabedoria de vida**

Nos estudos da sua literatura (SILVA, 2008; SILVA, 2010; EVARISTO, 2011; FREITAS, 2014), Mãe Beata é usualmente reconhecida por sua produção literária em forma de contos, em especial em razão da atenção crítica prestada à sua obra *Caroço de Dendê*: a sabedoria dos terreiros: como ialorixás e babalorixás passam seus conhecimentos a seus filhos. Todavia, há textos de sua lavra que se destacam por seus elementos ensaísticos, sobretudo por se tratar de uma prosa livre por meio da qual ela reflete sobre temas como ancestralidade, candomblé, herança cultural, política e racismo.

Lançando mão de uma forma de expressão aberta, Mãe Beata traduz suas experiências enquanto mulher negra em uma escrita que manifesta sua luta contra o racismo e em prol de suas tradições religiosas. Nesta peleja cultural, seu pensamento se revela livre para oferecer aos leitores não apenas ideias, mas reflexões articuladas a partir de um discurso significativo em virtude de sua inerente sabedoria, palavra que Walter Benjamin já descreveu como "o lado épico da verdade". (BENJAMIN, 2011, p. 201) À prosa livre de Mãe Beata aqui analisada, subjaz a figura de uma sábia narradora, cujas palavras aproximam o leitor de quem disserta ao permitir que a oralidade tonalize seus textos.

Os fragmentos ora examinados nasceram da fala de Mãe Beata, sendo, posteriormente, sistematizados em forma escrita, em sua maioria, pelo pesquisador brasileiro Haroldo Costa. No livro que denomina *Mãe Beata de Yemonjá*: guia, cidadã, guerreira, Costa (2010) decide dar voz a Mãe Beata para permitir que ela conte suas histórias e enuncie seu pensamento em primeira pessoa, além de ensejar-lhe um espaço para a publicação de alguns de seus poemas. Destarte, Costa assina uma obra híbrida, cuja escrita não é somente sobre o sujeito, mas também do sujeito que tem algo a dizer: "Ouvi-la não é apenas um aprendizado, é conectar os fios tênues de uma história que pertence a tantos". (COSTA, 2010, p. 19)

A tradição oral de origem africana é o fator motivador da produção cultural da autora em tela, pois sua literatura resulta de um processo de sobrevivência de culturas afro-brasileiras em um ambiente hostil, legado pelo colonialismo que escravizou seus ancestrais africanos. Como já observou o crítico iorubá Niyi Afolabi, a produção cultural de afro-brasileiros se torna "uma ferramenta ideológica" até mesmo em suas formas de entreter. Assim, o performer é um "guerreiro" no palco e nas ruas; o artista usa o pincel e a imaginação para desafiar a realidade; igualmente, nas palavras de Afolabi, "produtores intelectuais, escritores e professores também são guerreiros que recorrem à pena em lugar de lanças e armas". (AFOLABI, 2009, p. 4) Dito isso, a análise dos elementos ensaísticos na produção de Mãe Beata constitui apenas uma das possibilidades de leitura crítica de sua obra, não se tratando, no caso deste trabalho, de um estudo de orientação estritamente formal. Na apreciação de sua prosa livre, são explorados os contornos sociais, políticos e culturais da escrita de uma autora que se afirma em luta.

No texto que se pode aceitar como um breve ensaio, intitulado "Quem é de axé, diz que é e não nega", Mãe Beata se preocupa em refletir didaticamente a respeito do termo "axé", crucial para a cultura de origem africana no Brasil. A autora se propõe a corrigir a inexatidão observada no uso da palavra em questão mediante a exposição de argumentos e

conceitos complexos com a simplicidade e fluidez de quem ensina à maneira de um sábio, como se nota a seguir:

> Axé é uma palavra que se popularizou de tal maneira que hoje é usada a torto e a direito, especialmente depois que apareceu o gênero musical conhecido como axé *music*, vê se pode. É preciso que as pessoas compreendam que axé na nossa religião é a base, o princípio fundamental, a força que emana de todos os elementos da natureza, é o começo e o fim. Sob o poste que é plantado no centro do terreiro são colocados plantas, metais, pedras, contas e objetos simbólicos que constituem o axé da casa, o que se chama assentamento. (*apud* COSTA, 2010, p. 85)

Neste parágrafo inicial, Mãe Beata expõe um problema cultural para as tradições afro-brasileiras: axé, termo vital para o candomblé, adquiriu sentido na cultura popular que não se vincula necessariamente à profundidade do conceito de "base", "princípio fundamental", "força que emana de todos os elementos da natureza", "o começo e o fim". Como a preocupação da autora é didática, ela elucida o significado do termo não apenas do ponto de vista filosófico-teológico, mas também recorrendo a uma descrição de um rito prático do assentamento da casa de candomblé. Afolabi define axé como "a realização de uma elocução ou ordem ritual com o intuito de efetuar mudança ou requerer uma materialização de um determinado desejo"; trata-se de uma "força vital" que "desencadeia ação, influencia a realidade, invoca tanto quanto provoca, [e] faz coisas acontecerem". (AFOLABI, 2005, p. 108)

Mãe Beata argumenta que "[s]e a pessoa for um verdadeiro filho de orixá, será a vida inteira". (*apud* COSTA, 2010, p. 85) O que sustenta tal argumentação será uma narrativa de sua própria história de forma mítica: "Quando Orumilá, Odudua e Ajalá construíram minha cabeça e Olorun me mandou para o aiê (mundo), eu já vim com uma missão determinada". (*apud* COSTA, 2010, p. 85) Verifica-se uma conjugação da história pessoal da autora com elementos da cosmogonia iorubá. Orixás ligados à criação, destino e justiça são invocados para se narrar um mito que dá sustentação ao argumento inicial de que o filho de orixá vem ao mundo, ao aiê, com uma missão divina. Em seguida, a autora afirma que "[a] presença dos orixás é uma constante, mesmo que você não os invoque". (*apud* COSTA, 2010, p. 85) Com isso, faz-se referência ao tempo marcadamente cíclico, como se entende no candomblé: "quando meu ciclo se completar, eu continuarei aqui". (*apud* COSTA, 2010, p. 85) A história das divindades africanas com seus filhos não se finda com a morte, mas permanece no ciclo mítico, traduzido nas seguintes palavras: "Quando o omorisà – filho de orisà – vai para o orun (firmamento), é como um bom perfume. O invólucro quebra, mas a essência continua. Assim é com a gente, filhos de orixá". (*apud* COSTA, 2010, p. 85)

Na perspectiva da crítica Leda Maria Martins, o entrelaçamento de tempo, ancestralidade e morte constitui uma cosmovisão africana única que ela interpreta como "temporalidade espiralada". Trata-se de uma "temporalidade curvilínea" que "vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito". (MARTINS, 2010, p. 79) Em diálogo com as ideias do escritor queniano Ngugi wa Thiong'o, segundo quem "[r]everenciar os ancestrais significa, realmente, reverenciar a vida, sua continuidade e mudança", (MARTINS, 2010, p. 79) Martins apresenta uma concepção ancestral africana na qual divindades, natureza e humanidade (mortos, vivos ou que ainda hão de nascer) fazem parte de um mesmo circuito fenomenológico e se complementam em um processo contínuo de transformação e devir.

> A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, eventos naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. (MARTINS, 2010, p. 79)

Mãe Beata descreve a simbiose entre "quem é de axé" e suas divindades. Também chamados de forças da natureza, os orixás completam seus filhos através de elementos naturais que indicam vitalidade. As palavras da autora ilustram a presença da força vital nos mais variados aspectos da vida de um iniciado.

> Nós não os completamos, o orixá é que nos completa através da sua magia, de sua força cósmica, com os elementos da natureza, com a seiva, o egé do euê (saudação de Ossain, dono das folhas), a força da folha, o ocutá, a pedra – a força e o peso da pedra –, o ar que respiramos, o omim, porque nós somos mais água do que eran (carne), com tudo isso mais azeite de dendê, pimenta da costa, o mussum (espécie de peixe), orobô e obi (nozes africanas imprescindíveis nos rituais), com oti (cachaça), com atim (folhas particulares de cada orixá e elementos mantenedores de axé), com tudo isso nos completamos. Com o canto dos pássaros, com o choro de uma criança ao nascer, com uma água caindo. (*apud* COSTA, 2010, p. 85-86)

A sabedoria dos terreiros na visão da autora remonta ao período em que a criança ainda se encontra na barriga da mãe. No momento do nascimento, os orixás se preocupam com a cabeça de quem vem ao mundo, razão pela qual a cabeça está em primeiro lugar. Como explica Mãe Beata, em uma visão de mundo de origem iorubá, a cabeça é o começo de tudo: "todos os caminhos que nos conduzem estão na cabeça". (*apud* COSTA, 2010, p. 87)

Por sinal, em texto que intitula "Os caminhos são muitos", Mãe Beata torna patente a multiplicidade do seu trajeto de vida. Nascida em uma encruzilhada no Recôncavo Baiano, a

autora se descreve como “uma mulher simples” que fora recebida por presidentes, senadores, ministros, deputados e vereadores. Sua preferência literária por Jorge Amado e Cassandra Rios também vem à tona no fragmento em que a autora se revela consciente de sua vivência:

> O Jorge, que depois conheci pessoalmente e de cuja amizade privei com sua mulher Zélia, me revelava uma Bahia que estava diante dos meus olhos, mas eu não via da maneira que ele interpretava e valorizava os personagens. Já a Cassandra abriu a minha mente e me posicionou como mulher na sociedade em que vivemos. (*apud* COSTA, 2010, p. 92)

Da Bahia, Mãe Beata percorreu vários rumos, com destaque para sua passagem por Alemanha, Cuba e Estados Unidos. Em palestra na Universidade de Stanford, a autora enfatiza a ancestralidade como crucial para a visão de mundo iorubá, por se tratar de um princípio sagrado. Partindo desta particularidade, suas palavras se preocupam com a necessidade de uma paz universal que logre a criação de um ambiente de respeito entre as diferenças.

> A união faz a força. Quando a gente quer, a gente consegue. E nós vamos conseguir. Chegará o dia no Universo que nós vamos ter menos guerra, ou nenhuma guerra, menos fome, menos crianças nas ruas. E isso só nós é que vamos conseguir. Para isto, o Pai nos deu esta força e este direito, para nós conseguirmos através do diálogo, de reuniões, encontros, de apertos de mãos, de trazer para si o outro. (*apud* COSTA, 2010, p. 120)

A universalidade do discurso de Mãe Beata já sobressai no título de sua fala na universidade estadunidense: “Olorum disse: Todos vocês são meus filhos e todos serão irmãos”. Em seu juízo, o ideal de um mundo sem guerra, fome ou miséria demanda união e diálogo entre as variadas tradições religiosas. Por isso, esta ialorixá-escritora faz um convite para que se preste ouvidos a todos: “Convido a todos a ouvirem, não só a mim, mas as outras tradições, os meus irmãos de outras tradições”. (*apud* COSTA, 2010, p. 120) Foi exatamente a falta de reconhecimento que resultou no massacre das tradições afro-brasileiras, em especial o candomblé, que até início do século XX sofria repressão policial, sendo associado a práticas criminosas. (LÜHNING, 1995; DA SILVA, 2005)

Nos dias de hoje, as tradições de origem africana passam a ser reconhecidas, como diz Mãe Beata: “Nós estamos onde nós queremos, que é o amor, a compreensão, sermos entendidos como seres humanos. Termos a nossa casa e não uma senzala. Não comer no cocho como nós comíamos, mas ter uma mesa digna, ter um prato”. (*apud* COSTA, 2010, p. 120) Quando as diferenças culturais são compreendidas, há espaço para o encontro de tradições, o que proporciona o aprendizado mútuo bem como o combate ao preconceito e à

intolerância que, como opina a autora, "tanto nos distanciam de um mundo mais justo e melhor para vivermos". (*apud* COSTA, 2010, p. 122)

A religião afro-brasileira contribuiu para a formação da identidade de Mãe Beata, a quem fora negada a possibilidade de se identificar com um nome africano até o momento em que fora iniciada no candomblé, conforme ela afirma em texto oriundo de uma entrevista realizada por Jurema Werneck e Maisa Mendonça:

> Os filhos das mulheres escravas eram batizados como se fossem católicos. Não tinham direito de escolher sua religião. Essa era uma maneira de negar nossa identidade. Nos registravam com sobrenomes europeus. Meu nome é Beatriz Moreira Costa. Mas de onde vem esse Moreira Costa? Eu deveria ter um nome de origem Iorubá.
> [...] Depois que fui iniciada, Iemanjá me ajudou a descobrir minha verdadeira identidade, o meu verdadeiro nome: *Omissamim*, a madrinha das águas. (BEATA DE YEMONJÁ, 2006, p. 16)

Apesar das adversidades, a autora percorre o caminho da afirmação de suas raízes. Por meio do candomblé, ela recupera elementos que se tornaram significativos no processo de descoberta de sua "verdadeira identidade". Revela-se, pois, o rizoma de sua luta como filha de uma tradição ancestral iorubá, da maneira como esta se constituiu na diáspora no Novo Mundo, isto é, repercutindo heranças bem como criando novas formas.

Paul Gilroy descreveu as formas culturais produzidas por sujeitos negros diaspóricos como "estereofônicas, bilíngues, ou bifocais", (GILROY, 1993, p. 3) fazendo referência ao que nomina "mundo atlântico negro". A expressão "atlântico negro" (*Black Atlantic*) fora cunhada por Robert Farris Thompson, em seu célebre estudo sobre arte e filosofia de origem africana. Nas palavras de Thompson: "A ascensão, o desenvolvimento e a proeza da arte e filosofia ioruba, congo, fon, mande, e ejagham fundiram com novos elementos ultramarinos, que moldam e definem a tradição visual atlântica negra". (THOMPSON, 1984, p. xiv) A fusão de tradições africanas a novos elementos nas Américas produziu formas culturais que fariam surgir no mundo atlântico um verdadeiro mundo atlântico negro. Deste novo mundo, surge uma religião diaspórica, para cuja formação contribui o entrecruzamento de tradições africanas. Trata-se de uma "religião atlântica negra" (*Black Atlantic religion*), como bem percebeu J. Lorand Matory (2005), que no Brasil se conhece por candomblé.

Uma vez que "[a] cultura negra é o lugar das encruzilhadas", (MARTINS, 2010, p. 64) quem se encontra nestes espaços de cruzamento são homens e mulheres com histórias de vida que apesar de ligadas aos seus antepassados africanos, são construídas em vários lugares.

Ao se dirigir a pessoas que considera guardiãs de sabedoria ancestral e ritos de origem africana no Brasil, Mãe Beata reafirma a necessidade de solidariedade, amor, fé e respeito, a fim de que sejam criadas políticas públicas que protejam as tradições religiosas afro-brasileiras. Reivindicando "apoderamento" e "meios para cuidar do que nos restou", a sacerdotisa reconhece que os tempos de "chibata" e "correntes" já passaram:

> O negro não é somente para selar o cavalo para o senhor montar, ele também já pode colocar a sela no seu próprio cavalo e ele mesmo montar. Quem quiser que me entenda, não sou mulher de meias palavras, quero dizer que nós já temos bastantes ferramentas para ocupar qualquer espaço sem medo de cara feia. Pois aquela coisa que negro só sabia semear e não colher acabou, nós estamos semeando tanto culturalmente, quanto espiritualmente e socialmente. (*apud* COSTA, 2010, p. 131)

Preocupada com a sobrevivência de sua herança cultural, a autora não apenas clama pela observância das leis que garantem a proteção dos cultos afros, mas também se alarma com a urgência em transmitir seu "saber ancestral" às novas gerações, o que traduz como "tirar algo do [seu] baú de memória" para compartilhar com os mais jovens. Em outro momento, Mãe Beata menciona uma "nascente" que se mantém viva em virtude de várias frentes que afirmam uma humanidade igualitária:

> As ações e o saber ancestral dos terreiros e suas mulheres ainda não foram de todo esgotados, pois essa nascente jamais secará. Enquanto houver livros, fóruns e pessoas com tais iniciativas, continuaremos vivas, lutando e guerreando não só por nós, mulheres negras e guerreiras, mas também pela sociedade mais ampla, que muito ganhará com tais reflexões e ações.
> Gotas de água juntas se transformam em chuva. (*apud* COSTA, 2010, p. 18)

Apreendido nos mais simples gestos de sua vida, como "pilando o pilão, na pedra do Aló, na beira da tina lavando roupa, na esteira rezando e comendo com a mão esquerda", o legado de seus ancestrais lhe motiva a "cobrar as dívidas dos políticos" e daqueles que não respeitam sua cultura ou religião. (*apud* COSTA, 2010, p. 131) Com isso, ativismo e ancestralidade se casam no discurso da autora. À singeleza da descrição do processo de reminiscência de um passado ancestral, corresponde sua sensibilidade ao cotidiano de homens e mulheres afrodescendentes cujas vidas foram destinadas ao esquecimento à força da escravidão.

Como comenta a escritora e crítica Conceição Evaristo, a escrita de Mãe Beata constitui "a 'tradução' de uma linguagem falada". (EVARISTO, 2011, p. 32) Sendo a memória o nascedouro de seus textos, a ialorixá recupera ensinamentos a ela legados por meio da oralidade, uma estratégia que possibilitou o viço destas tradições. Por ser livre em todos os

sentidos, sua prosa manifesta, portanto, a liberdade de um sujeito cultural que se arma não apenas com o poder de narrar, mas também com o poder de dissertar acerca de qualquer tema que diga respeito à sua luta.

Para além dos limites de sua rica experiência de vida, está a universalidade de seu discurso enquanto líder do candomblé, uma religião que não somente preserva tradições de ancestres africanos, mas desempenha um papel importante na formação cultural de afrodescendentes cujo passado fora marcado pelos danos da escravidão e cujo presente abriga uma constante batalha contra o racismo. Em que pese o Brasil possuir a segunda maior população negra do mundo depois da Nigéria e a maioria de sua população se autodeclarar preta ou parda segundo dados do Censo Demográfico de 2010, (SILVA; GOES, 2013, p. 16) os afro-brasileiros ainda ocupam os lugares mais inferiores em uma sociedade racista que ainda tem muito a fazer para valorizar sua herança cultural africana, durante anos, depreciada e negada. "A memória e a destruição da memória", notou o historiador Carlo Ginzburg, "são elementos recorrentes na história". (GINZBURG, 2007, p. 230) A sobrevivência destes homens e mulheres ocorre exatamente nas trincheiras culturais construídas por sujeitos que fazem história com sua voz.

Como lembra a crítica tobaguiana Carole Boyce Davies, "[n]egar as vozes das mulheres negras produz aquela memória e estresse emocionais, que podem implodir ou sair de forma explosiva". (DAVIES, 1995, p. 3) Atuando em uma linha de frente literária, Mãe Beata de Yemonjá fala e escreve como participante de seu contexto, reverberando saberes ancestrais herdados, os quais procura passar aos seus filhos, especialmente através de uma escrita que muito diz acerca da sua maneira de lutar. Com suas palavras, conclui-se este capítulo: "Recebo essa força de meus ancestrais, que viveram nos engenhos. Sou descendente de escravos e entendo o sofrimento que passaram. Hoje eu coloco meu corpo, minha alma e meu saber a serviço deles. Continuo lutando para criar as oportunidades que eles não tiveram. Hoje sou Beata de Yemonjá". (BEATA DE YEMONJÁ, 2006, p. 17)

4 CANTA PÁSSARO, CONTA CAROÇO

i am outside of
history. i wish
i had some peanuts, it
looks hungry there in
its cage.
i am inside of
history. its
hungrier than i
thot.[217]
Ishmael Reed

Mastigo-me
e encontro o coração
de meu próprio fruto,
caroço aliciado,
a entupir os vazios
de meus entrededos.
Conceição Evaristo[218]

Se o ponto de partida desta investigação é a linguagem e sua articulação na literatura, adentra-se um campo em que as coisas permanecem em silêncio, com uma linguagem impossível de ser conhecida, à espera da nomeação, por meio da qual serão traduzidas para a linguagem sonora. Entre esta linguagem sonora humana e aquela linguagem muda das coisas, há apenas tradução contínua. Na análise benjaminiana, a mudez das coisas se deve à sua separação da linguagem paradisíaca. A marca de tal orfandade transcendental é o signo da própria queda, a saber, a morte:

[217] "estou fora da/ história. gostaria/ de comer alguns amendoins,/ parece que há fome lá na/ gaiola./ estou dentro da/ história. tenho/ mais fome do que/ pensei." (*apud* GATES, 1989, p. 238)
[218] Do poema "Frutífera". (EVARISTO, 2008, p. 66)

> Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica. (BENJAMIN, 1984, p. 188)

No entender de Lucas Fragasso (1993, p. 130), a relação entre morte e significação pode ser lida como a relação entre natureza e história. Por isso, na busca por uma forma de expressão artística, como a linguagem e a escrita, Benjamin encontra na alegoria um elemento que revela "a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada". (BENJAMIN, 1984, p. 188) Assim sendo, a história "é sempre significação quebrada porque a significação de uma coisa só pode ser apresentada por meio da significação de outra coisa: provisoriedade, equivocidade, alteridade são os termos decisivos desta linguagem." (FRAGASSO, 1993, p. 130) Razão pela qual a melhor expressão da história seria a caveira, na qual todos os sofrimentos encontram sua abreviatura e seu destino. Diante disso, "[a] crítica é a mortificação das obras." (BENJAMIN, 1984, p. 203) Isto significa a instalação do saber na morte, cabendo ao crítico o trabalho de "tornar as obras de arte alegóricas para, em suas ruínas, discernir o conteúdo de verdade que redime as obras." (MURICY, 2009, p. 173-174) A obra vive como ruína, mas sobrevive na crítica. Sendo ruína, a obra prepara sua própria crítica.

Se o tema religião é perseguido pelos meandros da linguagem, logo efetua-se aqui uma crítica literária atenta aos desdobramentos do próprio ato de ler. A leitura de produções literárias afro-brasileiras contemporâneas pelos caminhos do tema em pauta aponta para um contexto cultural próprio, por intermédio do qual surge o alerta de que quando se trata de se falar de alguma coisa, há de se lembrar que entre a linguagem sonora humana e a linguagem muda das coisas, só resta a tradução contínua.

"A linguagem nunca é inocente", Kwaku A. Gyasi, ao tomar de empréstimo uma frase de Roland Barthes, permite ao leitor encontrar na cultura a ponte entre linguagem e religião: "as instituições sociais, políticas e culturais das pessoas se refletem na sua linguagem." (GYASI, 1999, p. 75) Se a linguagem não é inocente, tampouco o é a religião. Fenômenos como a crioulização e a descolonização do ser, verificados respectivamente por Glissant e Fanon, revelam o quão complexa é esta arena na qual se leva a efeito uma luta cultural que, como já prefaciado por Tillis e West em suas análises, tem fundamento em construtos de imagens sociais mentalmente estabelecidos. As seguintes palavras de Patrick Bellegarde Smith são precisas na descrição da importância psíquica da linguagem e da religião na construção de identidades culturais:

> A linguagem e a religião permanecem como elementos primordiais na estrutura profunda da psique. Ambas são coletivas e pessoais, os prenúncios de identidades culturais. Como sistemas ritualizados e simbólicos, observa-se a interpenetração de um no outro, dando a nações e pessoas a sua especificidade e particularidade dentro da grande família humana. (BELLEGARDE-SMITH, 2005, p. 3)

No caso deste trabalho, a linguagem que faz referência à religião nas obras literárias é cotejada com o contexto cultural dentro do qual nossas autoras materializam sua produção criativa. Trata-se de um processo de tradução intercultural, visto que, nesse contexto caracterizado por subjugação, dominação, diáspora e deslocamento, em função dos efeitos históricos da escravidão, a cultura se manifesta como estratégia de sobrevivência. Além disso, quando se sabe que a própria tradução "não é apenas um processo interlingual, mas fundamentalmente, uma atividade intercultural", (SALGUEIRO, 2010, p. 98) admite-se a necessidade de um paradigma de análise capaz de abarcar teoricamente a complexidade que envolve tais questões culturais. O que há de tradutório na cultura é seu caráter irregular e incompleto de sentido e valor, do ponto de vista de uma ideia canonizada de estética. A cultura se traduz em virtude de demandas e práticas do próprio ato de sobrevivência social. Como argumenta Bhabha:

> A cultura como estratégia de sobrevivência é tanto transnacional como tradutória. Ela é transnacional porque os discursos pós-coloniais contemporâneos estão enraizados em histórias específicas de deslocamento cultural [...]. A cultura é tradutória porque essas histórias espaciais de deslocamento [...] tornam a questão de como a cultura significa, ou o que é significado por *cultura*, um assunto bastante complexo. (BHABHA, 2010, p. 241, grifo do autor)

Assim, o contexto cultural exigirá outras lentes: "Trata-se de considerar a cultura em sentido amplo, antropológico, de passar de uma reflexão centrada sobre o vínculo cultura-nação para uma abordagem da cultura dos grupos sociais." (MATTERLART ; NEVEU, 2006, p. 13-14) Uma leitura por meio dessas lentes permite que os textos de Maya Angelou e Mãe Beata de Yemonjá ponham em relevo seus próprios contextos.

Em outras palavras, o caminho a ser seguido na leitura do tema religião é a arte e a vida de mulheres negras que se traduzem culturalmente em literatura contemporânea. Dentro dos espaços religiosos, os sujeitos negros são limitados pela violência psicológica decorrente dos estereótipos sociais que objetivam manter sua condição social inferiorizada. Todavia, a afirmação da subjetividade negra por meio da escrita torna patente sua capacidade de resistência às históricas adversidades. As palavras de Angelou traduzem a cultura como estratégia de sobrevivência:

> Apesar dos assassinatos, estupros e suicídios, sobrevivemos. A passagem do meio e do leilão não nos apagou. Nem humilhações nem linchamentos, crueldades individuais nem opressão coletiva foi capaz de nos eliminar da face da terra. Sobrevivemos apesar de nossa própria ignorância e ingenuidade e da ganância voraz dos nossos agressores.
> Havia muito pelo que chorar, muito a lamentar, mas no meu coração eu me sentia exaltada sabendo que havia muito que comemorar. Embora separados de nossas línguas, nossas famílias e costumes, nós ousamos continuar a viver. Atravessamos os oceanos desconhecidos em grilhões, escrevendo o seu mistério em 'Rio Profundo, minha casa está além do Jordão'. Ao longo dos séculos de desespero e deslocamento, temos sido criativos, porque enfrentamos a morte quando ousamos ter esperança.[219] (ANGELOU, 2004, p. 1050)

Em que pese o histórico de violência sofrida pelas pessoas de origem africana no continente americano, a sobrevivência é a marca de quem tem se atrevido a continuar a viver. A luta pela vida de modo criativo tem sido o maior legado daqueles que enfrentaram o desespero, o deslocamento e a morte para, em meio a tudo isso, ousarem ter esperança. O verso de "Deep River",[220] uma canção religiosa negra (*Negro Spiritual*), indica um sujeito que se afirma em primeira pessoa para falar de uma impossibilidade, a existência de uma casa (*my home*), um lar além do Jordão. A profundidade do rio (*Deep River*) instaura o cenário imagético propício ao movimento, pois quando se pode caminhar em um rio, a profundidade se torna horizontal. Na sequência desta *Old Negro Melody*, há de se afirmar o querer cruzar de um lugar ao outro: "quero passar para o acampamento". A passagem ao acampamento substitui a condição de um sujeito circunscrito, tratado como objeto em deslocamento na passagem do meio (*middle passage*)[221] ou no leilão de seus corpos (*auction block*), por um sujeito que se aloca. A saída da água, prefaciada pelo acampamento, mantém viva a possibilidade de se chegar a uma festa, a uma terra prometida, "onde tudo é paz". Os apelos ("Oh, você não quer ir …?") são seguidos por afirmações de um sujeito que convoca dando voz a si mesmo: "quero...".

---

[219] "Despite the murders, rapes and suicides, we had survived. The middle passage and the auction block had not erased us. Not humiliations nor lynchings, individual cruelties nor collective oppression had been able to eradicate us from the earth. We had come through despite our own ignorance and gullibility, and rapacious greed of our assailants.
There was much to cry for, much to mourn, but in my heart I felt exalted knowing there was much to celebrate. Although separated from our languages, our families and customs, we had dared to continue to live. We had crossed the unknowable oceans in chains and had written its mystery into 'Deep River, my home is over Jordan.' Through the centuries of despair and dislocation, we had been creative, because we faced down death by daring to hope."

[220] De autoria anônima, a canção "Deep River" é, nas palavras de um especialista, "talvez o mais conhecido e mais amado spiritual de todos entre o público em geral". Todavia, apesar de ter surgido no século XIX, a canção só se tornou conhecida na segunda década do século XX. (SHIRLEY, 1997, p. 493)

[221] Trata-se da rota comercial triangular por meio da qual milhões de pessoas oriundas da África foram enviadas para o atual continente americano, como parte do comércio de escravos no Atlântico.

> Rio profundo, minha casa está além do Jordão,/ Rio Profundo, Senhor, quero passar para o acampamento./ Oh, você não quer ir à festa do evangelho,/ À terra prometida onde tudo é paz?/ Oh, você não quer ir à terra prometida,/ À terra onde tudo é paz?/ Rio profundo, minha casa está além do Jordão,/ Rio profundo, Senhor, quero passar para o acampamento.[222]

Assim, a lírica se apropria criativamente de uma história épica e mítica para narrar aquilo que Angelou pinta como "mistério". Talvez se tratasse de um misterioso código para auxiliar escravos a fugir, revelando que a casa estaria para além das águas do rio, ou do oceano. Os capítulos três e quatro do livro de Josué, no Primeiro Testamento da Bíblia, descrevem a travessia dos israelitas a pé enxuto pelo rio Jordão. Com isso, apesar das condições humanas tão adversas, materializa-se uma produção criativa negra por meio de imagens da tradição mítica judaico-cristã. A apropriação de elementos desse cânon religioso está relacionada à necessidade de enfrentar a morte e ousar resistir com a afirmação da própria vida.

Eis a chave de compreensão desse inesperado fenômeno de cultura como estratégia criativa de sobrevivência: a vida, que, como Angelou declara acreditar, "ama quem a vive".[223] (ANGELOU, 2010, p. 9) As piores situações-limite como assassinatos, estupros, suicídios, humilhações, linchamentos, crueldades, opressão, autoignorância e ganância produziram choro e lamento. No entanto, o esperado réquiem se transforma em ode à vida quando se verifica a resistência de "todos os fortes pássaros pretos da promessa que desafiam adversidades e divindades e cantam suas canções".[224] (ANGELOU, 2004, p. 3)

A sobrevivência de afrodescendentes que são fortes o bastante para cantar enquanto sofrem desafia adversidades e divindades. Tal pode ser o caso de Beatriz Moreira Costa. Sua vida é traduzida por um nome carregado de história. Mãe Beata de Yemonjá, como é conhecida por seus leitores e em sua comunidade, é a porta de entrada às suas letras:

> Um dia, do Carmo teve muita vontade de comer peixe. Ela pegou o jereré e foi pescar no rio que passava por dentro do engenho. Quando ela estava pescando, a bolsa d'água rompeu. Ela saiu da água e, quando ia atravessando a estrada, eu nasci, ali mesmo. Uma menina. Chamaram Tia Afalá, que me carregou e à minha mãe para casa, para cortar o umbigo. Tia Afalá viu que era uma menina muito forte, mas que tinha a cabeça ainda mole. A velha parteira então disse:

---

[222] "Deep river, my home is over Jordan,/ Deep river, Lord, I want to cross over into campground./ Oh, don't you want to go to that gospel feast,/ That promised land where all is peace?/ Oh don't you want to go to that promised land,/ That land where all is peace?/ Deep river, my home is over Jordan,/ Deep river, Lord, I want to cross over into campground." A versão fonte em língua inglesa pode ser encontrada disponível em: <http://www.negrospirituals.com/news-song/deep_river.htm>. Acesso em: 19 jun. 2014.

[223] "loves the liver of it". (ANGELOU, 2009, p. xi)

[224] Parte da dedicatória de *Caged Bird*: "all the Strong Black Birds of Promise Who Defy the Odds and Gods and Sing Their Songs".

> — Olha, eu vou botar umas folhas na cabeça desta criança. Ela é filha de Exu e de Yemanjá. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 121)

O excerto provém do conto que a autora dedica a sua mãe. A relevância da figura materna se manifesta já no recurso formal de intitular a narrativa com a própria dedicatória: "Conto dedicado à minha mãe, do Carmo". Não deixa de ser cuidadoso o gesto de ofertar à sua progenitora o texto que narra a origem mítica de uma escritora que é identificada com a palavra Mãe como título inicial em razão de sua posição religiosa. Por ora, ela é apenas uma filha. Mãe é a do Carmo, sobre quem a narradora fala na terceira pessoa do singular, sem, no entanto, sair de cena, como se lê na primeira linha desta sua prosa literária: "A *minha* mãe era muito boa." (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 121, grifo nosso)

As palavras que se desdobraram em contagem da própria história de vida, por meio de imagens míticas se encontram inicialmente com uma paisagem tão aquífera quanto a do "Deep River" a que Angelou faz alusão. No rio, do Carmo, moradora de um antigo engenho repleto de ex-escravos, foi pescar. A vontade de comer peixe atraiu a pesca ao rio, com o qual não apenas a vida píscea tem relação, mas também a vida humana. A água que se rompe é a da bolsa. Uma vez mais, é preciso sair da água para que se viva, repetindo o gesto tão natural de se voltar ao *humus*, o elemento de que se consiste o humano.

Fora do rio, há vida, mas atravessar a estrada é uma inevitabilidade desta vida que se manifesta a caminho. A palavra "atravessar" quer reter a importância do caminho mais do que do lugar em si. Não se está na estrada, mas em direção ao seu desvio. Com esta que é a imagem da "encruzilhada", centraliza-se a cruz como ponto de fuga de vários caminhos.

A força da menina contrasta com a fragilidade de sua cabeça mole. Eis a sua dívida, como marca a velha parteira ao "botar umas folhas na cabeça desta criança". As folhas conotam sua condição de ser e estar em dívida. A imagem da cabeça é acurada na seguinte fala da autora:

> Na visão de mundo iorubá, tudo começa com a cabeça: *ori*, *ori aperé*, *ori mopê*, é pela cabeça, a força da cabeça, o axé da cabeça. Quando o ato do nascimento se completa com a intervenção de Ajalá, o que cuida das cabeças, o recém-nascido segue o seu caminho que é o *odu*, o início do ciclo verdadeiro. É a partir daí que o ser humano começa a ser humano. Esse é o verdadeiro *omorìsà*. É o princípio de tudo. Pela cabeça. (*apud* COSTA, 2010, p. 87)

A palavra iorubana *orí* diz muito ao apontar para o alto:[225] "Cabeça. Destino. Parte de cima." (NAPOLEÃO, 2011, p. 166) Modula-se com *òrìsà*, divindade. Na cabeça estão todas as portas; sete, como conta Beata de Yemonjá: olhos, ouvidos, nariz, boca e testa. O "dono das sete portas" é Odi, exatamente "aquele que leva a vários caminhos".

A leitura do próprio nome da nossa autora conduz a vários caminhos. A criança é filha de Exu, o rei da encruzilhada, que "é o espaço regido por Exu, aquele que, segundo os mitos, é a boca ávida que devora tudo o que existe, mas que também regurgita, regenera e recria." (CARDOSO, 2008, p. 15) Pertencente a uma narrativa mais ampla da mitologia iorubá, este curioso ícone do trapaceiro (*trickster*)[226] divino tem representações em países como Nigéria, Benim, Brasil, Cuba, Haiti e Estados Unidos. Todas elas narram uma tradição de uma mutável personagem. Com várias qualidades, mas sem a predominância de nenhuma delas, como observa Henry Louis Gates, Jr.,

> linguisticamente Exu é a cópula suprema, conectando a verdade e o entendimento, o sagrado e o profano, o texto e a interpretação, a palavra (como uma forma do verbo *ser/estar*) que liga um sujeito ao seu predicado. Ele conecta a gramática da adivinhação às suas estruturas retóricas. (GATES, 1989, p. 6, grifos do autor)

A imagem da conexão entre diferentes palavras faz deste orixá a representação fronteiriça entre este mundo (*Aiê*) e o mundo das divindades (*Orum*). Não é por outra razão que se trata do "senhor de todos os caminhos e de todas as direções". (LIGIÉRO, 2006, p. 54) Ressalte-se ainda a sua relação tanto com a cosmogonia como com a origem de cada um: "Ele simboliza, também, o caos inicial que precede a criação, a organização das coisas do mundo ou da vida, de uma pessoa." (LIGIÉRO, 2006, p. 56)

Há na vida da autora afro-brasileira em tela, a presença de outro nome divino-mítico: Yemanjá, a mãe cujos filhos são peixes. Trata-se da divindade feminina do rio Ògún, na Nigéria, que "[n]a natureza, é representada pelas águas do mar". (LIGIÉRO, 2006, p. 98) Em seu nome se confluem três elementos: *yeye* ("mãe"), *omo* ("filho/a") e *eja* ("peixe"), todos os quais presentes no conto supracitado. A palavra "mãe", assim como pai, está associada aos deuses, muito pelo poder do artifício humano de buscar conexões – *religio* – com sua origem. Assim como o arqué dos gregos, o termo iorubano *àse* (aportuguesado como "axé") testemunha o desejo cosmogônico de se falar de "força", "poder", "princípio de realização". (NAPOLEÃO, 2011, p. 51)

---

[225] As acepções do vocábulo *orí* são: "[c]abeça"; "saudação a uma pessoa que tem uma boa cabeça, que tem sorte" (*E kú orí're o!*); "[p]ode ser usado para definir coisas altas ou destacadas". (BENISTE, 2011, p. 591)

[226] Para uma introdução ao termo *trickster*, consultar o verbete no *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas* (BERND, 2007, p. 641-647).

O nome Mãe Beata de Yemonjá narra, portanto, uma história, deixando que cada uma de suas palavras revele seu próprio saber. Como uma mulher dedicada às práticas religiosas, é natural que o adjetivo "beata" nomeie uma ialorixá. Todavia, tal palavra foi usada como vocativo por sua professora para marcar a ferro quente o não lugar social da menina fascinada pelas tradições católicas, cujo sonho era sair vestida de anjo na procissão de Nossa Senhora Imaculada Conceição:

> – Beata, você não pode se vestir de anjo. Nem você nem esses aí. Você não pode ser uma filha de Maria.
> – Por quê? Eu não sou filha de papai do céu?
> – Não. Os filhos de Deus não são pretos, e você é preta! (*apud* COSTA, 2010, p. 56)

Como consequência da forma social da escravidão, essas barreiras socioculturais negativas atingem não somente o sujeito escravo, mas também seus descendentes, mesmo que vivam em uma sociedade que se reconheça como democrática. Neste cenário, as imagens e representações do negro estão submetidas a atribuições sociais cujo objetivo é a delimitação de um lugar socialmente inferior para esse sujeito.

Novamente, a subjetividade negra é circunscrita. Desta vez, o artifício da vestimenta religiosa de anjo, que encena a filiação a Maria e a Deus, é cerceado às pessoas de pele preta. O líquido que umidifica as letras da contista agora são as lágrimas: "Foi o choro mais profundo que eu jamais tive." (apud COSTA, 2010, p. 56)

Naquele que seria o texto final da sua mais importante produção criativa em prosa, nossa autora afirma sua identidade negra, indicando que não se sucumbe aos históricos ataques culturais às imagens dos afrodescendentes: "Hoje, eu sou uma omorixá e uma lutadora de minha religião e de minha raça. Meu nome: Beata de Yemonjá." (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 122) Desta forma, à negação da professora que dizia quem a criança negra "não era" contrapõe-se a afirmação de uma senhora que diz "eu sou", "minha religião", "minha raça" e "meu nome".[227]

Maya Angelou, aquela que, antes de partir, já testificava que sua vida estava sendo longa (ANGELOU, 2009, p. xi), também guarda histórias no nome que assina seus escritos. Na infância, Marguerite Annie Johnson era tratada pelo irmão mais velho Bailey como "My" ou "Mine" ("minha"), possivelmente uma redução de "My sister" ("minha irmã"), o que depois veio a se tornar Maya. Já Angelou é uma variação do sobrenome do seu primeiro

[227] Anos mais tarde, Mãe Beata foi homenageada em Berlim, tendo sua condição de anjo, enfim, reconhecida: "Fui levada para lugares marcantes da cidade, e lá chegando eles me vestiram com uma linda roupa de anjo, com grandes asas, maiores que as que meu pai fazia, e me fotografaram dizendo: 'Você é um anjo de verdade!' As fotos ficaram tão bonitas que foram publicadas em várias revistas e jornais." (*apud* COSTA, 2010, p. 68)

marido, o marinheiro grego Tosh Angelos. Na obra *Gather Together in My Name*, a autora também revela seu gosto pelo codinome juvenil Rita, que ela traduz com o uso de imagens sensoriais únicas:

> 'E qual é o seu nome?'
> 'Rita'. Marguerite era muito solene, e Maya, rico em sonoridade. 'Rita' soou como um piscar de olhos no escuro, como pimentas quentes e como noites crioulas ao som do dedilhar do violão. 'Rita Johnson.'[228] (ANGELOU, 2004, p. 233)

A identidade desta escritora afro-americana passa pela maneira como ela lê os acontecimentos de sua própria vida. Uma vez que não se pode "desviver a história" (*un-live history*), ela decide não ser reduzida pelos percalços das adversidades: "Você pode não controlar todos os fatos que acontecem em sua vida, mas pode decidir não ser diminuída por eles."[229] (ANGELOU, 2010, p. 10) No poema "Still I Rise", Angelou já versava sobre a condição de se estar desvalorizada na história, sabendo que, diante disso, há sempre um interlocutor, um "você" (*you*), contra quem se deva falar.

> You may write me down in history
> With your bitter, twisted lies,
> You may trod me in the very dirt
> But still, like dust, I'll rise. [230] (ANGELOU, 1994, p. 163)

Tentativas de "diminuir o valor" (*write me down*) do sujeito negro na história com mentiras, mentalmente estabelecidas, bem como a violência física sofrida por pessoas de origem africana, pisoteadas na sujeira (*trod me in the very dirt*), não impedem a poeta de, "ainda/apesar disso" (*still*) se levantar. A subjetividade negra surge da resistência de quem insiste mais do que existe, ao declarar que é o próprio "sonho" e a própria "esperança": "I am the dream and the hope of the slave."[231] (ANGELOU, 1994, p. 164) Eis o significado da palavra *rise* ("levantar"): se mover de uma posição baixa para uma alta, fazendo jus à própria sonoridade da palavra em língua inglesa. Passa-se de objeto a sujeito de sua própria história. Não seria este o "sonho e a esperança do escravo", em qualquer situação que este se encontre?

---

[228] 'And what's your name?'
'Rita.' Marguerite was too solemn, and Maya too rich-sounding. 'Rita' sounded like dark flashing eyes, hot peppers and Creole evenings with strumming guitars. 'Rita Johnson.'

[229] "You may not control all the events that happen to you, but you can decide not to be reduced by them." (ANGELOU, 2009, p. xii)

[230] "Você pode diminuir o meu valor na história/ Com cruéis e entrelaçadas mentiras a contar,/ Pode ter me pisoteado na pior sujeira/ Mas ainda assim, como a poeira, eu vou me levantar."

[231] "Sou o sonho e a esperança do escravo."

Em um momento oportuno, Angelou recorda que "[a] esperança ainda vive",[232] (ANGELOU, 2010, p. 112) sendo a poesia o lugar de onde se pode ouvir a sua voz – no caso da autora, em um poema de Langston Hughes, "I Too, Sing America". (ANGELOU, 2009, p. 157) Na poesia, sobrevivem este sonho e esta esperança de se levantar por meio da palavra, uma arte que une cantores, músicos e poetas, pois "[t]odos os grandes artistas bebem da mesma fonte: o coração humano, que diz a todos que somos mais parecidos do que diferentes." [233] (ANGELOU, 2010, p. 62)

A mensagem de sonho e esperança transparece nitidamente na obra ensaística intitulada *Letter to my daughter* (ANGELOU, 2009), cuja versão publicada no Brasil recebe o título de *Carta a minha filha* (ANGELOU, 2010). No inglês, sua língua nativa, a palavra *letter*, que se traduz como "carta", é a mesma para "letra", se bem que, no português antigo, a palavra "letra" poderia significar também "carta, missiva, epístola". (HOUAIS, 2001) De "letra", nasce a própria palavra "literatura", sendo que, como observa Gustavo Bernardo, no latim, *littera* "traduz o termo grego *gramma*, significando letra do alfabeto, ou caractere da escrita". (BERNARDO, 1999, p. 155) A arte de escrever uma carta, ou qualquer outra obra escrita, será o nascedouro da mais elementar relação entre escrita e leitura. A letra/carta de Angelou é uma "oferenda" (*offering*) a todas as suas filhas, com as quais ela se relaciona pelo que escreve e lê. Nesta palavra, "filha", Angelou encontra a imagem que traduz a herança que uma autora deixa a suas leitoras: "Vocês são negras e brancas, judias e muçulmanas, asiáticas, falantes de espanhol, nativas da América e das ilhas Aleutas. Vocês são gordas e magras e lindas e feias, gays e hetéros, cultas e iletradas, e estou falando com todas vocês."[234] (ANGELOU, 2010, p. 10)

Neste gesto seminal, a autora revela que tem bom ouvido para saber quem são suas leitoras, articulando imaginação e verossimilhança na descrição dessas personagens tratadas como filhas. Uma mensagem da autora a quem a lê só poderia ser uma relação maternal. Primeiras palavras da Carta, o vocativo "Querida filha" (*Dear Daughter*) revela sua vocação de chamar como quem lança uma semente esperando que, mesmo de longe, germine alguém que preste ouvido a esse chamamento. Semeando palavras a uma filha, Angelou epitoma as qualidades de um *auctor*, como a que produz, gera, faz nascer, funda, inventa.

---

[232] "[t]he hope still lives". (ANGELOU, 2009, p. 157)
[233] "[a]ll great artists draw from the same resource: the human heart, which tells us all that we are more alike than we are unalike." (ANGELOU, 2009, p. 80)
[234] "You are Black and White, Jewish and Muslim, Asian, Spanish-speaking, Native American and Aleut. You are fat and thin and pretty and plain, gay and straight, educated and unlettered, and I am speaking to you all. Here is my offering to you." (ANGELOU, 2009, p. xii)

Viver esse percurso autoral se traduz em "contar algumas lições" (*tell you directly of some lessons*) que ela tem aprendido em diversas condições ao longo de sua trajetória. Nesta carta de vida, Angelou conta, como quem lega um testamento a sua leitora, "relatos sobre o amadurecimento, emergências, uns poucos poemas, algumas histórias leves para fazê-la rir e algumas para fazê-la meditar".[235] (ANGELOU, 2010, p. 9)

Com ouvidos de filha, se ouve a voz de uma professora: "Com três meses de ensino, tive uma enorme revelação: percebi que eu não era uma escritora que ensina, e sim uma professora que escreve."[236] (ANGELOU, 2010, p. 87) Escrever e ensinar: verbos que Angelou pode conjugar em primeira pessoa por não se distanciar dos seus leitores, que em *Caged Bird*, como já dito, são tratados como "fortes pássaros pretos da promessa que desafiam adversidades e divindades".

Nesta sua poética do leitor, Angelou se inclui, pois se afirma em imagens bem próximas: "Sou um grande pássaro voando sobre altas montanhas, mergulhando em vales serenos. Sou marolas em mares prateados. Sou uma folha primaveril estremecendo de ansiedade pelo crescimento futuro."[237] (ANGELOU, 2010, p. 116) A palavra *rise* não poderia estancar a afirmação em apenas um *locus*. É preciso ser este grande pássaro voando. Estar na crista das ondas. Ser a folha ansiosa por crescer. Enfim, assumir asas que, mesmo feridas, podem alcançar a liberdade na altura das montanhas e na serenidade dos vales. Esta afirmação de sua subjetividade foi precedida por uma experiência de fé:

> Havia uma possibilidade de que Deus realmente me amasse, a mim, Maya Angelou. De repente, comecei a chorar com a seriedade e a grandeza de tudo aquilo. [...] Esse conhecimento me deixa hoje mais humilde, dissolve meus ossos, fecha meus ouvidos e faz com que meus dentes se embalem suavemente em minhas gengivas. E também me liberta.[238] (ANGELOU, 2010, p. 116)

A autora se mune do que há de mais fundamental na teologia, Deus, no processo de construção poética de sua própria identidade. A fé que importa é aquela que a liberta (*liberates me*), dando-lhe asas para resistir à condição de pássaro preso (*caged bird*). Afinal,

---

[235] "accounts of growing up, unexpected emergencies, a few poems, some light stories to make you laugh and some to make you meditate." (ANGELOU, 2009, p. xi)

[236] "Within three months of teaching, I had an enormous revelation; I realized I was not a writer who teaches, but a teacher who writes." (ANGELOU, 2009, p. 118-119)

[237] "I am a big bird winging over high mountains, down into serene valleys. I am ripples of waves on silver seas. I'm a spring leaf trembling in anticipation of full growth." (ANGELOU, 2009, p. 162)

[238] "There was a possibility that God really did love me, me Maya Angelou. I suddenly began to cry at the gravity and grandeur of it all. […] That knowledge humbles me today, melts my bones, closes my ears, and makes my teeth rock loosely in my gums. And it also liberates me." (ANGELOU, 2009, p. 162)

suas experiências religiosas estão escritas em versos cantados, mantidos vivos na memória, como se lê a seguir:

> Sempre que começo a questionar se Deus existe, olho para o céu, e com certeza ali, bem ali, entre o Sol e a Lua, está minha avó, cantando um longo hino, algo entre um lamento e uma canção de ninar, e eu sei que a fé é a prova das coisas não vistas.[239] (ANGELOU, 2010, p. 118)

Mãe Beata também encontra na poesia uma maneira de falar sobre Deus. No poema "Quem é Deus?", ela discorre acerca desta questão filosófica de preocupação última, trazendo o sujeito para o primeiro plano. Não se trata, porém, de um eu lírico isolado, como se lê:

> Quem é Deus?
> – Sou eu, é você e o ar;
> as pedras, as folhas e a água;
> – É o corvo, o leão, a gazela;
> as crianças de rua para quem não existe justiça.
> – Deus é o ar que nós respiramos,
> a gota de orvalho que pinga das folhas,
> a lágrima de uma mãe sofrida
> ao ver seu filho que não mais respira;
> – Isto é Deus, o mais você define. (*apud* COSTA, 2010, p. 146)

Mãe Beata versa sobre a conceitualização da divindade através da centralização da pessoa em relação com os outros. A economia do poema articula a alteridade "eu-você"/"poeta-leitor" em consonância com a vitalidade dos elementos da natureza e também com o drama das crianças de rua injustiçadas. Nesta tecitura, uma gota de orvalho das folhas é tão vital como as lágrimas de uma mãe que perdeu seu filho. Em vez de fornecer uma definição de Deus, estes versos significam a ideia da divindade a partir da perspectiva de uma mulher negra, cuja voz cria um espaço de luta cultural.

Os versos recuperam um conceito africano de Deus fundindo divindade suprema e axé – entendido como a força vital assim como a presença divina nas forças e formas da natureza, incluindo os humanos. Na religião iorubá, o nome de Deus é Olorum, o qual "não é nem homem nem mulher, mas uma força vital", "a quintessência suprema do axé". (THOMPSON, 1984, p. 5) Quando a voz poética afirma que Deus "[s]ou eu, é você, e o ar", está possivelmente invocando Oxalá (Obatalá), a divindade que criou a humanidade e está associada com o ar. Da mesma forma, há paralelos entre "pedras" e Xangô, o deus da justiça, também conhecido como o senhor das pedreiras no Brasil; "folhas" e Ossâim, o orixá da

[239] "Whenever I began to question whether God exists, I looked up to the sky and surely there, right there, between the sun and moon, stands my grandmother, singing a long meter hymn, a song somewhere between a moan and a lullaby and I know faith is the evidence of things unseen." (ANGELOU, 2009, p. 166)

fitoterapia que controla as folhas silvestres; bem como "água" e Yemanjá, a deusa maternal da água do mar, ou Oxum, a rainha das águas do rio. A referência aos três animais silvestres reforça o equilíbrio sagrado da natureza: o corvo, a fim de se alimentar, pode matar um animal mais fraco ou comer um cadáver morto por outros meios; enquanto o leão persegue a gazela para se alimentar, a gazela corre para sobreviver. Nesta dinâmica cadeia alimentar, a morte de um animal traz o recurso que permite a sobrevivência do outro, fazendo com que a continuação da vida seja um verdadeiro círculo de viver e morrer. A representação dos humanos no poema apresenta "as crianças de rua, para quem não existe justiça" e "uma mãe sofrida/ ao ver seu filho que não mais respira", duas imagens que sinalizam uma mensagem: a injustiça faz com que o desequilíbrio ameace a vida humana. Portanto, o Deus poetizado de Mãe Beata está entrelaçado com os orixás, a natureza e os humanos, mas "o ar que respiramos" (um presente de Obatalá, o criador da humanidade) estará em perigo sempre que as pessoas perturbarem o equilíbrio da convivência, tratando uns aos outros injustamente. Mesmo assim, a possibilidade de cura, emanada da "gota de orvalho que pinga das folhas" (símbolo da divindade curadora), estará sempre disponível para aqueles que são vítimas de injustiça, retratados pelas lágrimas escorridas da mãe em luto. A poesia não esquece o sofrimento, mas rememora suas histórias através de imagens inapagáveis.

Que a memória é tudo o que de mais precioso se pode herdar já o sabemos pela resistência da própria cultura afrodescendente. Ao desembarcarem no Brasil como escravos e de mãos vazias, os negros foram limitados na preservação de sua tradição cultural, servindo-se para isso de gestos estruturados como a dança e a música. Houve a necessidade de se elaborar modelos de fácil construção para se conservar a cultura.

No estudo das performances afro-brasileiras, Zeca Ligiéro (2011) propõe o conceito de "motrizes culturais"[240] para se referir à complexidade das dinâmicas culturais presentes na diáspora africana. Tal complexidade se revela precisamente na maneira como se lida com a herança africana, em um processo no qual se cria, recria ou reinventa a performance trazida da África num tempo remoto ou imaginário.

Em celebrações religiosas, as práticas performativas ocorrem pela combinação de elementos como dança, canto, música, figurino, entre outros. Nesse contexto, o texto é o corpo do próprio *performer*, pois "[n]ele se corporifica uma literatura viva, desenvolvida a

[240] Ligiéro aponta não apenas para a existência de uma única "matriz africana", mas de "motrizes culturais", que africanos, seus descendentes e simpatizantes têm desenvolvido no Brasil em celebrações festivas e ritualísticas. Essas motrizes não se restringem a limites territoriais ou linguísticos, podendo ser observadas em outros locais do continente americano. (LIGIÉRO, 2011, p. 111-112)

cada apresentação, refletindo o conhecimento que se tem da tradição." (LIGIÉRO, 2011, p. 111)

No corpo, a arte está sempre em movimento através de danças, cantos, batuques e formas visuais, o que permite a atribuição de novos sentidos ao que foi criado. Na performance de origem africana, jogo e ritual[241] se mesclam para criarem uma literatura corporal e mnemônica. Afinal, no que se refere à bagagem cultural africana, em razão das condições impostas pela escravidão, a única possibilidade de se recuperar um comportamento é exatamente por via daquilo que está circunscrito no corpo, "enquanto memória que se expressa", como observa Ligiéro, "ou do que está guardado na memória dos mais antigos, nas chamadas bibliotecas vivas,[242] que esses comportamentos se revestem." (LIGIÉRO, 2011, p. 116)

No candomblé, através da dança, os apregoados deuses africanos ou orixás são incorporados, impelidos pelo canto e pela música, para executarem suas coreografias alusivas aos dramas de sua vida mítica. Trata-se de "uma performance sem ensaios", em que o médium vira o orixá, semelhante ao ator que, sem deixar de ser ele mesmo, vira o personagem. (LIGIÉRO, 2011, p. 120-121) Na linguagem religiosa, recorre-se ao termo "virado" para se aludir a esse corpo em performance.

Lançando mão da tríade "cantar-dançar-batucar", proposta pelo filósofo congolês Fu-Kiau Bunseki para denominar as performances africanas negras, Ligiéro observa que, por meio desses elementos performativos africanos básicos, se instaura "não somente um tempo extracotidiano através do qual são invocadas as forças ancestrais, como também de restaurações de comportamentos atribuídos a determinados ancestrais no continente africano." (LIGIÉRO, 2011, p. 113)

A prática performativa depende, no entanto, daqueles que são tidos como guardiões da tradição transmitida oralmente pelos africanos e seus descendentes. Legitima-se a necessidade de se conhecer por intermédio da prática do *performer* que, uma vez iniciado, pratica o que aprendeu com o mestre, mas pode também desenvolver seu próprio estilo, rearranjando matérias e técnicas da tradição. O conhecimento também ocorre na transmissão da sabedoria ancestral africana da parte daqueles que têm sua memória venerada. No ambiente ritualístico,

[241] Para uma análise introdutória do ritual e do jogo nos estudos da performance, ver Richard Schechner (2012a; 2012b).
[242] As bibliotecas vivas são heranças culturais do continente africano, no qual "quando um velho morre, uma biblioteca se incendeia". (HAMPÂTÉ BÂ *apud* BERNAT, 2013, p. 20)

os ancestres vêm a terra por meio do transe[243] e se comunicam com os fiéis, aconselhando-os e respondendo às suas questões.

Na epígrafe de uma de suas coletâneas de ensaios, *Wouldn't Take Nothing for My Journey Now*, Angelou apresenta a genealogia da sabedoria: "A sabedoria foi criada antes de todas as coisas, e o entendimento prudente desde a Eternidade." (ANGELOU, 1993) Embora a autora atribua a citação ao "Livro dos Atos dos Apóstolos", o trecho foi extraído da obra deuterocanônica greco-judaica Eclesiástico (Sirácida): "Antes de todas essas coisas foi criada a Sabedoria, e a inteligência prudente existe desde sempre." (Eclo 1,4, A Bíblia de Jerusalém) Agostinho, ao ecoar a passagem, já fazia distinção entre "Sabedoria criadora" e "sabedoria criada", acomodando, assim, seu neoplatonismo: "Esta última [a sabedoria criada] é nossa mãe, que está lá no alto, livre e eterna nos céus [...]. A sabedoria criada procede, portanto, de Vós, ó meu Deus, apesar de ser inteiramente diferente de Vós e de ser de outra natureza." (AGOSTINHO, 1996, p. 354) Angelou, portanto, subscreve a teologia agostiniana que confessa a origem divina da sabedoria.

Tal sabedoria é aprendida ao longo da vida. Entre as fontes de sabedoria da autora, está sua sábia avó paterna, que integrava a comunidade negra de Stamps. Assim como a imagem mnemônica da avó de Angelou, que mora "entre o sol e a lua,"[244] (ANGELOU, 2010, p. 118) a sabedoria em sua forma ancestral é ressaltada também por Mãe Beata de Yemonjá. Ela conta a história de Tia Cilu, "uma velha muito bondosa, que jogava búzios e rezava todas as crianças do lugar", (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 31) perto da qual morava uma senhora com seu filho. Em uma madrugada chuvosa, esse rapaz, ao voltar de viagem, passou pela casa da respeitada anciã. Ao vê-la sentada e fumando, pediu a bênção e foi benzido. Tendo chegado a sua casa e contado à mãe sobre o ocorrido, descobre que aquele seria o último dia do axexê (ritual fúnebre)[245] da velha. Nas palavras finais que retocam o conto, Mãe

[243] Performance e transe andam juntas no contexto religioso negro. Por sinal, Ismail Xavier (2012), em sua análise do filme "Terra em transe", de Glauber Rocha, já percebeu que o som afro-brasileiro anuncia o transe. A sonoridade de origem africana instaura o ambiente performático ideal para a criação do "país alegórico, Eldorado". Na abertura do filme, a primeira aproximação a Eldorado se dá pelo mar, chegando-se à costa do país tropical. Xavier encontra aqui a tônica da película de Rocha, ao afirmar o seguinte: "O som do ritual africano pontua essa lenta chegada, como uma emanação da terra que se aproxima e se mostra, de início, em praias e morros da costa, locais que servirão de palco maior da vitória de Diaz e da agonia de Paulo." (XAVIER, 2012, p. 113) Pode-se inferir que Eldorado surge do canto, da dança e do batuque de origem africana, prenunciando um lugar genuinamente alegórico, marcado por outras mitologias, em cuja atmosfera sonoridade e paisagem se soldam.

[244] "between the sun and moon". (ANGELOU, 2009, p. 166)

[245] No candomblé, cada vez que morre um iniciado, há a necessidade de se realizar os ritos funerários. "O axexê tem como finalidade: 1) libertar o *ori*, que foi fixado e cultuado na cerimônia do bori, ou ebori; 2) desatar os laços do morto com seu orixá pessoal, o que significa também desfazer seus liames com toda a comunidade do terreiro, incluindo os ascendentes (mãe e pai-de-santo), os descendentes (filhos-de-santo) e parentes-de-santo

Beata traduz o tempo mítico que envolve vida e morte em um axioma: "[...] para nós, iniciados, não existe a morte. Somos ancestrais, e Tia Cilu era uma ancestral." (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 32)

A afirmação de sua ancestralidade é fundamental na constituição de sua subjetividade enquanto mulher negra. Perde-se o medo de enfrentar os problemas sociais graves, como "a desigualdade social", "a questão racial", "a falta de ética dos políticos" e "o descaso do poder público", como declara a escritora afro-brasileira:

> Minhas armas passaram a ser minha palavra, meu corpo e minha voz. Uma resistência que vem dos meus ancestrais, que lutavam mesmo em surdina, não se entregavam facilmente e preservaram na oralidade os nossos valores culturais e espirituais. Especialmente as mulheres, que ficavam na senzala cantando os *orikis* (cânticos de louvor aos orixás), cozinhando, fazendo azeite de dendê, pilando o caroço para fazer o *axoxô* (milho amarelo com coco que é comida de Oxossi e Logunedê), moendo milho para fazer farinha de acaçá, catando café, separando o feijão para o acarajé e preparando o sabão da Costa. Toda essa tradição me fortaleceu e fez a minha personalidade. (*apud* COSTA, 2010, p. 72)

A afirmação da palavra, do corpo e da voz como "armas" evidencia a apropriação criativa que Mãe Beata faz de sua tradição de fé para resistir culturalmente. A própria resistência é reconhecida como herança, pois seus valores culturais e espirituais foram legados por antepassados que lutaram para conservá-los oralmente. O protagonismo das mulheres nesta saga é traduzido em arte: seja musical, seja culinária, seja artesanal.

Na obra de Maya Angelou, também fica evidente seu forte senso de um *self* indestrutível, como ela mesma afirma: "A luta pela igualdade continua inabalável, e a mulher guerreira que está armada com inteligência e coragem será uma das primeiras a celebrarem a vitória."[246] (ANGELOU, 1993, p. 7)

A visceralidade de uma contadora de histórias como Mãe Beata é tida como uma herança. Ler sua literatura é se deixar levar por um caminho repleto de palavras do iorubá, pouco conhecidas pelo grande público. Tal estranheza dista da beleza de uma língua tonal, isto é, que não considera apenas o som, mas também o tom das palavras. A palavra iorubá guarda seu saber musicalmente, possuindo acentuações grave, média e aguda associadas às notas musicais. (NAPOLEÃO, 2011, p. 51) Por não possuir registro escrito até o século XIX, a tradição oral manteve sua musicalidade. A ialorixá escritora conta como herdou essa arte de cultivar a fala com as seguintes palavras:

---

colaterais; e 3) despachar o egum do morto, para que ele deixe o *Aiê* [o nosso mundo] e vá para o mundo dos espíritos." (PRANDI, 2005, p. 57)

[246] "The struggle for equality continues unabated, and the woman warrior who is armed with wit and courage will be among the first to celebrate victory."

> Todo mundo sabe que o forte das culturas africanas – sim, porque são muitas Áfricas – é a transmissão oral, e assim foi desde os tempos mais remotos. Uma das pessoas mais importantes, talvez a mais importante depois do soberano em qualquer reino, era o *griot*, aquele que narrava o rigor das batalhas, a fartura da colheita, os embates amorosos. Ele era a voz que fazia história. (*apud* COSTA, 2010, p. 126)

Herdar o papel do *griot* é assumir uma voz que faz história. Como ambulante, o *griot* personifica a presença da poesia e da música em todos os lugares precisamente por não ter um lugar fixo. Em navios negreiros, a leitura aconteceria no não lugar de uma tradição oral já sedimentada na dinâmica desse cronista que também se articulava no universo mágico-religioso. Esse contar histórias em constante deslocamento traduz, portanto, a arte da transmissão oral.

> Porque na verdade o *griot* não é só ator, cantor, bailarino e músico, mas a principal fonte de armazenamento e transmissão de contos iniciáticos, anedotas e provérbios, através dos quais o africano, de qualquer idade, aprende sobre si mesmo, sobre os outros e sobre o mundo. Esses elementos da tradição oral são a verdadeira escola africana, e o *griot*, o seu mestre principal. (BERNAT, 2013, p. 20)

Como observa Kwame Anthony Appiah (1992, p. 54), a presença de sacerdotes, xamãs e *griots* em localidades na África, Ásia e de certa maneira na América do Sul e Australásia exemplifica a persistência de uma intelectualidade que ainda opera em "mundos de pensamento" que se diferenciam da tradição ocidental, embora a pedagogia colonial tenha imposto línguas eurofônicas que se tornaram o principal meio de produção cultural dos subjugados.

No Brasil colonial, homens e mulheres negros escravizados desempenharam o papel de narradores (negros/as velhos/as), muitos dos quais "contavam aos filhos dos senhores de engenho as histórias dos antepassados, resgatadas da tradição oral ou do imaginação popular." (MELO, 2009, p. 150) Desta forma, a tradição performativa de contar histórias representa a presença da "escola africana" na formação do que hoje se entende como formas culturais brasileiras: "Através da fala do *griot*, a história e memória de muitos povos africanos entraram e permaneceram como parte da cultura brasileira." (MELO, 2009, p. 150) A flexibilidade da figura do *griot* permite que sujeitos diaspóricos conjuguem palavras e corpo na produção de sua cultura.

O artifício de contar traz vida à própria palavra, cujo sangue não se permite estancar em apenas um ponto de uma trajetória. O sangue, como "vida-vazante no tempo", segundo o verso de Conceição Evaristo (2008, p. 24), corre assim como o sentido das palavras. No conto

“O bem-te-vi falador”, Mãe Beata conta a história de um sangue inocente sem mencionar a palavra “sangue”.

Um fazendeiro desejava uma mulher muito bonita casada com um vaqueiro, seu empregado, mas ela dizia que “por nada deste mundo” o trairia. No entanto, os destinos do vaqueiro e da mulher perdem seu lugar fixo no seguinte evento: “Quando o vaqueiro dormiu, o fazendeiro foi lá e matou o homem.” (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 76) Esse acontecimento reverbera a história bíblica do poderoso rei Davi que se deita com a mui formosa mulher de Urias, o qual, por desígnio real, é mandado para ficar sozinho na frente da batalha e morrer. (2 Samuel 11) No conto de Mãe Beata de Yemonjá, quem vai manter o sangue escorrendo será o bem-te-vi, “um pássaro muito vivaz e esperto”, como ela o descreve. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 75) O canto deste pássaro acaba trazendo um novo sentido para seu próprio nome, revelando um artifício de deslocamento de sentido na escrita da contista em destaque, aos ouvidos de quem o bem-te-vi diz: “Eu te vi! Eu te vi!”. Com isso, a história se desdobra de uma maneira inesperada: “É simplesmente o seu canto que faz com que ele diga: ‘Eu te vi! Eu te vi!’ Mas, como o fazendeiro tinha culpa, logo pensou que o bem-te-vi estava dizendo: ‘Eu te vi esconder o corpo e matar o seu empregado.’” (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 77)

Assim, o conto afina os ouvidos do leitor para o canto de um pássaro que, dentro do lugar comum de seu nome, ensurdeceria outras possibilidades de narrar seu eco. Nesse gesto, o cantar do pássaro não se distancia tanto do contar da narradora.

O poema “Raven”, de Edgar Allan Poe, também tem a figura de um pássaro, um corvo, que com seu recorrente dizer “Nevermore” (“Nunca mais”), provoca distintas reações no eu lírico, ecoando-se na leitura.

Quando se chega aos ouvidos o canto do “pássaro engaiolado” (*the caged bird*), a expressão que sobressai é “Eu sei por que” (*I know why*). A narração em prosa de acontecimentos em primeira pessoa geralmente é classificada como autobiografia. É discutível até que ponto a produção de Maya Angelou deva ser limitada a tal gênero formal, já que sua escrita brilha singularmente, sobretudo por manter algo de performático: “Algo nela [...] se assemelha a um contador de histórias em um mercado [*a tale-spinner in a bazaar*], confrontando diretamente o público. Realizar o paradoxo de estar lá com o leitor, e ainda manter uma reserva, tanto no que diz respeito ao público como a si mesma, é um feito considerável.” (BLOOM, 2009, p. 2) Em lugar de se reduzir a discussão referente a gênero a apenas uma questão de classificação com base na forma, pode-se resgatar a própria noção da

palavra "gênero" como "origem",[247] expandindo, mais do que retraindo, sua compreensão. O antropólogo Johannes Fabian, especialista em cultura popular, lança luz sobre a necessidade de se ir além de (pre)conceitos formais e classificatórios no estudo de culturas:

> Tenho argumentado que o gênero nos permite conceituar o processo que produz, através da diferenciação das formas, um determinado domínio da cultura popular, como também encontrar os locais onde a luta com e por poder ocorre. No entanto, no seu entendimento comum, o gênero continua a ser um conceito tão associado à classificação que é fácil esquecer o seu parentesco com gerar. (FABIAN, 1998, p. 70)

A presente pesquisa literária, atenta de modo prioritário a questões culturais que envolvem a vida de mulheres negras, acolhe a noção de gênero com o objetivo de observar o processo que gera as culturas afrodescendentes. Ao focar na cultura como um local de discussão e luta política e social relativas à raça, mantém-se o corolário de leitura dos locais onde a luta com e por poder acontece.

A obra *I Know Why the Caged Bird Sings* de Maya Angelou demanda um verdadeiro exercício de tradução de problemáticas culturais. As experiências pessoais de Angelou começam na seção de crianças da Igreja Metodista Episcopal de Cor (*Colored Methodist Episcopal Church*). É notável que o adjetivo "de cor" seja usado para nomear a igreja. Essa marca revela o forte papel que a religião institucional desempenha na definição da identidade. Não bastava que o nome da paróquia comunicasse seu vínculo a uma tradição protestante inspirada em John Wesley, que conserva ainda o modo de governo episcopal, era necessário acrescentar o fato de que ali se congregavam pessoas que não possuíam a pele branca. Entender este protestantismo "de cor" é um desafio para se ler os textos de Angelou, com a seriedade que o contexto de suas memórias exige. Para Cornel West,

> [o]s negros se tornaram cristãos por razões intelectuais, existenciais e políticas. O cristianismo é, como Friedrich Nietzsche nos ensinou e teólogos da libertação nos lembraram, uma religião especialmente adequada para o oprimido. Ela olha para o mundo a partir da perspectiva dos que estão embaixo. A busca dos escravos africanos por identidade pôde encontrar um propósito histórico no êxodo de Israel da escravidão e significado pessoal na identificação ousada de Jesus Cristo com os humildes e desfavorecidos. O cristianismo também é em primeiro lugar uma teodicéia, um relato do triunfo do bem sobre o mal. (WEST, 1999, p. 62)

[247] A etimologia da palavra gênero vem do termo latino *genus*, -eris, cujo significado aponta as acepções a seguir: "1) [n]ascimento, raça, origem, tronco"; "2) [c]onjunto de seres que têm origem comum e semelhanças naturais, gênero, raça, espécie"; "3) [n]ação, raça"; "4) [f]amília, casa"; "5) [f]ilho, descendente"; "6) [g]ênero, sorte, espécie". (FARIA, 1962, p. 426)

As primeiras igrejas direcionadas às pessoas de origem africana nos Estados Unidos foram fundadas por escravos emancipados, como George Liele (1752-1825), que além de ter sido um dos pastores fundadores daquela que se reconhece como a primeira congregação afro-americana, é considerado o primeiro missionário estadunidense, tendo servido nas plantações coloniais britânicas na Jamaica. Fundada em 1773, a Primeira Igreja Batista de Cor (*First Colored Baptist Church*) no país só teve o adjetivo "de cor" retirado de seu nome em 1822, quando passou a se denominar como Primeira Igreja Batista Africana (*First African Baptist Church*). Instituições religiosas desse gênero, com sua forma inesperada e única de cristianismo crioulizado, serviam como redes de apoio aos afrodescendentes, quer escravos, quer libertos. Após o fim da escravidão, entretanto, as bases de um sistema segregacionista voltado aos negros já estavam estabelecidas.

O nome de um templo evidencia a atitude de marcar o outro como objeto a ser caracterizado por meio de estereótipos. A adjetivação de uma pessoa como "de cor" pressupõe que não se trata de alguém de pele branca. Circunscreve-se o sujeito negro por meio de imagens depreciativas. O nome Jim Crow representa essa construção social. Trata-se de "uma caracterização de uma face negra cantante-dançante-cômica, que retrata homens negros como infantis, irresponsáveis, ineficientes, preguiçosos, ridículos no falar, buscadores de prazer, e felizes". (DAVIS, 2005, p. 51) Mais do que apenas um nome ou mais uma figura negativa negra canonizada culturalmente, Jim Crow se tornou símbolo de um sistema legal de segregação. Com a doutrina constitucional de 1896[248] "separados, mas iguais", a base legal para a segregação dos negros fora estabelecida, legalizando leis segregacionistas que durariam mais de meio século, mas jamais permitindo o estabelecimento de qualquer grau de igualdade. Nas palavras do sociólogo F. James Davis:

> O sistema de castas Jim Crow estava firmemente estabelecido em 1910; a restauração dos negros do sul a um status jurídico inferior estava completa. Embora o padrão fosse mais rígido nos estados do Sul profundo, com algumas variações, o sistema prevaleceu por toda a região Sul. O sistema foi imposto por lei, por força extralegal e por ameaças de força, que se somavam ao uso do terrorismo para manter os negros 'em seu lugar'. (DAVIS, 2005, p. 53)

Se segregar é preservar à força o sujeito negro "no seu lugar" historicamente inferiorizado, então as igrejas destinadas a pessoas de origem africana, em um contexto em

[248] A doutrina constitucional "separados, mas iguais" (*separate but equal*) foi estabelecida em 1896 pela Suprema Corte dos Estados Unidos no caso precedente de *Plessy v. Ferguson*. Foi considerada constitucional a solicitação do estado de Louisiana de que assentos em trens no comércio interestadual fossem separados por raça. (DAVIS, 2005, p. 53) A doutrina somente seria derrubada em 1954, no caso de *Brown v. the Board of Education of Topeka*, quando a Suprema Corte pôs termo à segregação racial em escolas públicas.

que vigora um sistema de castas como o Jim Crow, podem contribuir para reforçar o deslocamento cultural de afrodescendentes.

A instituição religiosa "de cor" não parecia confortável à pequena Marguerite. Como criança, a narradora comemora o fato de um dia ter sido dispensada da obrigação de se ir à igreja, que recebe o adjetivo de "chata" (*silly*). Ela escreve:

> Tropecei e comecei a dizer algo, ou talvez a gritar, mas um caqui verde, ou poderia ter sido um limão, me pegou entre as pernas e apertou. Provei o amargo na língua e o senti na parte de trás da boca. Então antes de eu chegar à porta, a dor estava queimando minhas pernas e nas minhas meias de domingo. Tentei segurar, apertando-a para trás, para evitar que escorresse, mas quando cheguei à porta da igreja eu sabia que não conseguiria segurar, ou que provavelmente isso subiria para cabeça e minha pobre cabeça estouraria como uma melancia espatifada, e tudo o que há de miolos, saliva, língua e olhos rolariam por todo lado. Corri, fazendo xixi e chorando, não em direção ao banheiro lá fora, mas para casa. Levaria uma surra por isso, com certeza, e as crianças antipáticas teriam algo novo para me importunar. Ri mesmo assim, em parte pelo agradável alívio; no entanto, a alegria maior veio não só por ter sido liberada daquela igreja chata, mas por saber que eu não morreria com a cabeça estourada.[249] (ANGELOU, 2004, p. 9)

Essa experiência foi vivida em um dia de Páscoa, ocasião em que se celebra a ressurreição de Cristo, porém, após repetir a fala da esposa do ministro, a menina só queria ir ao banheiro. A caminho, as expressões "Senhor abençoe esta criança" (*Lord bless the child*) e "Louve a Deus" (*Praise God*), ditas por algumas senhoras, fizeram-na consciente de que apesar de abertos os olhos, ela não conseguia ver coisa alguma: "A cabeça estava erguida e os olhos abertos, mas não via nada."[250] (ANGELOU, 2004, p. 9) No meio do trajeto, ela tropeçaria enquanto ouvia a igreja se explodindo com "Você estava lá quando crucificaram o meu Senhor?"[251] (ANGELOU, 2004, p. 9)

O desconforto em um ambiente tão religioso é um prefácio à condição de um sujeito que se reconhece fora de lugar, malgrado seu corpo estivesse em uma localidade institucional destinada a pessoas afrodescendentes. A consciência desse deslocamento se verifica em uma criança que pouco sabe de essencialidades teológicas, como Páscoa, Senhor, Deus e

---

[249] "I stumbled and started to say something, or maybe to scream, but a green persimmon, or it could have been a lemon, caught me between the legs and squeezed. I tasted the sour on my tongue and felt it in the back of my mouth. Then before I reached the door, the sting was burning down my legs and into my Sunday socks. I tried to hold, to squeeze it back, to keep it from speeding, but when I reached the church porch I knew I'd have to let it go, or it would probably run right back up to my head and my poor head would burst like a dropped watermelon, and all the brains and spit and tongue and eyes would roll all over the place. I ran, peeing and crying, not toward the toilet out back but to our house. I'd get a whipping for it, to be sure, and the nasty children would have something new to tease me about. I laughed anyway, partially for the sweet release; still, the greater joy came not only from being liberated from the silly church but from the knowledge that I wouldn't die from a busted head."

[250] "My head was up and my eyes were open, but I didn't see anything."

[251] "Were you there when they crucified my Lord?"

crucificação, mas muito sabe de suas necessidades fisiológicas, como urinar. A consumada explosão coletiva da igreja (*the church exploded*) com a mensagem de crucificação contrasta com a possibilidade de a cabeça da menina explodir (*my poor head would burst*). Não deixa de chamar a atenção que o Senhor crucificado tenha sobressaído ao Cristo ressurreto nessa liturgia, mesmo se tratando de um domingo pascal, quando a contrição quaresmal usualmente é substituída pelo júbilo em virtude da tradicional narrativa cristã que prega a vitória do filho de Deus sobre a morte. Como se a tristeza da Sexta-Feira da Paixão não se dissipasse na explosão daquelas vozes que nos colocam lá, "when they crucified my Lord". Com isso, o pesar daquelas senhoras quer despertar a consciência do calvário que pode ser a vida de um sujeito em situação de resistência social, o que, na infância, pode ser cruel ou, em outras palavras, "um insulto desnecessário" (*an unnecessary insult*): "Se crescer é doloroso para a menina negra do Sul, ter consciência de seu deslocamento é a ferrugem na navalha que ameaça a garganta."[252] (ANGELOU, 2004, p. 9)

A "ferrugem na navalha" é uma ameaça mortal, fazendo da vida um verdadeiro peso. Há, contudo, quem enfrente as adversidades com coragem. É o caso do sr. McElroy, um homem que Angelou e seu irmão Bailey admiravam. O que atestava o fato de ele ser "uma pessoa muito corajosa" (*a very corageous person*) era precisamente sua ausência na igreja: "Que bom seria crescer assim, ser capaz de desprezar a religião, especialmente vivendo próximo de uma mulher como Momma."[253] (ANGELOU, 2004, p. 20) A religião desprezada por esse personagem seria a institucional, aquela que se propõe a reger a vida de seus adeptos por meio de preceitos morais. No protestantismo, a rigor, a coragem de não ir à igreja é um gesto de fé previsto, leve-se em conta o coração da teologia de Martinho Lutero que pessoalizou a relação divino-humana,[254] tratando-se, na prática, de iconoclasmo, resultando em esvaziamento simbólico-teológico dos templos, e anticlericalismo, diminuindo a importância de quem efetuava a mediação entre leigos e Deus. Apesar da coragem, esse vizinho de sua avó – tratada por nossa autora como Momma – se distinguia por seu caráter

[252] "If growing up is painful for the Southern Black girl, being aware of her displacement is the rust on the razor that threatens the throat."
[253] "How great it would be to grow up like that, to be able to stare religion down, especially living next door to a woman like Momma."
[254] Lutero "[d]izia que a relação do homem para com Deus era pessoal. Era uma relação do tipo Eu-Tu, sem qualquer mediação de pessoas ou coisas, estabelecida pela aceitação da mensagem da aceitação, que era o conteúdo da Bíblia. Não se trata de determinado estado objetivo no qual se está; trata-se de uma relação pessoal que Lutero chamava de 'fé', não fé sujeita à crença em alguma coisa ou doutrina, mas aceitação do fato de sermos aceitos. [...] Não se chega mais perto de Deus trabalhando-se mais pela igreja, ou mortificando-se o próprio corpo, mas apenas e unicamente ao se unir com ele. [...] Lutero reduziu a religião cristã a essa extrema simplicidade. Adolph von Harnack, grande historiador do dogma, chamou Lutero de gênio da redução." (TILLICH, 2004, p. 229-230)

grave: "O sr. McElroy nunca ria, e raramente sorria".[255] (ANGELOU, 2004, p. 20) A falta de riso e sorriso no distinto senhor revela uma autonegação típica de seu etos religioso, que tem origem na noção teológica de que a vida surge a partir da morte de si mesmo.[256]

A relação da jovem Marguerite com a religião institucionalizada era abalada também pela aversão ao reverendo Howard Thomas, o ancião presidente (ou bispo) do distrito (ou diocese) que incluía a comunidade de Stamps. A cada visita pastoral, o clérigo ficava hospedado na casa da avó de Angelou. Ela admite: "Bailey e eu o odiávamos sem reservas. Ele era feio, gordo, e ria como um porco com cólicas. Fazíamos um ao outro cair na gargalhada quando imitávamos o pregador insensível."[257] (ANGELOU, 2004, p. 30) O motivo do ódio não era a sua "repugnante" (*disgusting*) obesidade, muito menos o fato "insultante" (*insulting*) de ele nunca se lembrar dos nomes das crianças, mas sim seus modos à mesa: "Ele comia as partes maiores, mais tostadas e melhores do frango a cada refeição domingo."[258] (ANGELOU, 2004, p. 31) O estranhamento diante do privilégio de uma autoridade religiosa de escolher o que havia de melhor na refeição domingueira, não se prezando em sequer retribuir o acolhimento com boas maneiras, indica algo errado na própria religião. Alguns são cobrados em seu comportamento, outros cobram, sem receber cobrança. Ao superior, cabia o dever burocrático de, a cada três meses, pregar um sermão fervoroso em voz alta, recolher o dinheiro, ouvir relatórios, apertar a mão dos adultos e beijar as crianças, tornando sua presença tão estranha e assustadora que levava uma criança a chorar: "Ele me dizia: 'Vamos, irmãzinha. Venha receber esta bênção.' Mas eu sentia tanto medo e também o odiava tanto que minhas emoções misturavam-se e isso era o suficiente para eu começar a chorar."[259] (ANGELOU, 2004, p. 31-32)

Uma atitude não convencional para com a igreja era algo inconcebível a uma pessoa como a avó, que recomenda ao reverendo não dar importância à pequena garota, pois se trata de alguém muito sensível (*tender-hearted*). Angelou e o irmão eram cobrados por Momma a memorizar perfeitamente a lição da escola bíblica dominical com a seguinte fala: "Crianças, façam a lição bem. Vocês sabem que as outras crianças ficam de olho em vocês."[260]

---

[255] "Mr. McElroy never laughed, and seldom smiled".
[256] Discordando de Lutero e seus seguidores, João Calvino argumenta: "Mas não estou de acordo com eles, quando interpretam a 'vivificação' como uma alegria que a alma recebe quando se aquieta e tranquiliza sua perturbação e medo; pois deveria significar o desejo e o anseio de viver bem e santamente, como se dissesse que o homem morre para si mesmo a fim de começar a viver para Deus". (CALVINO, 2006, p. 449-450)
[257] "Bailey and I hated him unreservedly. He was ugly, fat, and he laughed like a hog with the colic. We were able to make each other burst with giggling when we did imitations of the thick-skinned preacher."
[258] "He ate the biggest, brownest and best parts of the chicken at every Sunday meal."
[259] "He used to say to me, 'Come on, little sister. Come and get this blessing.' But I was so afraid and I also hated him so much that my emotions mixed themselves up and it was enough to start me crying."
[260] "You children get your lesson good, now. You know all the other children looks up to you all."

(ANGELOU, 2004, p. 32) Quanto à sua fé, em sua oração matinal, às quatro da manhã, a irmã Henderson – como esta senhora era conhecida – expressava sua gratidão de joelhos, cantando com sono:

> Pai nosso, agradeço por me deixar ver este Novo Dia. Agradeço por não permitir que a cama na qual dormi na noite passada fosse minha maca fúnebre, nem que meu cobertor fosse minha mortalha. Guie meus pés neste dia ao longo do estreito e apertado caminho, e me ajude a colocar um freio na língua. Abençoe esta casa, e todos dentro dela. Agradeço, em nome de seu Filho, Jesus Cristo, amém.[261] (ANGELOU, 2004, p. 11)

É notável que a expressão "agradeço" (*thank you*) apareça três vezes. Os agradecimentos são pelo Novo Dia. Um Dia que é Novo por anunciar a vida e não a morte. Em uma noite qualquer, a cama pode se tornar uma "maca fúnebre" (*cooling board*), e o cobertor uma "mortalha" (*winding sheet*). Por isso, render graças pela vida é reconhecer e respeitar a morte como uma ameaça sempre presente. Antes de a prece ser concluída com a fórmula protestante "em nome de seu Filho, Jesus Cristo, amém", as súplicas anteriores são atenuadas com o uso da expressão "Agradeço", capaz de traduzir o sentimento religioso mais importante em face da onipresença da morte em gratidão por se estar viva. O próprio lar carece do beneplácito divino para manter sua existência, sendo "a casa" e "todos dentro dela" tratados como duas entidades: "Abençoe esta casa, e todos dentro dela."

A ação de graças da avó contagia a neta, que se revela tão grata pelo irmão Bailey que gostaria de retribuir com uma vida cristã: "Bailey era a pessoa mais importante do meu mundo. E o fato de que ele era meu irmão, meu único irmão, e que eu não tinha que dividi-lo com nenhuma irmã, era uma sorte que me fazia querer viver uma vida cristã só para mostrar a Deus que eu era grata."[262] (ANGELOU, 2004, p. 21) Querer mostrar a Deus sua gratidão por meio de um desejo de se viver uma vida religiosa caracteriza uma ética que exige atitude ascética.[263]

---

[261] "Our Father, thank you for letting me see this New Day. Thank you that you didn't allow the bed I lay on last night to be my cooling board, nor my blanket my winding sheet. Guide my feet this day along the straight and narrow, and help me to put a bridle on my tongue. Bless this house, and everybody in it. Thank you, in the name of your Son, Jesus Christ, Amen."

[262] "Bailey was the greatest person in my world. And the fact that he was my brother, my only brother, and I had no sisters to share him with, was such good fortune that it made me want to live a Christian life just to show God I was grateful."

[263] Max Weber, em *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (2003), analisa o desenvolvimento do capitalismo, tendo o protestantismo como um de seus fatores, embora não como o fator causativo. Weber percebeu que a ética protestante era um dos fatores que permitiu o desenvolvimento do capitalismo, e não a causa única. Para ele, há um condicionamento parcial das atividades humanas pela conduta religiosa. No entanto, a conduta religiosa também é condicionada, em parte, pela ação humana. As forças religiosas são determinantes na formação do caráter nacional da época e também uma das causas do capitalismo. Algumas ideias ganham importância aqui, como a predestinação como único meio de se chegar a Deus, a vocação divinamente reservada

Todavia, ao rogar que seus pés sejam guiados ao longo do "estreito e apertado caminho" (*the straight and narrow*), a suplicante deixa transparecer sua consciência de que o dia nunca será tranquilo, especialmente para uma senhora negra vivendo no Sul profundo norte-americano. Quando essa sociedade não permite que portas sejam abertas, as metáforas bíblicas[264] de uma porta estreita e de um caminho apertado descrevem com precisão a vida de uma mulher nessa condição, que, em função de sua raça, enfrentará limitações cotidianas que definem sua própria pessoa. O professor de filosofia Charles W. Mills discorre sobre tal sistema racial e sua correlação com a formação pessoal de cada um. Nos Estados Unidos, como afirma, "raça correlacionou-se fortemente com posição cívica, cultura, cidadania, privilégio ou subordinação, e até mesmo denominações de pessoalidade. A categoria racial de alguém é tomada como definidora do quê e de quem se é, mais fundamentalmente." (MILLS, 1998, p. 45) A avó de Angelou chega a pedir ajuda divina para "colocar um freio na língua" (*put a bridle on my tongue*), pois está ciente dos limites impostos a sua pessoa, que incluem o autosilenciamento.

Pode-se interpretar a oração da irmã Henderson como uma canção que o pássaro preso na gaiola canta. Em sua produção criativa, Angelou permitiu que o canto de tal pássaro engaiolado fosse ouvido. *Caged Bird* é lida em cotejo com o poema "Sympathy", de Paul Laurence Dunbar, cuja terceira estrofe traduz a condição de muitos sujeitos negros circunscritos:

> Eu sei por que o pássaro na gaiola canta, de verdade,
> Quando sua asa está ferida e seu peito em aflição,—
> Quando ele bate suas hastes e alcança a liberdade;
> Não é um canto de alegria ou felicidade,
> Mas uma oração que ele envia do fundo do coração,
> Mas um clamor, que acima do Céu ele lança —
> Eu sei por que o pássaro na gaiola canta![265] (DUNBAR *apud* GATES & SMITH, 2014, p. 910)

---

a cada indivíduo, e o trabalho como mandamento de Deus para glorificá-lo, e também como meio de recusa da angústia da salvação. Tudo isso irá resultar em uma formulação racional da existência humana baseada em uma conduta prática que leva à efetiva realização da virtude, à plenitude da vida moral, a uma ascese. A partir desta conduta ascética, há a condenação do ócio, da luxúria, do luxo, enfim, há uma recusa de todo desfrute da vida e suas ofertas, atingindo uma eficiência social, padrão que leva a Deus. Esta conduta gera o aproveitamento do tempo, já que "tempo é dinheiro", e valorizando a prática de um consumo limitado, há lucro. Com o reinvestimento do lucro, há a acumulação, que não é condenada na ética protestante, se esta for seguida de uma conduta ascética. (ver também OUTHWAITE & BOTTOMORE, 1996, p. 280-282)

[264] Como parte do Sermão da Montanha, Mateus 7,13s apresenta as palavras de Jesus sobre o apertado caminho que conduz à vida, aconselhando os ouvintes a entrarem pela porta estreita, bem como alertando-os sobre o fato de que o caminho que leva à perdição seria espaçoso e sua porta, larga.

[265] "I know why the caged bird sings, ah me,
When his wing is bruised and his bosom sore,—
When he beats his bars and he would be free;
It is not a carol of joy or glee,

As leituras literárias de Angelou demandam um olhar atento. O lugar privilegiado do poeta afro-americano Paul Lawrence Dunbar é mantido em sua lista de predileções. Seu cânon pessoal, contudo, é amplo e variado, como se verifica a seguir:

> Durante esses anos em Stamps, conheci e me apaixonei por William Shakespeare. Ele foi meu primeiro amor branco. Embora eu apreciasse e respeitasse Kipling, Poe, Butler, Thackeray e Henley, guardei minha paixão jovem e leal para Paul Lawrence Dunbar, Langston Hughes, James Weldom Johnson e para a 'Litania em Atlanta' de W.E.B. Du Bois. Mas foi Shakespeare quem disse: 'Quando em desgraça com a sorte e com os olhos dos homens.' Era um estado com o qual eu me sentia mais familiarizada. Eu me tranquilizava a respeito de sua cor branca dizendo que, afinal de contas, ele estava morto havia tanto tempo que não poderia importar para ninguém mais.[266] (ANGELOU, 1996, p. 21)

A relação de Angelou com esses autores é extremamente pessoal, pois ela assume o poder de definir quem é importante e quais os critérios a serem considerados em suas leituras. A autora se afina com a leitora, tornando-se congêneres, isto é, possibilitando que uma seja gerada a partir da outra. Nesta relação viva com o texto, Shakespeare será traduzido como o "primeiro amor branco" (*first white love*), tornando sua brancura anacrônica: "ele estava morto havia tanto tempo que não poderia importar para ninguém mais" (*he had been dead so long it couldn't matter to anyone any more*).

O inesperado rastro shakespeariano em narrativas afrodescendentes pode ser lido como um exemplo da maneira como as literaturas negras se apropriam criativamente do legado cultural ocidental, dando-lhe novo significado. Tal singularidade – de modo contrário ao que uma leitura desatenta poderia supor – não implica um rompimento com a leitura de obras canônicas ocidentais, muito menos um pleno distanciamento formal do que se produz como literatura. Como esclarece Henry Louis Gates, Jr.:

> Escritores negros, bem como os críticos da literatura negra, aprendem a escrever lendo literatura, especialmente os textos da tradição ocidental. Consequentemente, os textos negros assemelham-se a outros textos ocidentais. Estes textos negros empregam muitas das convenções da noção de forma de que compõem a tradição ocidental. A literatura negra compartilha muito com, muito mais do que difere de, a

---

But a prayer that he sends from his heart's deep core,
But a plea, that upward to Heaven he flings —
I know why the caged bird sings!"

[266] "During these years in Stamps, I met and fell in love with William Shakespeare. He was my first white love. Although I enjoyed and respected Kipling, Poe, Butler, Thackeray and Henley, I saved my young and loyal passion for Paul Lawrence Dunbar, Langston Hughes, James Weldom Johnson and W.E.B. Du Bois' 'Litany at Atlanta.' But it was Shakespeare who said, 'When in disgrace with fortune and men's eyes.' It was a state with which I felt myself most familiar. I pacified myself about his whiteness by saying that after all he had been dead so long it couldn't matter to anyone any more." (ANGELOU, 2004, p. 16)

> tradição ocidental textual, principalmente como registrada em inglês, espanhol, português e francês. Mas a repetição formal sempre se repete com uma diferença, uma diferença negra que se manifesta no uso específico da linguagem. (GATES, 1989, p. xxii-xxiii)

A produção literária das mulheres negras possui uma estranheza que Gates denomina "a signifying black difference" ("uma expressiva/significativa diferença negra"). (GATES, 1984, p. 3) Suas vozes literárias[267] são, portanto, sinais de resistência. Estão engajadas na transformação de uma realidade específica, participando como agentes discursivos. O uso criativo da linguagem e do cânon ocidentais a fim de narrar suas histórias é um gesto político nas tentativas de deslocar o poder para suas mãos. Por sinal, o talento de um reconhecido autor brasileiro afrodescendente inspirou Angelou bem antes de ela ter se tornado uma escritora, como ela narra:

> Lembro-me que no início dos anos cinquenta, eu li um livro, *Dom Casmurro*. De autoria de Machado de Assis, um brasileiro do século XIX. Eu o achei muito bom. Um mês depois eu pensei no livro, voltei e o reli. Dois meses depois, li o livro novamente, e seis meses mais tarde, percebi que a sensação que tive ao ler o livro era como se eu tivesse caminhado até uma praia para assistir a um pôr do sol. Eu havia visto o pôr do sol e me virei, apenas para descobrir que enquanto eu estivesse parada ali, a maré viria em cima da minha cabeça. Decidi escrever assim. Nunca subiria em um palanque; em vez disso, eu cativaria o leitor. Minha palavra destina-se a ser absorvida lentamente pelo sistema de níveis mais e mais profundos.[268] (*apud* TATE, 1999, p. 155)

Relações de poder influenciam a valorização de certos autores e obras em determinada comunidade, fundamentando processos de dominação cultural, donde o conceito de cânon, que "implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder: obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura etc)." (JOBIM, 2012, p. 17)

As leituras de Mãe Beata de Yemonjá revelam uma intimidade com os autores que lhe formaram. O amigo Jorge Amado descortinou a Bahia a uma baiana, enquanto Cassandra Rios mostrou a feminilidade a uma mulher afrodescendente. Nos dois casos, a performance do

---

[267] Como alerta Carole E. Boyce Davies, "[n]egar as vozes das mulheres negras produz aquela memória e estresse emocionais, que podem implodir ou sair de forma explosiva." (DAVIES, 1995, p. 3)

[268] "I rememember in the early fifties I read a book, *Dom Casmurro*. It was written by Machado de Assis, a nineteenth-century Brazilian. I thought it was very good. A month later I thought about the book and went back and reread it. Two months later I read the book again, and six months later I realized the sensation that I had had while reading the book was as if I had walked down to a beach to watch a sunset. I had watched the sunset and turned around, only to find that while I had been standing there the tide had come in over my head. I decided to write like that. I would never get on a soapbox; instead, I would pull in the reader. My word is intended to be slowly asorbed into the system on deeper and deeper levels."

corpo negro na sociedade é ressaltada. Quem narra onde se deu tal influência é a leitora-autora:

> Sempre gostei de ler, meus autores prediletos eram Jorge Amado e Cassandra Rios. Meu marido implicava muito, especialmente com a Cassandra, porque diziam que ela era muito adiantada, contava umas coisas que não devia, descrevia experiências sexuais, essas coisas. Na realidade, esses dois autores me fizeram um bem muito grande. O Jorge, que depois conheci pessoalmente e de cuja amizade privei com sua mulher Zélia, me revelava uma Bahia que estava diante dos meus olhos, mas eu não via da maneira que ele interpretava e valorizava os personagens. Já a Cassandra abriu a minha mente e me posicionou como mulher na sociedade em que vivemos. (*apud* COSTA, 2010, p. 92)

Na literatura, o sujeito negro encontra o armamento cultural para confrontar regras sociais que lhe estabelecem lugares específicos. Ao falar sobre a importância do ato de se contar histórias, Mãe Beata enfatiza: "Nós, negros, estamos precisando muito disso, de *saber* as nossas histórias. Precisamos *saber* que nós somos capazes, nós, negros, que nós das religiões afro temos história, temos *saber*." (BEATA DE YEMONJÁ *apud* CARDOSO, 2008, p. 12, grifos nossos) Assumindo o não lugar de um *griot*, a autora tem a liberdade criativa de se deslocar no caminho das palavras para contar suas histórias. Disposta a "documentar trajetória", em sua escrita, ela resgata o sentido da palavra latina *documentum*, que vem do verbo *docére*, ou seja, "ensinar". Se cada conto é uma lição, as palavras possuem saberes a serem aprendidos. Contar é embarcar nesta trajetória de saberes.

A participação de nossa autora afro-brasileira na peça "Olhos d'Água" no festival Atlântico Negro em Berlim atesta seu compromisso com essa contagem de saberes. O espetáculo contava com a contribuição direta de cantos e relatos de artistas negras: as compatriotas Mãe Beata e Tereza Santos se uniram à norte-americana Othela Dallas. Nas palavras da contista:

> [O] roteiro geral, já elaborado em Berlim, se chamava 'Atlântico Negro', nome que o idealizador do festival, Paul Gilroy, explicava pelo fato de que as culturas negras da diáspora africana contribuíram substancialmente para a forma atual das diversas manifestações artísticas que o mundo desenvolve hoje em dia, nos dois lados do oceano Atlântico. Seja nas artes plásticas, na música, na dança, na literatura, as mãos, os pés e os olhos dos negros estão presentes. [...] Eu entrava em cena quatro vezes: no meu nascimento, na pesca da minha mãe, quando via a chegada do meu bisavô [...] como um cavalo rufião, e minha fuga para não ser possuída por ele. À sua volta, havia vários tonéis, dentro dos quais vinham bailarinos representando os escravos que eram deportados nos navios negreiros. (*apud* COSTA, 2010, p. 62, 64)

No palco, o Atlântico Negro desaguava em narrativas pessoalizadas pela vida de mulheres que contam/cantam suas histórias na condição de sujeitos. Destarte, Othela Dallas

interpretava versos de um *spiritual*: "Às vezes me sinto como uma órfã/ Eu estou muito longe de casa/ Às vezes eu me sinto como quase indo/ Eu estou muito longe de casa".[269] (*apud* COSTA, 2010, p. 63) A voz de Tereza Santos, por sua vez, entoava "Varanda das memórias": "Eu já plantei cana de meia/ Eu já plantei canavial/ Cana de meia não dá lucro, meu moreno/ Mas a cachaça é que vai dar./ Ó deixa a vida melhorar/ Ó deixa a vida melhorar/ Cana de meia não dá lucro, Deus do céu/ Mas a cachaça é que vai dar". (*apud* COSTA, 2010, p. 63)

A uma criança sem mãe (*motherless child*), a "cachaça" pode significar o elixir da vida. Como é o caso da protagonista do conto "Samba na casa de Exu", curiosamente dedicado pela autora à sua Mãe do Carmo. Conta-se a história de uma mulher que gostava tanto de sambar que se esquecia da casa, dos filhos e do marido:

> Pegava uma garrafa de cachaça e se mandava, não podia ouvir o barulho da viola 'tim... tim... tim...', e do pandeiro 'bakatum... bakatum... bakatum...'. A mulher já era conhecida de todos, e o marido dela vivia dizendo:
> – Mulher... Deixa essa vida. Um dia você vai se dar mal!
> – O samba nasceu comigo, não é você que vai fazer eu deixar meu samba com Deus e o Diabo – respondia ela. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 27)

Essa mulher sem nome tem uma atitude dionisíaca para com a vida. Seu vinho é a cachaça. Sua dança é o samba. Um samba que não é de uma nota só. Um samba que é com Deus e o Diabo, na linha tênue entre bem e mal. Fosse ela escrita na mitologia grega, essa autônoma personagem sambaria não só com Apolo, mas também com Dionísio.[270]

Na Sexta-Feira da Paixão, ela chega a afirmar: – Hoje eu sambo nem que seja com Exu! Que troço besta acreditar em dia santificado. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 27) Ao ouvir o som da viola e do pandeiro, ela sai de casa e vê que "tem sempre um que não acredita nessas coisas" de dia santificado. "[N]uma casa aberta, onde o samba estava comendo", ela entra e samba. Convida para dançar o rapaz bem vestido que a espiava: – Você aí, o que está esperando? Não samba? Estou esperando você dar umbigada. Embora a casa não seja sua, venha sambar comigo. O rapaz responde: – E quem lhe disse que a casa não é minha? Você não disse que hoje você sambava, nem que fosse com Exu? (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 28) Sambar com esse orixá, contudo, acarreta consequências: "De manhã o marido não

[269] "Sometimes I feel like a motherless child/ I'm a long ways from home/ Sometimes I feel like I'm almost gone/ I'm a long ways from home". (*apud* COSTA, 2010, p. 63)

[270] Fiedrich Nietzsche toma de empréstimo do mundo dos deuses gregos a figura de Apolo e Dionísio para explicar o desenvolvimento da arte. Assim como Apolo estaria para o "sonho", Dionísio estaria para a "embriaguez". Diz o filósofo: "A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico, a apolínea, e a arte não-figurada da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas." (NIETZSCHE, 2003, p. 27ss)

achou a mulher na cama e saiu à sua procura. Ele achou a mulher caída numa encruzilhada, falando bobagens. Ela nunca mais ficou perfeita nem pôde mais sambar.” (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 28)

O confronto dessa narrativa com a história de vida da própria autora se fará necessário cada vez que um de seus leitores tomar conhecimento da seguinte passagem autorretratada:

> Quando eu era casada às vezes fugia de noite. Deixava o meu marido dormindo, ele tomava uns gorós durante o jantar e eu ia para as casas noturnas de Salvador, era a rainha das boates. Dançava tudo quanto era ritmo, brasileiro e estrangeiro. Era tocar, e eu já saía dançando. (*apud* COSTA, 2010, p. 92)

O retrato literário da autonomia da mulher negra diante dos limites sociais que lhe são impostos contém a encruzilhada como pano de fundo. Assim, a narrativa de um sujeito que se liberta de suas prisões é posta em cruzamento com vários caminhos, não permitindo apenas uma leitura, ou uma interpretação. Quando a autora se assume como *performer*, não importa o ritmo, o que vale é dançar. A condição performática da vida é traduzida nos seguintes verbos: “fugia”, “deixava”, “ia”, “dançava” “saía dançando”.

Líder religiosa em um país em que sua religião está historicamente associada a “práticas criminosas”, (DA SILVA, 2005, p. 42) a vida de uma pessoa como Mãe Beata pode ser lida à luz das adversidades das quais ela precisa se esquivar. Sua resistência, no entanto, se destaca, pois ela “encontra no espaço do terreiro de candomblé um lugar efetivo de liderança, seguindo a tradição que faz das mulheres as grandes guardiãs dos cultos”. (EVARISTO, 2011, p. 34)

Guardar os cultos denota uma função *sui generis*. No conto “O caroço de dendê”, homônimo à sua principal obra, Mãe Beata de Yemonjá narra a origem do mundo a partir de um caroço de dendezeiro, o qual recebeu de Olorum uma missão especial: guardar todos os segredos do mundo dentro de si. Concede-se ao leitor a explicação de que na cultura iorubá o maior dom que se pode receber é o de guardar segredos, mas a semente de dendê se caracteriza por sua diferença:

> É por isso que todo caroço de dendê que tem quatro furinhos é o que tem todo o poder. Através de cada furo, ele vê os quatro cantos do mundo para ver como vão as coisas e comunicar a Olorum. E mais ninguém pode saber desses segredos, para não haver discórdia e desarmonia. É por meio dessa fórmula que o mundo tem seus momentos de paz. Existe também o caroço de dendê que tem três furos, mas a esse não foi dada a responsabilidade de guardar os segredos. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 97)

Guardar os segredos do mundo é uma questão de poder, pois seus furos são como os olhos divinos na Terra, que comunicam aos deuses aquilo que veem. Cabe ao caroço contar aos orixás as histórias filtradas por meio de seus orifícios, que funcionam como passagem das narrativas deste mundo (*Aiê*) ao mundo das divindades (*Orum*). Realiza-se, portanto, a tradução de uma realidade a outra ao "comunicar", ou contar o que se vê, a Olorum. O poder reside no conto, já que "ninguém pode saber desses segredos, para não haver discórdia e desarmonia". Logo, os "momentos de paz" entre os humanos dependem da harmonia entre aqueles que têm acesso aos segredos e aqueles aos quais está interditada a possibilidade de se alcançar tais mistérios.

Na metafísica iorubana, a trilogia Olófi-Olodumaré-Olorum representa a divindade suprema, acima de tudo e todos. Cada um desses personagens divinos encena um papel absoluto: "[O] Criador, em contato direto com os Orixás e os homens, é personificado em Olófi; a sujeição às leis da natureza, a lei universal em si mesma, é definida como Olodumaré; e a força vital, energia universal, identificada com o Sol é personificada em Olorum." (LIGIÉRO, 2006, p. 39-40) Seguindo a tradição da mitologia nagô[271] no Brasil,[272] o conto de Mãe Beata recria[273] com destaque o protagonismo de Olorum na criação do mundo. A associação dessa divindade à vida em movimento ("força vital", "energia universal", "Sol") indica que a manutenção de tudo o que vive depende da salvaguarda de segredos. Nem mesmo o controverso Exu,[274] aquele ser divino que está mais para o caos do que para a ordem, é capaz de transtornar essa parceria etéreo-vegetal entre o sublime orixá e o dendê:

> Existe uma lenda que diz que Exu, com raiva desta condição que Olorum deu ao coco de dendezeiro de quatro furos, quis criar o mesmo poder de ver tudo à sua moda, com brigas e discórdias. Ele chamou o coco de dendê de três furos e disse:
> – Olhe, de hoje em diante, eu quero que você me conte tudo o que vê.
> Aí o dendê lhe respondeu:
> – Como? Se eu só tenho três olhos e não quatro, como meu irmão, a quem Olorum deu este poder?
> – Ousas me desobedecer, dendê? – disse Exu aborrecido.
> – Sim! Tu não és mais do que aquele que é responsável pela minha existência e a tua – respondeu o coco de dendê.
> Dizendo isto, sumiu. E Exu, desta vez, não foi feliz na sua trama. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 97-98)

[271] A palavra "nagô" é um termo daomeano usado para se referir às pessoas de origem iorubá ketu. (THOMPSON, 1984, p. 17)
[272] Ligiéro explica que em Cuba, acredita-se que quem ordenou a criação do mundo foi Olófi, e não Olorum, como se crê entre os brasileiros. (LIGIÉRO, 2006, p. 41)
[273] Nei Lopes observa que a obra principal de Mãe Beata de Yemonjá contém "recriações de relatos da mitologia dos orixás jeje-nagôs, alguns deles oriundos da tradição oracular Ifá". (LOPES, 2011, p. 31)
[274] Como descreve Niyi Afolabi: "Dos muitos orixás, ou divindades, adorados na religião afro-brasileira, [...] Exu é o mais polêmico e problemático, uma vez que ele encarna a dinâmica contraditória da existência humana". (AFOLABI, 2005, p. 109)

Se ao coco de três furos não foi dada a responsabilidade de guardar segredos, isto não significa que lhe foi interditada a capacidade de contar. No fragmento acima, o corajoso caroço conta não mistérios incontáveis, mas desconta a agressividade verbal de Exu contando-lhe uma verdade: "Tu não és mais do que aquele que é responsável pela minha existência e a tua". Ou seja, ninguém, em nenhum dos mundos, é maior que a própria força/energia vital, enfim, que a própria vida. Por outro lado, a expressão "Tu não és mais do que" pode revelar também igualdade. Mesmo que na comparação entre os seres verifique-se uma hierarquia funcional, em última instância, o simples fato de se estar vivo nivela tudo o que há.

A conservação da vida é uma questão de fé, como se lê nas palavras de Mãe Beata: "Não podemos nos esquecer que o candomblé é a religião mais ecológica que existe, mesmo antes de a palavra entrar na moda. É a religião que preserva o meio ambiente, que cultua as forças da natureza." (*apud* COSTA, 2010, p. 126) Quando se sabe da ocorrência do hábito de se tratar a criança carinhosamente como "caroço de dendê" no ambiente familiar afro-brasileiro, verifica-se que a relação com a natureza diz respeito à relação de alguém consigo mesmo. Trata-se de uma pedagogia que entende a própria existência apenas de modo integrado à natureza. Em depoimento a Stela Guedes Caputo, Mãe Palmira, ao falar da importância da infância no candomblé, explica: "Quando uma criança começa a lidar com isso desde cedo, ela não apenas se sente parte da natureza, é mais que isso, ela entende que ela é a natureza." (CAPUTO, 2012, p. 76)

A morte do ativista ambiental Chico Mendes mereceu a atenção criativa de Mãe Beata de Yemonjá. Em homenagem ao seringueiro assassinado em 1988 em virtude da causa que defendia, ela escreve um poema no qual conta o encontro entre São Pedro (ou Olorum) e o famoso defensor da Amazônia. Os versos a seguir narram o início de "A Chegada de Chico Mendes no Céu":

> Bateram na porta do céu todos os santos foram saber quem é,
> São Pedro logo se levantou, e os seus olhos arregalou e logo espantou-se, que dia glorificado, que eu me encontrei com este senhor.
> Quem era este homem maravilhoso que naquela porta adentrou,
> e foi logo dizendo eu sou Chico Mendes aqui estou.
>
> Veja pai eu não lhe desobedeci,
> e nem a minha hora chegou,
> foi os homens sem coração que o meu sopro de vida tirou.
> Eu não fiquei tão triste porque ia me encontrar mais cedo com o Senhor. (*apud* COSTA, 2010, p. 141)

Preservar a vida envolve um compromisso interno e externo. Mendes pagou o preço de levar isso a sério, mas nos versos da poeta, ele é redimido. Não está triste. Ele é convidado por Deus a entrar e tomar um copo de vinho, "que é o seu sangue/ sangue que seus irmãos incrédulos derramaram". Não há razão para se incomodar, pois "o seu lugar é sagrado,/ mal à natureza você nunca causou". Além disso, ele é assegurado de que "sua lembrança nunca morrerá, nem as lágrimas daqueles que sofrem por você secarão". (*apud* COSTA, 2010, p. 142) Todavia, se a memória coletiva falhar, a voz da "guardiã da natureza" garante: "a sua memória no meu coração viverá". (*apud* COSTA, 2010, p. 142)

Assim, apesar da inevitabilidade da morte, a força vital supera o fim da narrativa, permitindo a tecelagem de outras histórias. Este é o caso de outro poema "Clamor a Palmares", que Mãe Beata inicia com um chamamento a um ilustre morto: "Acorda, Zumbi, teu povo te chama./ Ouve o clamor das águas, das matas/ Pois todos te amam." (*apud* COSTA, 2010, p. 157) O uso dos verbos "acordar" e "ouvir" vivificam um personagem importante da história afro-brasileira com outro verbo "amar". A voz poética é incensada pelo tom sacerdotal que se ouve na invocação.

Como se o mítico líder do Quilombo dos Palmares ainda estivesse vivo nas águas e matas pelo amor que lhe é atribuído. O próprio nome "zumbi", na língua quimbundo (*Nzûmbi*), significa espectro, avejão, fantasma. (ASSIS JUNIOR, s.d., p. 379)

Em seus versos, a autora não fala com um morto, mas com alguém cujo grito "até hoje" se faz ouvir de longe. O imperativo "acorda" comunica a intenção de despertar o ouvinte, levando-o a sair do estado de sonolência ou de animá-lo e avivá-lo.

O clamor dos versos convoca o herói para, em uma jornada épica, vir do passado ao presente com a finalidade de enxugar os olhos de quem chora:

> Vem, chega para teus irmãos
> ajuda, pois outro igual a ti, não virá.
> Teu corpo luzente, teus olhos a brilhar,
> vem companheiro, chega, enxuga meus olhos
> pois vivo a chorar.
> (*apud* COSTA, 2010, p. 157)

Na poesia, ouve-se uma voz que se afirma negra, mulher, flor, dor e amor. Seu corpo treme ao pronunciar o nome do herói. Zumbi não está tão distante de quem declara que "lábios sedentos" o esperam e de que ele "não morreu", mas "continua aqui". Nos versos de Mãe Beata, ele está tão vivo que ela o chama de seu homem, "aurora que abre", companheiro, capaz de matar seu cio e de lhe amar.

Assim, a memória de um herói afro-brasileiro torna-se presença permanente. Mais do que apenas um emblema, Zumbi encarna a vida que as pessoas de origem africana no Brasil, como Joel Rufino já declarou: "Para nós, negros, o exemplo de Zumbi inspira a nossa luta por justiça e direito a sermos cidadãos plenos, sem medo e vergonha da nossa negritude." (*apud* MYERS, 1999b, p. 2056)

Embora a saga de Zumbi não tenha sido parte da celebrada história do Brasil até recentemente, sua memória vive graças a pessoas negras que nunca o esqueceram. Mãe Beata trata este herói negro como um ancestral, cuja presença pode ser notada nos territórios das divindades do candomblé, ou seja, "as águas", cuja mãe é a deusa Yemanjá e "florestas", protegidas pelo deus das folhas Ossâim. A referência a estes dois elementos naturais vincula Zumbi a atributos divinos, como a maternidade e a cura. O líder negro histórico se transforma em uma presença ancestral que cuida de pessoas de ascendência africana, que choram. Como um guerreiro que nunca desistiu da defesa da liberdade para os escravos oprimidos, ele é símbolo de cura para os negros que estão sob ataque, por causa de sua raça ou religião.

Morte e vida são ressignificada de acordo com aquilo que faz sentido para o sujeito negro no que se refere à identidade. Sendo amado, o grande líder se mantém vivo no verso. O clamor poético se finda com o imperativo de abertura e com um "não" antes do verbo morrer: "Acorda, Zumbi! Você não morreu!" (*apud* COSTA, 2010, p. 157) A invocação mítico-poética de alguém que já morreu mantém a narrativa no tempo cíclico, no qual morte e vida não saem de cena.

Religiões de origem africana cultivam uma noção de tempo que se difere da concepção ocidental de tempo. Trata-se de uma maneira de entender que as atividades que envolvem os rituais determinam o tempo, e não o contrário. Suspenso o tempo do relógio, ou o tempo histórico, a dramatização mitológica se torna possível. Como observa Reginaldo Prandi:

> As noções de tempo, saber, aprendizagem e autoridade, que são as bases do poder sacerdotal no candomblé, de caráter iniciático, podem ser lidas em uma mesma chave, capaz de dar conta das contradições em que uma religião que é parte constitutiva de uma cultura mítica, isto é, a-histórica, se envolve ao se reconstituir como religião numa sociedade de cultura predominantemente ocidental na América, onde tempo e saber têm outros significados. (PRANDI, 2005, p. 20)

Diferentemente do que ocorre em uma cultura histórica, na concepção iorubá de tempo, os acontecimentos do passado estão vivos nos mitos, que explicam a vida no presente. O tempo mítico é o tempo das origens, marcadamente cíclico:

> O tempo cíclico é o tempo da natureza, o tempo reversível, e também o tempo da memória, que não se perde, mas se repõe. O tempo da história, em contrapartida, é o tempo irreversível, e tempo que não se liga nem à eternidade, nem ao eterno retorno. O tempo do mito e o tempo da memória descrevem um mesmo movimento de reposição: sai do presente, vai para o passado e volta ao presente – não há futuro. A religião é a ritualização dessa memória, desse tempo cíclico, ou seja, a representação no presente, através de símbolos e encenações ritualizadas, desse passado que garante a identidade do grupo. (PRANDI, 2005, p. 32-33)

Neste tempo cíclico, vida e morte formam um ciclo que sempre se repete. Quem morre vai para um mundo intermediário entre o *Aiê*, o mundo dos vivos, e o *Orum*, o mundo dos orixás e dos espíritos. De lá os mortos podem retornar ao mundo em que se vive em contato com a natureza, ao nascerem de novo. Com a morte de um iniciado, impõe-se a realização de ritos fúnebres com a finalidade de libertar o espírito de suas obrigações para com o mundo do *Aiê*. Assim, "[o] rito funerário é, pois, o desfazer de laços e compromissos e a libertação das partes espirituais que constituem a pessoa." (PRANDI, 2005, p. 58) O ciclo de vida e morte se fecha, permitindo que a repetição mítica se realize.

Dentro dessa concepção cíclica, a narrativa de Mãe Beata de Yemonjá permite que a morte se personifique em um tempo mítico no qual ela se revela soberana da própria vida, ao garantir sempre a sua volta. No conto "O homem que queria enganar a morte", a autora narra a história de alguém que só tinha um filho, o qual estava gravemente doente. Um dia, ele recebeu uma visita de uma senhora, referindo-se a si como a Morte, grafada como um nome próprio. Ao ouvir que o objetivo da visita era buscar o menino, o homem começa a chorar, abraçando a Morte e implorando que não levasse a criança, pois ele, sem mulher e outros filhos, ficaria sozinho.

A Morte responde com uma pergunta: – Que conta eu vou dar a Olorum, pois tenho responsabilidade? (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 65) Antropomorfizada, a morte se revela como uma personagem responsável perante o orixá que tudo vê pela realização de um trabalho imprescindível. Ao orixá que figura a força vital,[275] deve-se dar conta daquilo que faz.

O choro e o lamento do homem comovem a Morte a ponto de ela dizer que deixaria o menino com ele por mais sete anos. Não obstante, o homem pede para, na ocasião, ser levado no lugar do filho, pois se disse velho e na condição de alguém que já gozou muito a vida. A

[275] Zeca Ligiéro lança luz sobre tal força vital: "Olorum, no entendimento popular, é o Céu, mas no sentido mais profundo é interpretado como a energia vital. Podemos sentir a sua presença, mas não podemos tocá-la, visível apenas como o raio de Sol. É o sopro de vida, fonte de energia e luz. É comum entre os babalaôs saudar Olorum abrindo os braços com as palmas das mãos para cima, diante do Sol." (LIGIÉRO, 2006, p. 41)

Morte consente: – É, no lugar dele, daqui a sete anos, eu levo você. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 66) Assim, as fronteiras entre passado, presente e futuro se diluem. O homem se declara vivido demais para continuar a viver, acolhendo a redução de seu tempo. Seja agora ou daqui a sete anos, o tempo será sempre da Morte, que garante a sua volta. A partir da visita funesta, o tempo se reduz a uma angústia de um dia ser levado pela visitante.

Tendo a Morte deixado a sua casa, o homem fica contente com o fato de sua criança ter melhorado a saúde. Mesmo assim, declara que em sete anos, ele arquitetaria um plano para evitar que nenhum dos dois fosse levado, desafiando: "Pois ela pensa que é sabida, só que eu sou mais!" (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 66)

Imediatamente, a narradora conduz a leitura para o dia em que se completam os sete anos. Ao acordar, o homem se lembra de que a Morte iria buscá-lo, afirmando ao filho que já sabia o que fazer. Seu plano foi se disfarçar para enganar a Morte. Sendo cabeludo, ele enrolou o cabelo e colocou a metade de uma cabaça na cabeça, além de raspar a barba e o bigode. Sendo branco, ele pintou todo o corpo de tinta preta. Desta maneira, o personagem sentou em um canto da casa.

Após a esperada batida na porta, o menino ouviu a previsível pergunta da sinistra senhora sobre o paradeiro de seu pai. Ao escutar que o homem havia viajado e de que seu retorno era desconhecido, a Morte se diz cansada e nota a presença de um negro careca sentado. Chegando perto do homem e colocando a mão na sua cabeça, ela fala: – Olha, eu vim procurar um branco cabeludo, logo que só encontrei um negro careca, ele serve. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 66) O menino, que não entendeu o que a Morte havia dito, ouve as seguintes palavras da visitante que se despede: – Dê lembranças ao seu pai. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 66) Indo ao encontro de seu pai, ele comemora o fato de terem conseguido enganar a Morte, porém, ao colocar a mão nele, o corpo caiu.

Neste conto, a morte está inserida no jogo performático do engano. O efeito de ilusão que o homem esperava provocar reflete em si mesmo. Dentro do jogo do fingimento, a Morte se revela soberana, ao desempenhar o papel de protagonista que assegura a manutenção do fim trágico pelo qual ela é responsável.

Marca de sua narrativa, a autora conclui este conto com uma voz que intervém no texto para traduzir a "moral da história". No caso desta glosa, lemos o seguinte alerta no encerramento da história: "Isto é um exemplo para quem gosta de enganar os outros, fazer trato e não cumprir." (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 66) Esta voz didática suspende o próprio conto a um plano ético, dando à personagem Morte um *status* alegórico.

“Dar conta a Olorum” é uma espécie de dívida que o conto mantém, revelando a circularidade temporal a que os seres vivos estão sujeitos. A força vital constitui, assim, o fundamento de tudo o que se faz. Niyi Afolabi traduz essa energia de vida, recorrendo à seguinte análise:

> No discurso afro-brasileiro, o domínio da energia vital é também o território de rituais e cerimônias onde os vivos e os ancestrais se comungam e se comunicam na produção intrincada de cultura. Seja a dança encantadora do samba, que acompanha os carros alegóricos luxuosos e os desfiles carnivalescos, seja a arte marcial expressiva da capoeira, seja o mundo sagrado e os ritmos esotéricos do Candomblé, ou mesmo o mundo mais imaginativo das letras, músicas e artes performativas e visuais, os afro-brasileiros dependem de uma fonte central para sua energia produtiva e resistência cultural. (AFOLABI, 2005, p. 108)

Pode-se sustentar que em meio a tantas adversidades as mulheres negras que escrevem encontram nas próprias vidas uma fonte de energia produtiva e resistência cultural. Qualquer leitura das obras de Angelou e Mãe Beata, por mais provisória que seja, há de ouvir o canto de um pássaro na gaiola ou de ver o mundo através dos furos do caroço de dendê. Em outras palavras, seus textos apontam para uma subjetividade que se afirma. Portanto, os limites da gaiola não podem obstruir o canto do pássaro, tampouco nada há que possa impedir que os segredos do caroço sejam contados.

CONCLUSÃO

> Qualquer pessoa demonstra uma deferência respeitosa perante certos sons que ela própria ou os seus semelhantes são capazes de emitir. Quanto aos sentimentos, porém, ninguém na verdade sabe nada. Falamos com indignação ou entusiasmo, falamos de opressão, crueldade, crime, devoção, sacrifício, virtude, e não sabemos o que existe de real por trás das palavras. Ninguém sabe o que significa o sofrimento ou o sacrifício – exceto, talvez, as vítimas da finalidade misteriosa dessas ilusões.
>
> *Joseph Conrad*[276]

O confronto de textos contemporâneos escritos por mulheres afrodescendentes em diferentes contextos das Américas contribui para o processo político de abertura de novas fissuras nos estudos literários, historicamente voltados para a escrita de homens brancos. Embora Maya Angelou tenha alcançado lugar de destaque na literatura estadunidense em virtude de suas obras autobiográficas, (LUPTON, 1998, p. 1) sempre houve quem suscitasse dúvidas acerca da seriedade de seu trabalho criativo. Nota-se um exemplo disso na recepção crítica de sua segunda obra, *Gather Together in My Name*, acusada de carecer de "um peso moral e um centro ético", apesar de sua escrita ter sido considerada melhor do que *I Know Why the Caged Bird Sings*. (CUDJOE *apud* HAGEN, 1997, p. 74) Motivar o julgamento negativo de uma obra em ausência de pastoralismo constitui não menos que arbitrariedade.[277] Parece que quando inesperados escritores oriundos de cenários marginalizados passam a dominar técnicas artísticas, eles são julgados não mais pela forma, mas pelo conteúdo de suas produções, enfrentando, a partir de então, todos os crivos possíveis, o que pode incluir até uma repreensão moralista. No Brasil, os poucos autores negros canonizados raramente são estudados como literatura afro-brasileira. Machado de Assis, o mais proeminente, recebeu tão escassa atenção como escritor negro que, ao lado de sua consagrada obra, cristalizou-se a

[276] Do conto "Um posto avançado do progresso" (*An Outpost of Progress*). (CONRAD, 2008, p. 142)
[277] O próprio crítico autor da inquietante glosa, Selwyn Cudjoe, já identificou "um senso de relativa libertação e autonomia" na literatura de Angelou, (CUDJOE, 1984, p. 12) o que se contrasta com tal julgmanento moral.

imagem de um homem que se omitiu em relação aos problemas sociais de seu tempo e que renegou suas origens. (DUARTE, 2009, p. 9) Ademais, durante anos, os estudos literários ignoraram nomes como Rosa Maria Egipciana da Vera Cruz, autora do mais antigo livro escrito por uma mulher negra no Brasil setecentista, (MOTT, 2005) e Maria Firmina dos Reis, a afro-brasileira que escreveu *Úrsula* em 1859, quiçá o primeiro romance de autoria de uma mulher brasileira. Com exceção da *avant-garde* crítica que não somente realiza arqueologia literária de figuras obscuras do passado, mas também mapeia a produção de quem escreve à margem nos dias atuais, (vide *e.g.* DUARTE, 2011) a voz de autoras negras do passado e do presente – como Mãe Beata de Yemonjá – continua a ser ignorada nos círculos majoritários da pesquisa literária. Não deixa de surpreender, ainda, o desinteresse do mercado editorial brasileiro pelos livros de Angelou, embora seus títulos tenham aceitação do grande público. Nos Estados Unidos, durante décadas, *Caged Bird* figurou entre as obras mais vendidas, mas no Brasil, recebeu somente uma edição em 1996, desprovida de revisão e atualização. Além deste volume, apenas a coleção de ensaios *Letter to my daughter* obteve uma versão em 2010. Nada de sua prolífica poesia está publicado em língua portuguesa. Contudo, ao oferecer traduções críticas de textos e contextos pouco divulgados e que ainda não haviam sido comparados ou apreciados, este trabalho apontou rumos epistemológicos novos que investigações interdisciplinares em literatura comparada proporcionam.

Para tanto, a presente tese centralizou-se nas margens dos estudos literários a fim de compreender o fenômeno da literatura de duas mulheres nascidas em períodos próximos, que viveram durante as mesmas décadas, em países distintos, contando histórias relacionadas com seu processo de formação identitária. Se os "entre-lugares" são propícios para "a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade", como notou Homi Bhabha (2010, p. 20), então esta pesquisa focalizou a emergência destes interstícios nas experiências de mulheres afrodescendentes a partir de seus registros escritos.

As narrativas de Maya Angelou e Mãe Beata de Yemonjá testemunham as trajetórias dos negros que sobreviveram no Novo Mundo apesar de todos os históricos ataques contra sua condição de sujeito. Seja nos Estados Unidos, seja no Brasil, onde quer que sociedades racistas[278] tenham sido construídas sob a égide do projeto colonialista europeu, sujeitos negros recorrem a táticas para combaterem a depreciação de si e sua cultura, desafiando a

[278] Como dizia Fanon, "uma sociedade é racista ou não". (FANON, 2008, p. 66)

ordem convencional do mundo racialmente hierárquico que alicerça a naturalização de práticas desumanas tais como escravidão, segregação, racismo e intolerância com as religiões africanas. Contra sistemas sociais que circunscrevem a subjetividade negra, depõe a inusitada existência das literaturas de uma mulher negra subempregada, com pouca educação formal, cujos anos iniciais foram cursados no segregado sul rural estadunidense, bem como de uma ialorixá afro-brasileira, semianalfabeta, líder de uma religião que na maior parte de sua história fora perseguida pelas instituições de seu país. As circunstâncias eivadas de hostilidade reservadas a mulheres de origem africana não impediriam que os quadros das experiências de Angelou em Stamps e as histórias que Mãe Beata aprendeu e contou nos Recôncavos em que viveu gerassem narrativas em formas de autobiografias, contos, poesias e ensaios.

A produção literária dessas mulheres atesta que a extinção da narrativa preconizada por Walter Benjamin (2011) em seu tempo não se efetivou em todos os espaços da contemporaneidade. Pelo contrário, o poder de narrar emerge como armamento cultural de um ser que se afirma em luta através da palavra. O "programa de desordem absoluta" que Frantz Fanon (2005, p. 52) verificou no processo de descolonização é atualizado por vozes literárias que afirmam sua humanidade negra em narrativas derivadas de suas vivências. Em oposição a ordens racistas dominantes, tão arraigadas nas sociedades de agora que são vistas como naturais, as escritas de Angelou e Mãe Beata contribuem para desencadear o que Édouard Glissant (2005, p. 76) interpretou como "pulsão caótica", capaz de impedir a prevalência de uma concepção histórica absoluta.

As mais importantes obras destas mulheres escritoras, *I Know Why the Caged Bird Sings* e *Caroço de Dendê*, materializam a importância das heranças culturais recebidas ao longo de suas vidas. De seus ancestrais africanos, elas obtiveram um arsenal de tradições, imagens, símbolos, mitos e ritos que formaram suas identidades de sujeitos afrodescendentes que lutam por sua sobrevivência. Na metáfora do pássaro preso na gaiola, Angelou encontra o ponto de partida de sua árdua história, mas ressalta a força de um *self* indestrutível ao afirmar que este pássaro canta e que ela sabe o porquê. Por meio da imagem de um caroço de dendê, Mãe Beata descreve sua poderosa condição de guardadora de segredos divinos, o que singulariza seus contos como depositários de sabedoria.

Na análise dos textos literários, esta tese priorizou o tema religião precisamente por haver pressuposto que, através deste foco, apurar-se-ia o fundamento das experiências das autoras em tela. O escritor estadunidense James Baldwin, amigo e entusiasta do trabalho de Angelou, já descrevera *Caged Bird* como uma obra que "liberta o leitor para a vida, simplesmente porque Maya Angelou confronta a própria vida com um espanto tão comovente,

uma dignidade tão luminosa" que torna seu livro "um estudo bíblico da vida em meio à morte." (*apud* MOORE, 1999, p. 56) Nas palavras da antropóloga Vânia Cardoso, "[a]s histórias de Mãe Beata dão voz a uma parte importante da memória afro-brasileira, expressando uma sensibilidade que reflete esteticamente a cultura do 'povo de santo'." (CARDOSO, 2008, p. 12) Conquanto as produções criativas das autoras expressassem visões de mundo enraizadas em sua formação religiosa, este estudo indicou que a literatura desdobra as implicações estéticas e identitárias da religião pela perspectiva de sujeitos que articulam referências significativas na composição de suas narrativas. Senhoras de suas histórias, Angelou e Mãe Beata empregam a simbologia do protestantismo "de cor" e do candomblé respectivamente nas suas obras conforme os meandros de suas experiências de vida.

Para a comparação das narrativas, o tropo "encruzilhada" forneceu uma epistemologia apropriada para se pensar o entroncamento de textos e contextos no âmbito do Atlântico Negro, focalizando-se em pontos de contato do inesperado. Entre Stamps e o Recôncavo Baiano/Recôncavo da Guanabara, há literaturas que se afirmam como formas de saber carregadas de heranças e significações de origem africana. O cruzamento de vidas e obras de mulheres negras ocorre no espaço regido por Exu, o *trickster* africano que transcende as fronteiras de tempo e espaço. Em comparação com o mensageiro e intérprete das divindades gregas Hermes, de cujo epíteto deriva a palavra "hermenêutica", o nome de Exu também pode ser associado aos "princípios metodológicos da interpretação de textos negros", como propõe Henry Louis Gates, Jr. ao sublinhar a adequação de uma expressão iorubá cunhada pelo escritor nigeriano Wole Soyinka para descrever os prolegômenos de uma teoria literária afro: "*Esu-'tufunaalo*, literalmente 'aquele que desvenda os nós de Exu.'" (GATES, 1989, p. 9) Sendo a divindade que abre caminhos nos interstícios entre as fronteiras, Exu constitui justamente a conexão imaginativa que permite cruzar as narrativas de mulheres nas Américas para que, desta forma, sejam reconstituídos percursos culturais e identitários que a escravidão trabalhou para destruir. O historiador de arte nigeriano Moyo Okediji observou que "[a]o contrário de Prometeu, que foi pego e punido pelos deuses por roubar fogo" do Olimpo, "Exu desafia a detecção e evade o cativeiro e o encarceramento." (OKEDIJI, 2013, p. 233) Quando se averigua as narrativas que dão testemunho da sobrevivência de mulheres afrodescendentes no Novo Mundo malgrado todas as históricas investidas contra sua subjetividade, percebe-se que seu paradigma de produção cultural se aproxima de uma divindade transgressora que se camufla e dissimula perante fronteiras que são incapazes de lhe deter.

Assim, a tese realizou um experimento comparativo entre tantas possibilidades inexploradas de entrecruzamento de narrativas negras nas Américas. A tradução de palavras,

sabedorias, culturas e histórias de pessoas de origem africana em formas de literatura contemporânea escritas por mulheres compõe um campo de intensa produção criativa que certamente há de motivar outras apreciações com foco em outros sujeitos. Pesquisas posteriores poderiam considerar autoras negras de outras regiões das Américas ao formularem suas comparações, ampliando o leque de textos e contextos dos estudos literários afro-anglo-franco-ibero-americanos. Além disso, embora esta pesquisa tenha feito menção a alguns dos versos de Maya Angelou e considerado a importância de sua verve poética na composição de sua narrativa, sua rica poesia ainda é um tesouro a ser descoberto. Ademais, até a presente data, este é um dos primeiros trabalhos de nível de doutorado na área de literatura que tem a obra de Mãe Beata de Yemonjá como parte de seu *corpus*, o que indica a viabilidade de mais pesquisas. Assim como o tema religião norteou a investigação desta tese, outras implicações da criação das autoras em questão podem motivar abordagens futuras. As imagens de maternidade e do feminino, por exemplo, estão entre os itens de sua temática que instigariam profundas reflexões. Igualmente, um estudo da musicalidade da narrativa de escritoras negras poderia se atentar para o que há de samba e batuque na obra de Mãe Beata do mesmo modo como se pode ler as notações de *blues* no trabalho de Angelou. (BARNWELL, 2009)

Por certo, as literaturas de Maya Angelou e Mãe Beata de Yemonjá inspirarão inauditas leituras em razão do impacto histórico das vidas das autoras.[279] Suas narrativas são verdadeiros testamentos de sobrevivência que reescrevem criticamente o presente quando traduzem o passado. “O machado esquece”, dizia Angelou ao citar um provérbio africano: “A árvore se lembra.”[280] (*apud* BRAXTON, 1999, p. 3) Mãe Beata mantém a ironia: “A chibata e as correntes e as redes de quem tem mais já estão deixando de nos pertencer, quem ri por último ri melhor.” (*apud* COSTA, 2010, p. 131)

[279] Entre os exemplos de publicações recentes acerca da vida e obra das autoras em tela, ver o livro de Wagner-Martin (2016) sobre a literatura de Maya Angelou, bem como o estudo comparativo que efetuei entre os textos e contextos de Mãe Beata e Angelou (RODRIGUES, 2015b).

[280] “The ax forgets./ The tree remembers.”

REFERÊNCIAS

AFOLABI, Niyi. Axé: invocation of candomblé and afro-brazilian gods in brazilian cultural production. In: BELLEGARDE-SMITH, Patrick (Ed.). *Fragments of Bone*: neo-african religions in a new world. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005, p. 108-123.

_____. *Afro-Brazilians*: cultural production in a racial democracy. Rochester: University of Rochester Press, 2009.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ANGELOU, Maya. *Carta a minha filha*. Trad. Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

_____. Entrevista concedida a Oprah Winfrey, Dezembro, 2000. Oprah Talks to Maya Angelou. Disponível em: <http://www.oprah.com/omagazine/Oprah-Interviews-Maya-Angelou>. Acesso em 06 jul. 2014.

_____. *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*. Trad. Paula Rosas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

_____. *Even the Stars Look Lonesome*. Nova York: Random House, 1997.

_____. *Letter to my daughter*. Nova Iorque: Random House, 2009.

_____. *Mom & me & mom*. Nova York: Random House, 2013.

_____. Shades and Slashes of Light. In: EVANS, Mari (Ed.). *Black women writers (1950-1980)*: a critical evaluation. Nova York: Anchor, 1984, p. 3-5.

_____. *The Collected Autobiographies of Maya Angelou*. New York: The Modern Library, 2004.

_____. *The Complete Collected Poems of Maya Angelou*. Nova York: Radom House, 1994.

_____. *Wouldn't Take Nothing for My Journey Now*. Nova York: Random House, 1993.

APPIAH, Kwame Anthony. *In my father's house*: Africa in philosophy of culture. Oxford: Oxford University Press, 1992.

APPIAH, Kwame Anthony; GATES, Jr., Henry Louis (Ed.). *Africana*: the encyclopedia of the african and african american experience. New York: Basic Civitas Books, 1999.

ASSIS JÚNIOR, António. *Dicionário Kimbudu-Português*. Luanda: Argente, Santos & Cia., s.d. Disponível em: <https://archive.org/stream/dicionriokimbu00assiuoft#page/n3/mode/2up>. Acesso em: 06 fev. 14.

BARNES, Sandra L. Black Church Culture and Community Action. *Social Forces*, Chapel Hill, v. 84, n. 2, p. 967-994, dez. 2005.

BARNWELL, Cherron A. Singin' de Blues, Writing Black Female Survival in *I Know Why the Caged Bird Sings*. In: BLOOM, Harold (Ed.). *Maya Angelou*. Nova York: Bloom's Literary Criticism, 2009, p. 133-146.

BEATA DE YEMONJÁ, Mãe. *Caroço de dendê*: a sabedoria dos terreiros: como ialorixás e babalorixás passam seus conhecimentos a seus filhos. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

_____. Entrevista concedida a Luiz Lobo. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WsQoAnsCgO4>. Acesso em: 27 jun. 2014.

_____. *Histórias que a minha avó contava*. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

_____. Tradição e religiosidade. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. (Org.). *O livro da saúde das mulheres negras*: nossos passos vêm de longe. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas / Criola, 2006, p. 16-19.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BELLEGARDE-SMITH, Patrick (Ed.). *Fragments of Bone*: neo-african religions in a new world. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

BENISTE, José. *Dicionário yorubá-português*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

_____. *Mitos yorubás*: o outro lado do conhecimento. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERMANN, Sandra. Working in the And Zone: Comparative Literature and Translation. 2009 American Comparative Literature Association Presidential Address. *Comparative Literature,* v. 61, n. 4, p. 432-446, 2009. University of Oregon.

BERNARDO, Gustavo. O conceito de literatura. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: EdUerj, 1999, p. 135-169.

BERNAT, Isaac. *Encontros com o* griot *Sotigui Kouyaté*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

BERND, Zilá (Org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial; UFRGS Editora, 2007.

BEZERRA, Nielson Rosa. *Mosaicos da escravidão*: identidades africanas e conexões atlânticas do Recôncavo da Guanabara (1780-1840). 2010. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

BHABHA, Homi K. *Nation and narration*. London: Routledge, 1994.

_____. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

_____. *The location of culture*. London and New York: Routledge, 1994b.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. Nova edição, revista. São Paulo: Paulus, 2000.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Tradução Ecumênica (TEB)*. São Paulo: Loyola, 1994.

BÍBLIA. Inglês. *The Holy Bible*. King James Version. Cambridge: Cambridge University Press, s.d.

BLOOM, Harold (Ed.). *Maya Angelou's I Know Why the Caged Bird Sings.* New York: Infobase Publishing, 2009.

_____. *O cânone occidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BRAXTON, Joanne M. Symbolic Geography and Psychic Landscapes: A Conversation with Maya Angelou. In: BRAXTON, Joanne M. (Ed.). *Maya Angelou's I Know Why the Caged Bird Sings*: a casebook. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 2-20.

BROWN, Raymond Edward. *A comunidade do discípulo amado*. Trad. Euclides Carneiro da Silva. São Paulo: Paulus, 1999.

BURDICK, John. Myth of Racial Democracy in Latin America and the Caribbean: An Interpretation. In: APPIAH, Kwame Anthony; GATES, Jr., Henry Louis (Ed.). *Africana*: the encyclopedia of the African and african american experience. New York: Basic Civitas Books, 1999. p. 1374-1376.

BUTTERFIELD, Stephen. *Black Autobiography in America*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1974.

CALVINO, Juan. *Institución de la religión cristiana*. 6. ed. Trad. Cipriano de Valera. Barcelona: Felire, 2006, v. 1.

CAPUTO, Stela Guedes. *Educação nos terreiros*: e como a escola se relaciona com crianças de candomblé. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

CARDOSO, Vânia. Introdução. Mito e memória: a poética afro-brasileira nos contos de Mãe Beata. In: BEATA DE YEMONJÁ, Mãe. *Caroço de dendê*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008, p. 11-18.

CAVELL, Stanley. *Esta América nova, ainda inabordável*: palestras a partir de Emerson e Wittgenstein. Trad. Heloisa Toller Gomes. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CHERKI, Alice. Prefácio à edição de 2002. Em: FANON, Frantz. *Os condenados da terra.* Trad. Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005, p. 7-21.

CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

COSTA, Haroldo. *Mãe Beata de Yemonjá*: guia, cidadã, guerreira. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada na América Latina*: ensaios. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

_____. Nota à 2ª edição. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *Literatura comparada*: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 7-13.

CUDJOE, Selwyn R. Maya Angelou and the Autobiographical Statement. In: EVANS, Mari (Ed.). *Black women writers (1950-1980)*: a critical evaluation. Nova York: Anchor, 1984, p. 6-24.

DA SILVA, Denise Ferreira. Out of Africa? Umbanda and the "Ordering" of the Modern Brazilian Space. In: BELLEGARDE-SMITH, Patrick (Ed.). *Fragments of Bone*: neo-african religions in a new world. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005. p. 32-51.

DAVIES, Carole Boyce. Hearing black women's voices: transgressing imposed boundaries. In: DAVIES, Carole Boyce ; OGUNDIPE-LESLIE, 'Molara (Ed.). *International dimensions of black women's writing*. Londres: Pluto Press, 1995, p. 3-14.

DAVIS, F. James. *Who is black?*: one nation's definition. 10. ed. University Park: Pennsylvania State University Press, 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. Literatura e Afrodescendência. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/>. Acesso em: 24 abr. 2014.

_____. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. In: AFOLABI, Niyi; BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.) *A mente afro-brasileira*. Trenton, NJ, EUA / Asmara, Eritreia: África World Press, 2007, p. 103-112.

_____. *Machado de Assis afrodescendente*: escritos de caramujo. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas; Belo Horizonte: Crisálida, 2009.

DU BOIS, William Edward Burghardt. *As almas do povo negro*. Trad. José Luiz Pereira da Costa. Porto Alegre: s.e., 1998.

_____. Of the faith of the fathers. In: WEST, Cornel ; GLAUDE, Eddie S. (Ed.). *African American Religious Thought*: an anthology. Louisville/London: Westminster John Knox Press, 2009. p. 3-13.

_____. *The souls of Black folk*. Nova York: Dover, 1994.

DUKE, Dawn. Hidden sensations of strength in Afro-Brazilian writings: a look at Esmeralda Ribeiro's *Malungos e Milongas*, "A Vingança de Dona Léia" and "Guarde Segredo". Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Duke.htm>. Acesso em: 08 fev. 2011.

ELLIOT, Jeffrey M. (Ed.). *Conversations with Maya Angelou*. Jackson e Londres: University Press of Mississippi, 1989.

EMERSON, Ralph Waldo. *Essays, Second Series*. Oxford: Project Gutenberg Literary Archive Foundation, 2001.

_____. Experiência. In: CAVELL, Stanley. *Esta América nova, ainda inabordável*: palestras a partir de Emerson e Wittgenstein. Trad. Heloisa Toller Gomes. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 123-148.

EQUIANO, Olaudah. The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, Or Gustavus Vassa, The African, Written By Himself. In: In: GATES, Jr., Henry Louis ; SMITH, Valerie A. (Ed.). *The Norton Anthology of African American Literature*. 3. ed. New York: Norton, 2014 [1789], v. 1, p. 114-137.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

_____. Mãe Beata de Yemonjá. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 30-41.

FABIAN, Johannes. *Moments of freedom*: Anthropology and Popular Culture. Charlottesville; Londres: University Press of Virginia, 1998.

FALOLA, Toyin. Èsù: The God without Boundaries. In: FALOLA, Toyin (Ed.). *Èsù*: Yoruba God, Power, and The Imaginative Frontiers. Durham: Carolina Academic Press, 2013. p. 3-37.

FANON, Frantz. *Black skin, white masks.* Trad. Richard Philcox. Nova Iorque: Grove Press, 2008.

_____. *Em defesa da revolução africana*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1980.

_____. *Os condenados da terra.* Trad. Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

_____. *The wretched of the earth.* Trad. Richard Philcox. Nova Iorque: Grove Press, 2004.

FARIA, Ernesto (Org.). *Dicionário escolar latino-português*. 3. ed. [Rio de Janeiro]: Ministério da Educação e Cultura, 1962.

FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro*: em busca de um novo homem. Organização Gustavo Bernardo. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Visibilidade e ocultação da diferença: imagens do negro na cultura brasileira. In: _____. *Brasil afro-brasileiro*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 87-115.

FRAGA FILHO, Walter. *Encruzilhadas da liberdade*: histórias de escravos e libertos na Bahia. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

FRAGASSO, Lucas. Crítica y melancolia. In: MASSUH, G.; FEHRMANN, S. (Ed.). *Sobre Walter Benjamin:* vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana. Buenos Aires: Alianza / Goethe Institut, 1993. p. 123-136.

FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. As relações de gênero na literatura afro-brasileira de autoria feminina: Mãe Beata de Yemonjá. In: COLÓQUIO NACIONAL DE REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES, 10. *Anais do...* Campina Grande: Realize, 2014.

GATES, Jr., Henry Louis. *Black in Latin America*. Nova York: NYU Press, 2011.

_____. Criticism in the jungle. In: GATES, Jr., Henry Louis (Ed.). *Black literature and literary theory.* Nova Iorque e Londres: Routledge, 1984, p. 1-24.

_____. *The signifying monkey:* a theory of African-American literary criticism. Nova Iorque: Oxford, 1989.

_____. *Tradition and the Black Atlantic:* Critical theory in the african diaspora. Nova Iorque: Basic Civitas, 2010.

GATES, Jr., Henry Louis & SMITH, Valerie A. (editors). *The Norton Anthology of African-American Literature*. 3a ed. Nova York: Norton, 2014.

GATES, Jr., Henry Louis & WEST, Cornel. *The future of the race*. Nova York: Vintage Books, 1996.

GEERTZ, Clifford. *The interpretation of cultures*. Nova York: Basic Books, 1973.

GEORGE, Timothy. *Teologia dos reformadores*. Trad. Gérson Dudus e Valéria Fontada. São Paulo: Vida Nova, 1993.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic*: modernity and double consciousness. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

_____. *O Atlântico negro:* modernidade e dupla consciência. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de janeiro: Universidade Candido Mendes, 2001.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*: verdadeiro, falso, fictício. Trad. de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

GOBRY, Ivan. *Vocabulário Grego da Filosofia*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOMES, Heloisa Toller. *As marcas da escravidão*: o negro e o discurso oitocentista no Brasil e nos Estados Unidos. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

_____. Visíveis e Invisíveis Grades: Vozes de Mulheres na Escrita Afrodescendente Contemporânea. In: *Caderno Espaço Feminino,* Uberlândia, v. 12, n. 15, p. 13-26, 2004.

GORDON, Lewis R. *What Fanon said*: a philosophical introduction to his life and thought. Nova York: Fordham University Press, 2015.

GYASI, Kwaku Addae. Writing as translation: african literature and the challenges of translation. *Research in African Literatures*, v. 30, n. 2, p. 75-87, Summer 1999. Indiana University Press.

HAGEN, Lyman B. *Heart of a woman, mind of a writer, and soul of a poet*: a critical analysis of the writings of Maya Angelou. Lanham: University Press of America, 1997.

HALL, Stuart. *Da diáspora:* identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardia Resende *et al*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

HOUAISS, Antônio. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. 2001.

HOULBERG, Marilyn. Magique Marasa: the ritual cosmos of the twins and other sacred children. In: BELLEGARDE-SMITH, Patrick (Ed.). *Fragments of Bone*: neo-african religions in a new world. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005, p. 13-31.

JOBIM, José Luís. *A crítica literária e os críticos criadores no Brasil*. Rio de Janeiro: Caetés; EdUERJ, 2012.

JOHNSON, Guy. Guy B. Johnson Wake Forest Memorial Speech. Winston-Salem, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=azhT4ljbWn8>. Acesso em: 21 fev. 2016.

KANT, Immanuel. On the Different Races of Man. In: EZE, Emmanuel Chukwudi. *Race in the Enlightment*: a reader. Cambridge: Blackwell, 1997, p. 38-48.

KIERKEGAARD. *O Conceito de Ironia*: constantemente referido a Sócrates. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. 3. ed. Bragança Paulista: EDUSF, 2006.

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo*: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

_____. *Iniciação ao candomblé*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2006.

_____. Prefácio. In: BEATA DE YEMONJÁ, Mãe. *Caroço de dendê*: a sabedoria dos terreiros: como ialorixás e babalorixás passam seus conhecimentos a seus filhos. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008. p. 19-23.

LINS, Marina Navarro. Terreiro da Mãe Beata de Iemanjá, na Baixada Fluminense, vira Patrimônio Cultural. *Extra*, 19 out. 2015. Disponível em: <http://extra.globo.com/noticias/rio/terreiro-da-mae-beata-de-iemanja-na-baixada-fluminense-vira-patrimonio-cultural-17809815.html>. Acesso em: 21 out. 2015.

LOPES, Nei. *Dicionário literário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

LÜHNING, Angela. Acabe com este santo, Pedrito vem aí...: mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. *Revista USP*. São Paulo, 28, p. 194-220, 1995/1996.

LUPTON, Mary Jane. *Maya Angelou*: a critical companion. Westport e Londres: Greenwood Press, 1998.

MACHADO, Rodrigo Vasconcelos (Org.). *Panorama da literatura negra ibero-americana*. Curitiba: Imprensa UFPR, 2015.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Brasil afro-brasileiro*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 60-86.

MATORY, J. Lorand. *Black Atlantic religion*: tradition, transnationalism, and matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé. Princeton: Princeton University Press, 2005.

MATTELART, Armand ; NEVEU, Érik. *Introdução aos estudos culturais*. Trad. Marcos Marcionilo. 2. ed. São Paulo: Parábola, 2006.

MCLAREN, Joseph. Alice Walker and the Legacy of African American Discourse on Africa. In: OKPEWHO, Isidore; DAVIES, Carole Boyce ; MAZRUI, Ali A. (Ed.). *The African diaspora*: african origins and new world identities. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 525-537.

MCPHERSON, Dolly A. *Order out of chaos:* the autobiographical works of Maya Angelou. Nova York: Peter Lang, 1990.

MELO, Marilene Carlos do Vale. A figura do *griot* e a relação memória e narrativa. In: LIMA, Tania *et al*. (Org.). *Griots*: culturas africanas: linguagem, memória, imaginário. Natal: Lucgraf, 2009, p. 148-156.

MILLS, Charles W. *Blackness visible*: essays on philosophy and race. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1998.

MOORE, Opal. Learning to Live: When the Bird Breaks from the Cage. In: BRAXTON, Joanne M. (Ed.). *Maya Angelou's I Know Why the Caged Bird Sings*: a casebook. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 49-58.

MOTT, Luiz. Rosa Egipcíaca: Uma Santa Africana no Brasil Colonial. *Cadernos IHU Ideias*, São Leopoldo, 38, p. 1-202005.

MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética*: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

MYERS, Aaron. Brazil. In: APPIAH, Kwame Anthony ; GATES, JR., Henry Louis (Ed.). *Africana*: the encyclopedia of the African and African american experience. New York: Basic Civitas Books, 1999a. p. 300-307.

_____. Zumbi. In: APPIAH, Kwame Anthony ; GATES, JR., Henry Louis (Ed.). *Africana:* the encyclopedia of the African and African american experience. New York: Basic Civitas Books, 1999b. p. 2055-2056.

NAPOLEÃO, Eduardo. *Vocabulário yorùbá*: para entender a linguagem dos orixás. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

NASCIMENTO, Abdias do. *Jornada negro-libertária*. Rio de Janeiro: IPEAFRO, 1984.

NELSON, Cary *et al*. Cultural Studies: An Introduction. In: GROSSBERG, Lawrence *et al* (Ed.). *Cultural Studies*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1992. p. 1-22.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia* : ou helenismo e pessimismo. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OKEDIJI, Moyo. Èsù Elegbara and Prometheusis. In: FALOLA, Toyin (Ed.). *Èsù*: Yoruba God, Power, and The Imaginative Frontiers. Durham: Carolina Academic Press, 2013. p. 231-242.

OKPEWHO, Isidore *et al.* (Ed.). *The African diaspora*: african origins and new world identities. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

O'NEALE, Sondra. Reconstruction of the composite self: new images of black women in Maya Angelou's continuing autobiography. In: EVANS, Mari (Ed.). *Black women writers (1950-1980)*: a critical evaluation. Nova York: Anchor, 1984. p. 25-36.

OTERO, Solimar; FALOLA, Toyin (Ed.). *Yemoja*: gender, sexuality, and creativity in the latina and afro-atlantic diasporas. Nova York: SUNY Press, 2013.

OUTHWAITE, William ; BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Trad. Álvaro Cabral e Eduardo Franscisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

PIO XI. Divini Redemptoris. 19/03/1937. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19370319_divini-redemptoris.html >. Acesso em: 16 fev. 2016.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados*: orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PREZIOSI, Donald (Ed.). *The Art of Art History*: a critical anthology. Oxford: Oxford University Press, 1998.

RABOTEAU, Albert J. *A Fire in the Bones*: reflections on african-american religious history. Boston: Beacon, 1995.

_____. *Slave religion*: the 'invisible institution' in the antebellum south. Edição atualizada. Oxford: Oxford University Press, 2004.

RODRIGUES, Felipe Fanuel Xavier. Da leitura ao longo do caminho das palavras. *Grau Zero*: Revista de Crítica Cultural, Alagoinhas, BA, v. 1, n. 1, jan./jun., p. 106-118, 2013. Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Universidade do Estado da Bahia.

_____. Da morte que volta em uma poética a-histórica. In: SANTOS, Ana Cristina dos ; DIOGO, Rita (Org.). *O fantástico em Ibero-América*: literatura e cinema. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015a. p. 118-130.

_____. (Re)tradução intercultural de literatura afrodescendente e seus contextos. *PALARA: Publication of the Afro-Latin/American Research Association*, Charleston, SC, Fall, n. 19, p. 42-72, 2015.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. D. Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. A Arqueologia Literária como metodologia fundamental para o estudo das Literaturas Afro-Americana e Afro-Brasileira. In: BERUTTI, Eliane Borges (Org.). *Feminismos, identidades, comparativismos*: vertentes nas literaturas de língua inglesa. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2012, p. 79-90.

_____. (Org.). *A República e a questão do negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005.

_____. Discursos Anglófonos em perspectiva comparada: construindo uma Antologia de textos afro-americanos traduzidos. In: GOMES, Anderson Soares; ABRANTES, Elisa Lima (Org.). *I Colóquio Diálogos em Literaturas de Língua Inglesa*: discursos anglófonos em perspectiva comparada. Rio de Janeiro: Imprensa Universitária da UFRRJ, v. 1, p. 141-152, 2012.

_____. *Escritoras negras contemporâneas*: estudos de narrativas: Estados Unidos e Brasil. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

_____. Literature, Written Art and Historical Commitment: From *Cadernos* to Conceição Evaristo. In: TILLIS, Antonio (Ed.). *(Re)considering blackness in contemporary afro-brazilian (con)texts*. New York: Peter Lang, 2011. p. 7-26.

_____. Traduzindo literatura da diáspora Africana. In: SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade (Org.). *Feminismos, identidades, comparativismos*: vertentes de língua inglesa, vol. VIII. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2010.

SAUNDERS, James Robert. Breaking Out of the Cage: The Autobiographical Writings of Maya Angelou. In: BLOOM, Harold (Ed.). *Maya Angelou*. Nova York: Bloom's Literary Criticism, 2009. p. 3-15.

SCHECHNER, Richard. Ritual. Trad. Aressa Rios. In: LIGIÉRO, Zeca. (Org.) *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012a. p. 49-89.

_____. Jogo. Trad. Juliana Manhães. In: LIGIÉRO, Zeca. (Org.) *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012b. p. 91-128.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Raça como negociação: sobre teorias raciais em finais do século XIX no Brasil. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Brasil afro-brasileiro*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 11-40.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Londres: Penguin, 2001.

SHIRLEY, Wayne D. The Coming of "Deep River". *American Music*, Illinois, v. 15, n. 4, p. 493-534, 1997. University of Illinois Press.

SILVA, Assunção de Maria Souza e. Por dentro do *Caroço de Dênde*: a sabedoria dos terreiros, de Mãe beata de Yemonjá. *Revista África e Africanidades*, ano 2, n. 8, fev., 2010.

SILVA, Fernanda Felisberto. *Escrevivências na diáspora*: escritoras negras, produção editorial e suas escolhas afetivas: uma leitura de Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Maya Angelou e Zora Neale Hurston. 2011. 141f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SILVA, Gloria Cecília de Souza. *Os "Fios de Contos" de Mãe Beata de Yemonjá*: mitologia afro-brasileira e educação. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito*: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000). 2011. 448f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

_____. Frantz Fanon e o ativismo político-cultural negro no Brasil: 1960/1980. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 52, p. 369-390, jul.-dez. 2013.

SILVA, Tatiana Dias ; GOES, Fernanda Lira (Org.). *Igualdade racial no Brasil*: reflexões no Ano Internacional dos Afrodescendentes. Brasília: Ipea, 2013.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Exu*: "O Guardião da Casa do Futuro". Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

SILVA *et al*., Wellington dos Santos. β-globin haplotypes in normal and hemoglobinopathic individuals from Reconcavo Baiano, State of Bahia, Brazil. *Genetics and Molecular Biology*, v. 33, n. 3, p. 411-417, 2010.

SMITHERS, Gregory D. Challenging a Pan-African Identity: the autobiographical writings of Maya Angelou, Barack Obama, and Caryl Phillips. *Journal of American Studies*, Cambridge. p. 1-20, 2011.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos estudos literários*: objetos, disciplinas, instrumentos. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

TATE, Claudia. Maya Angelou: an interview. In: BRAXTON, Joanne M. (Ed.). *Maya Angelou's I Know Why the Caged Bird Sings*: a casebook. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 149-158.

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the Spirit*: African & Afro-American Art & Philosophy. Nova York: Random House, 1984.

THOREAU, Henry David. *Walden, ou a vida nos bosques*. Trad. Astrid Cabral. 7. ed. São Paulo: Ground, 2007.

_____. *Walden, or life in the woods*. [S.l.]: Pennsylvania State University, 2013. The Electronic Classics Series.

THURSBY, Jacqueline S. *Critical Companion to Maya Angelou*: a literary reference to her life and work. Nova York: Facts On File, 2011.

TILLICH, Paul. *História do pensamento cristão*. 3. ed. Trad. Jaci Maraschin. São Paulo: ASTE, 2004.

TILLIS, Antonio. Latin America and African Diaspora Studies. *Black Diaspora Review*, v.1, n.1, p. 8-11, 2009.

_____. Notes of a Black Male Academic Border Crosser: Globalization and the Black Male Body. In: JACKSON, Sandra & JOHNSON, Richard Greggory, III. (Ed.) *The Black Professoriat*: negotiating a habitable space in the academy. New York: Peter Lang, 2011a. p. 215-227.

_____. (Ed.). *(Re)considering Blackness in Contemporary Afro-Brazilian (Con)Texts*. New York: Peter Lang, 2011b.

TRAYLOR, Eleanor W. Maya Angelou Writing Life, Inventing Literary Genre. In: BLOOM, Harold (Ed.). *Maya Angelou*. Nova York: Bloom's Literary Criticism, 2009. p. 91-105.

TYMOCZKO, Maria. Ideologia e a posição do tradutor: em que sentido o tradutor se situa no "entre"(lugar)? Trad. Ana Carla Teles. In: BLUME, Rosvitha Friesen ; PETERLE, Patricia (Org.). *Tradução e relações de poder*. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013. p. 115-148.

VENA, Jocelyn. Maya Angelou's poem about Michael Jackson: 'We Had Him'. *MTV News*, 7 jul. 2009. Disponível em: <http://www.mtv.com/news/1615416/maya-angelous-poem-about-michael-jackson-we-had-him/>. Acesso em: 16 fev. 2016.

VIANNA, Magdala França. Crioulização e Crioulidade. *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora/Niterói: EdUFF/EdUFJF, 2005. p. 103-23.

WAGNER-MARTIN, Linda. *Maya Angelou*: adventurous spirit. Nova York: Bloomsbury, 2016.

WALKER, David. *Walker's appeal, in four articles; together with a preamble, to the coloured citizens of the world, but in particular, and very expressly, to those of the United States of America*. Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill, 2001 [1830]. Disponível em: <http://docsouth.unc.edu/nc/walker/walker.html>.

WALL, Cheryl A. Maya Angelou. In: GATES, JR., Henry Louis; SMITH, Valerie A. (Ed.). *The Norton Anthology of African American Literature*. 3. ed. New York: Norton, 2014. v. 2, p. 944-957.

WEST, Cornel. *Democracy matters*: winning the fight against imperialism. Nova York: Penguin, 2004.

_____. *Race matters*. Nova York: Vintage Books, 2001.

_____. *The Cornel West reader*. Nova York: Basic Civitas Books, 1999.

_____. The prophetic tradition in Afro-America. In: WEST, Cornel ; GLAUDE, Eddie S. (Ed.). *African American Religious Thought*: an anthology. Louisville/Londres: Westminster John Knox Press, 2009, p. 1037-1049.

WEST, Cornel; BUSCHENDORF, Christa. *Black prophetic fire*. Boston: Beacon Press, 2014.

WEST, Cornel; GLAUDE, Eddie S. (Ed.). *African American Religious Thought*: an anthology. Louisville/London: Westminster John Knox Press, 2009.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.