

LITERATURA INFANTIL E JUVENIL COM PERSONAGENS NEGRAS: UMA LEITURA AFROCENTRADA DE ULOMMA – A CASA DA BELEZA E OUTROS CONTOS

*Renan Fagundes de Souza (UEPG)**
<https://orcid.org/0000-0003-2817-2691>

*Ione da Silva Jovino (UEPG)***
<https://orcid.org/0000-0002-0606-7498>

RESUMO

Este artigo objetiva analisar a representação de três personagens femininas em contos destinados ao público infantil e juvenil, com temática africana, no livro *Ulolomma – A casa da beleza e outros contos*, do escritor nigeriano Sunny e ilustrado por Denise Nascimento, reconhecendo a relevância dos estudos clássicos sobre contos de fadas e literatura infantil e juvenil. Em uma perspectiva afrocentrada, a análise evidencia a importância da palavra e o papel das narrativas nas culturas africanas e afro-brasileira, sendo a oralidade elemento central na produção e manutenção das diversas culturas, dos valores, entre outros temas. Tanto do ponto de vista imagético quanto da construção discursiva via enredo da narrativa, objetiva-se localizar a questão das tradições e dos papéis femininos, principalmente, a valorização estética negra. Enfim, questiona-se os caminhos percorridos pela literatura infantil e juvenil, indicando a necessidade de construção de rotas alternativas para sua compreensão.

Palavras-chave: personagens femininas; representação negra; temática africana; literatura infantil e juvenil.

ABSTRACT

CHILDREN'S AND JUVENILE LITERATURE WITH BLACK CHARACTERS: AN AFROCENTRIC READING OF ULOMMA – THE HOUSE OF BEAUTY AND OTHER TALES

This paper aims to analyze the representation of three female characters in short stories for children and young people, with an African theme, in the book *Ulolomma – The House of Beauty and other tales*, by Nigerian writer Sunny

* Licenciado em Letras (Português/Espanhol) pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), Paraná. Licenciando em Pedagogia, pelo Centro Universitário de Maringá (Unicesumar). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (UEPG). Integrante do Núcleo de Relações Étnico-raciais, Gênero e Sexualidade (NUREGS/UEPG). Atualmente é professor substituto de língua portuguesa e língua espanhola no Instituto Federal de São Paulo – Campus Sorocaba. Instituto Federal de São Paulo. Sorocaba, São Paulo, Brasil. E-mail: renanfagundessouza@gmail.com

** Doutorado em Educação (2010) e Pós-doutorado em Educação (2017) na Universidade Federal de São Carlos. Docente do Departamento Estudos da Linguagem e do Mestrado em Estudos da Linguagem da UEPG. Pró-reitora de Assuntos Estudantis da UEPG. Integrante dos Programas Núcleo de Relações Étnico-raciais, Gênero e Sexualidade e do Laboratório de Estudos do Texto da UEPG. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, Paraná, Brasil. E-mail: ionejovino@uepg.br

and illustrated by Denise Nascimento, recognizing the relevance of the classic studies on fairy tales and children's literature. From an Afrocentric perspective, the analysis highlights the importance of the word and the role of narratives in African and Afro-Brazilian cultures, with orality being a central element in the production and maintenance of different cultures, values and other themes. From the imagery point of view and from the discursive construction via the plot of the narrative, the objective is to locate the issue of female traditions and roles, mainly the black aesthetic valorization. Finally, the paths taken by children's and young people literature are questioned, indicating the need for construction alternative routes for understanding them.

Keywords: female characters; black representation; african theme; children's and youth literature

RESUMEN

LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL CON PERSONAJES NEGROS: UNA LECTURA AFROCENTRADA DE ULOMMA – LA CASA DE LA BELLEZA Y OTROS CUENTOS

Este artículo tiene como objetivo analizar la representación de tres personajes femeninas en cuentos destinados al público infantil y juvenil, con la temática africana, del libro *Ulolomma – A casa da beleza y otros cuentos*, del escritor nigeriano Sunny e ilustrado por Denise Nascimento, reconociendo la relevancia de los estudios clásicos sobre los cuentos de hadas y literatura infantil y juvenil. Desde una perspectiva afrocentrada, el análisis destaca a la importancia de la palabra y el papel de las narrativas en las culturas africanas y afrobrasileñas, donde la oralidad es un elemento central en la producción y manutención de las culturas, de los valores, entre otros temas. Tanto del punto de vista de las imágenes y de la construcción discursiva vía enredo de la narrativa, el objetivo es localizar a la cuestión de las traiciones y de los papeles femeninos, principalmente a la valoración estética negra. Finalmente, cuestionan los caminos tomados por la literatura infantil y juvenil, indicando la necesidad de construcción y rutas alternativas para la comprensión.

Palabras llave: personajes femeninas; representación negra; temática africana; literatura infantil y juvenil.

Introdução: abordagem afrocentrada¹

Ao pensarmos em contos de fadas ou histórias com protagonistas animais, quase sempre nos reportamos ao seu surgimento em países como França e Grécia, por exemplo. Quando voltamos nossa atenção para narrativas que possibilitem o ensino e aprendizagem de história e cultura afro-brasileira e africana

ou a representação de personagens negras, é possível – talvez desejável – que tracemos outros itinerários, com abordagens que fujam de padrões eurocentrados.

Nascimento (2008) indica que o ensino de história e de cultura afro-brasileira, nos dias de hoje, necessita de obras e pesquisas que abordem pontos de vista diferenciados dos que estamos acostumados, como aqueles relacionados a um viés eurocêntrico. Assim, optamos neste artigo por uma abordagem de

¹ Artigo revisado por Karla Roberta Neumann.

leitura e análise afrocentrada, não como única, mas como uma possibilidade de valorizar os conhecimentos científicos produzidos por negros e negras no Brasil, bem como por africanos.

Para Mazama (2009, p.125), “o propósito e a forma da educação constituem uma prioridade o paradigma afrocêntrico em razão de seu potencial libertador”. Tal aspecto da educação, como elemento importante nas culturas africanas e afro-brasileiras, foi abordado por diversos intelectuais e pesquisadores, dos quais destacamos Silva (2003), Silva (2005) dentre outros.

Levando-se em consideração o que apontamos anteriormente, adotamos para este trabalho uma perspectiva afrocentrada, partindo dos pressupostos embasados pela teoria nomeada por Asante (2009) como *afrocentricidade*². Os ensinamentos do autor nos permitem entender afrocentricidade como “um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos” (ASANTE, 2009, p. 93). Para Asante (2009), a afrocentricidade possui cinco características mínimas, das quais destacaremos duas: a primeira é a defesa dos elementos culturais africanos e a segunda o compromisso com uma nova narrativa de história da África. De acordo com Santos Júnior (2010, p. 5), “a afrocentricidade deve ser entendida como a valorização de tradições ancestrais, um posicionamento consciente da necessidade de localizar os fenômenos e de promover a agência”: escrever, registrar e pensar a partir de uma topologia africana. Trata-se de destacar as referências africanas e afrodescendentes como centro, conforme o autor.

2 “A afrocentricidade é uma proposta teórica do professor Molefi Kete Asante (1980), idealizador e diretor do primeiro programa de doutora de Estudos *Africana*, criado na Universidade Temple, em Filadélfia, no final da década de 1980. [...] Como linha de pesquisa e reflexão, dá continuidade a uma longa tradição que costumamos chamar de abordagem afrocentrada, desenvolvida desde o século XIX por autores que não lhe atribuíam esse nome. A obra de maior fôlego e consistência nessa linha é a do cientista e intelectual senegalês Cheikh Atna Diop” . (NASCIMENTO, 2009, p. 29).

Para Mazama (2009, p. 111), “o cerne da ideia afrocêntrica está na afirmativa de que nós africanos devemos operar como agentes autoconscientes, não satisfeitos em ser definidos pelo de fora”. Como acrescenta a pesquisadora, “o conceito afrocêntrico baseia-se na convicção de que a história, a cultura, e a ancestralidade determinam nossa identidade” (MAZAMA, 2009, p. 122). Trazemos para este texto um olhar afrocentrado como afro-brasileiros, em relação à literatura infantil, que aborde a temática étnico-racial negra, pois, como assevera Nascimento (2009), tanto o conceito quanto a acepção da palavra “africano”, nesta abordagem, “se refere aos afrodescendentes e a seu legado cultural no continente e na diáspora em qualquer parte de mundo” (NASCIMENTO, 2009, p. 29). A seguir, trataremos a análise de três contos presentes no livro *Ulolomma – A casa da beleza e outros contos*, publicado em 2006, pela Editora Paulinas, autoria de Sunny e ilustrado por Denise Nascimento.

A rainha Ulolomma: beleza e bondade

Ulolomma – A casa da beleza é o primeiro conto apresentado na obra *Ulolomma – A casa da beleza e outros contos*, do escritor nigeriano Sunday Ikechukwu Nkeechi, conhecido como Sunny³ e ilustrado por Denise Nascimento⁴. De acordo com Silva (2010, p. 10), ele “escreve contos sobre a história da África nigeriana e

3 O escritor nasceu na cidade de Nkalagu, na Nigéria, em 29 de novembro de 1974. Como nos é apresentado no seu livro, Sunny era o quarto filho de oito irmãos, casado, pai de dois filhos e também professor de Educação Física, hoje morando e atuando profissionalmente na cidade São Paulo.

4 Denise Nascimento é designer, graduada pela Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG. Desde 1998, dedica-se, também, à ilustração de livros para crianças e adolescentes. A partir de encontros felizes com o trabalho de diversos autores, suas ilustrações fazem parte dos catálogos da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - FNLIJ, organizados para as Feiras do Livro de Bolonha de 2007, 2009 e 2013, integrando ainda o catálogo Patrimônio e Leitura, elaborado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, em 2007. Disponível em: https://www.paulinas.org.br/editora/?system=autores_ilustradores&action=detalhes&autor=006343. Acesso em: 16 jun. 2021.

de seus ancestrais como uma forma de cuidar da memória do seu povo” e seria também uma forma de manter “o passado vivo por meio dos valores divulgados na sua literatura, confirmando a relevância dos conhecimentos produzidos através da articulação entre a História e a Literatura no enriquecimento do universo mágico cotidiano”.

Numa breve descrição do enredo, podemos dizer que o conto *Ulolomma - a casa da beleza*, o qual dá título à obra de Sunny, conta a história de uma rainha, uma das sete esposas de um rei muito poderoso. Por ser julgada infértil, a personagem é desprezada por seu marido e pelas outras esposas. Para realizar seu desejo de ter um filho herdeiro o rei ordena que suas mulheres experimentem de uma fruta chamada *tanturuime*, a qual dizia ser geradora de filhos homens. Com a ajuda dos animais reais, *Ulolomma* chupou os caroços da fruta e gerou um filho. A personagem é a única das sete esposas a conseguir dar à luz “um filho homem”. Porém, as outras esposas tiram-lhe seu menino e lançam-no ao rio em um pote de barro, como havia sido ordenado pelo rei, caso nascessem filhas. *Ulolomma* continua a viver em uma casa simples e isolada das demais e apenas quando o rei descobre todo o ocorrido ao recuperar seu filho, a personagem passa a morar no castelo na companhia de ambos, sendo a única rainha de todo o reino.

A personagem *Ulolomma* é a única de sua história a ser nomeada. As referências aos demais personagens são termos como “rei”, “esposas”, “filho”, “menino”, entre outros. Isso permite pensar que seja uma forma de dar certa visibilidade a essa mulher que é a protagonista. Vemos, então, uma rainha diferente, que foge aos padrões aos quais estamos acostumados a ver representadas personagens negras no Brasil. Jovino (2006) explica que:

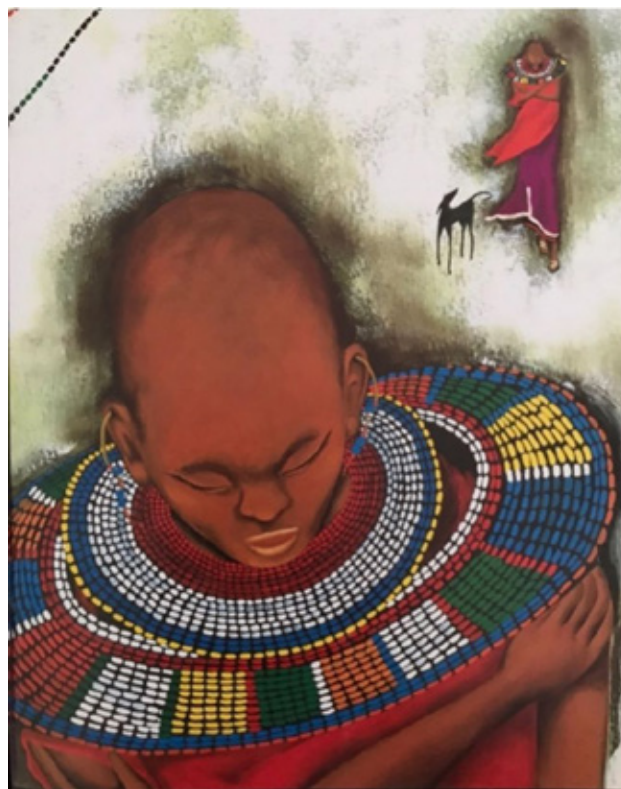
(...) os personagens negros só aparecem a partir do final da década de 20 e início da década de 30, no século XX. É preciso lembrar que o contexto histórico em que as primeiras histórias com personagens negras foram publicadas era de uma sociedade recém saída de um longo período de

escravidão. As histórias dessa época buscavam evidenciar a condição subalterna do negro. Não existiam histórias, nesse período, nas quais os povos negros, seus conhecimentos, sua cultura, enfim, sua história, fossem retratados de modo positivo. (JOVINO, 2006, p. 187)

Ulolomma pode ser lido como um conto de fadas que rompe com os estereótipos apontados por Jovino (2006) e uma forma positivada de tratar da temática negra nos contos infantis. Os estudos sobre infância nos têm alertado para pensar nos papéis dos materiais oferecidos às crianças. Cunha (2008, p. 120) discorre que, “na maioria das vezes, as imagens da cultura popular homogeneízam modos de ser, definem o que as pessoas e as coisas devem ser e, ao defini-las dentro de padrões, as diferenças não são contempladas, ao contrário, são excluídas”.

Sobre a construção estética da personagem, temos *Ulolomma* com brincos, vestidos e colares bem coloridos e vivos, trajes dignos de uma rainha. No entanto, notamos a ausência de cabelos nela e nos demais personagens do enredo (Figura 1).

Figura 1 - Apresentação de *Ulolomma*.



Fonte: Sunny, 2006.

Para Gomes (2003 p. 174), “o cabelo é um dos elementos mais visíveis e destacados do corpo. Em todo e qualquer grupo étnico, ele é tratado e manipulado, todavia a sua simbologia difere de cultura para cultura”. Ela ainda salienta que “esse caráter universal e particular do cabelo atesta a sua importância como símbolo identitário”. É possível então identificarmos uma tentativa do autor, ao descrever a personagem cuja beleza faz morada desde o nome, juntamente com a ilustradora, em diversificar esse corpo negro e principalmente a estética negra por meio da representação dessa personagem.

Ulomma é desprezada pelo rei e pelas outras esposas, pois era considerada infértil e, por esse motivo, até “morava em uma casa simples, distante do palácio real” (SUNNY, 2006, p. 4). Marçal (2011) lembra-nos que a fecundidade das mulheres é tema recorrente na arte, seja de Benim, Ifé, Mali ou Congo. Não seria diferente na literatura, percebendo-a como arte. Salum (2005) aponta que “temas como a fertilidade da mulher e fecundidade dos campos são frequentes e quase que indissociáveis na expressão artística, estabelecendo a relação entre a abundância de alimento e a multiplicação da prole, um fator concreto em sociedades agrárias”.

Nas primeiras páginas da obra, é possível observar Ulomma centralizada com os braços cruzados, em um aspecto de solidão e desamparo. Destaca-se a sua cabeça baixa e olhos fechados. Percebe-se também que as vestes coloridas, junto de seus acessórios de cores vivas deixam-na enfeitada, mas contrastam com o melancólico clima de solidão “quase absoluta. Seus únicos amigos eram o cachorro do rei e os ratos” (SUNNY, 2006 p. 4), como nos é apresentado através da ilustração de Denise Nascimento.

Na ilustração da gestação (Figura 2), vemos Ulomma em pé contemplando a nova vida que se encaminha, no entanto, com os olhos ainda fechados. Ramos de árvores em formato de coração a rodeiam, junto de pássaros distintos, ressaltando o aspecto de felicidade e contentamento.

Figura 2 – Gestação.



Fonte: Sunny, 2006.

Em virtude da inveja das outras esposas, posto que somente Ulomma houvesse gerado um filho, ela teve seu filho arrancado de seus braços e lançado ao rio em um pote de barro, como havia sido ordenado pelo rei, caso fossem geradas filhas. Ao pé da página, vê-se Ulomma deitada ao chão com a cabeça sobre as mãos, desolada por ter perdido o seu filho. Já ao seu redor, os pássaros estão voando, em sinal de fuga, evidenciando sua solidão.

Não se tem notícias sobre as filhas abandonadas, mas o menino, filho de Ulomma, foi resgatado por uma viúva que cuidava dele como se fora seu. Isso pode indicar a presença do papel feminino e materno, mas, sobretudo, do papel da comunidade diante da criança e de sua infância, pois para algumas comunidades africanas:

Quando você tem um filho, por exemplo, não é só seu, é filho da comunidade. Do nascimento em diante, a mãe não é a única responsável pela criança. Qualquer outra pessoa pode alimentar e cuidar da criança. Se outra mulher tiver um bebê, ela pode dar de mamar a qualquer

criança. Não há o menor problema (SOMÉ, 2007, p. 42).

O rei, para tentar descobrir quem seria a mãe de seu herdeiro, faz uma festa em que suas esposas deveriam estar trajadas com suas melhores roupas, além de prepararem as suas melhores comidas. Todas as esposas cantaram para tentar conquistar o menino, pois para algumas culturas africanas não se separa palavra e música, já que, “se a palavra é misticamente uma espécie de profecia do fogo, a música é uma espécie de matemática dos sentidos” (LIMA, 2009, p. 4). Para Lima (2009, p. 4), “toda palavra é orquestra de som que se doa a partir do ouvido da memória de cada comunidade”. Sunny, na contracapa do livro, afirma: “reproduzi canções que entoávamos no meu idioma, o ibo” (SUNNY, 2006). Silva (2013, p. 6) explana que:

A música africana encontra-se radicalmente imersa no universo da cultura. Trata-se de um sinal distintivo, pois geralmente as sonoridades musicais informam que algo de diferente ocorre na vida ordinária. O código musical simboliza a realização de uma atividade importante. O nascimento, morte, coroação de um rei, atividades de trabalho, ritos religiosos, entre outros.

A música é, portanto, um elemento de cultura, não podendo ser analisada de forma separada, enquanto simples estrutura sonora.

A palavra cantada, agindo como o resgate da memória, pode ser relacionada à tradição e à importância da oralidade para as culturas africanas. Para Vansina (2010, p. 139-140), “uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como uma comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar e locuções-chave, isto é, a tradição oral”. Ele ainda destaca que “a tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra”. Sunny (2006) reafirma isso em sua dedicatória do livro: “[...] aos meus falecidos pais que estão dormindo o sono da morte, mas as suas memórias estão vivas e acordadas dentro de mim”.

Ulomma, ao entoar a canção, dizendo “escolha-me como sua mãe, porque você nasceu do meu ventre”, mantém o primeiro contato com o seu filho (SUNNY, 2006, p. 19). Percebemos que a ilustração (Figura 3) toma conta de duas páginas do livro.

Figura 3 – Mãe e filho.



Fonte: Sunny, 2006.

Veem-se os dois personagens sentados sobre os pés, com um dos braços esticados em busca de um toque. Ulomma tenta tocar o menino com a sua mão direita e a mão esquerda está em seu ventre, como uma forma de representar o ven-

tre e a maternidade daquela criança. Ulomma aparece pela primeira e única vez no conto com os olhos abertos. Vale ressaltar que as falas da personagem no conto só possuem discurso direto quando canta a canção ao seu filho.

Depois do mistério do herdeiro revelado, somente quando o rei pediu que Ulomma contasse tudo o que lhe havia acontecido, ela relata “como as outras lhe tiraram o único filho, assim que ele nascera” (SUNNY, 2006, p. 20). Notamos a obediência da personagem às ordens de seu rei e a hierarquia das esposas.

Figura 4 – Família.



Fonte: Sunny, 2006.

Na ilustração final (Figura 4), observa-se uma espécie de retrato de família, pois aparecem os três personagens, rei, rainha e filho, os três com suas coroas feitas de contas e misangas, admirando no céu três pássaros, uma alusão aos três integrantes da família. Para Barbosa (2011, p. 3), na literatura oral do povo hauçá, da Nigéria, “a presença do número três” é “símbolo da perfeição desde os tempos mais remotos”. Nota-se que o menino está entre o casal, abraçando seus pais, como um elo de união e afeto. E, assim, “Ulomma mudou-se para o palácio e eles viveram felizes para sempre” (SUNNY, 2006, p. 20).

Okpija: uma pérola negra

Okpija era linda, de pele tão macia quanto a lã e de olhos de diamante. Sua beleza era tão estonteante que até causava a inveja das

deusas africanas, pois todos os homens (reis, cantores, etc.) caíam a seus pés e queriam tê-la como esposa. Mas, Okpija não queria nenhum deles. Depois de muito esnobar pretendentes, a jovem se casa não com um, mas com três de uma vez. Eles são três peixes transformados em homens e quando necessitam voltar para o fundo do mar, Okpija descobre toda a verdade sobre os maridos. Sentindo-se envergonhada, a jovem se lança ao mar para encontrar seus escolhidos. Deus, por intercessão dos peixes, transforma-a também em um peixe que, dali por diante, passa a viver na companhia de seus maridos no fundo do mar.

Figura 5 – Okpija.



Fonte: Sunny, 2006.

Na ilustração acima (Figura 5), Okpija está em uma espécie de espelho, todo enfeitado com búzios, sentada sobre os seus pés, admirando seu próprio reflexo na água em um pote de barro. Automaticamente, relacionamos com o personagem Narciso, que era fascinado por sua beleza. Entretanto, na abordagem afrocentrada, ousamos dizer que Okpija é, na verdade, uma entidade, uma orixá feminina ligada à água.

Quanto a isso, Akínrúlí (2011, p. 7) explica que:

Na cultura Yorùbá, as mulheres sempre são ligadas às deusas africanas como Osun, Yemoja, Oya entre outras. Todas estas deusas são associadas à água (omi), de uma forma ou outra. Água na cultura Yorùbá representa a indispensabilidade e a fonte de vida como as mães são para os Yorùbá. Pois o dito Yorùbá, Omi ni àbù wè Água é indispensável para o banho; Omi ni àbù mu Bebemos água; Kò si eni n ba omi sota. Ninguém faz inimizade com água.

A água é um elemento extremamente importante no conto, pois é a partir dela que o enredo é construído. Os detalhes das ilustrações em tons de azul fazem com que se possa relacionar Okpija com a água. Okpija nos é apresentada pelo narrador como “tão bonita que as deusas africanas a invejavam, pois ela recebia muitos elogios e era galanteada por todos os homens” (SUNNY, 2006, p. 31).

Na mesma ilustração, há três homens com vestes distintas em azul claro, azul escuro e branco, com diferentes presentes para Okpija. Notamos que os homens estão de joelhos, em submissão à beleza estonteante da personagem. Dá-se a entender que são reis ou nobres, uma vez que possuem coroas de diferentes estilos e “os cantores compunham canções em sua homenagem; reis de todos os cantos da África vinham conhecê-la e tentar a sorte” (SUNNY, 2006, p. 31).

A riqueza dos detalhes compõe a cena, pois Okpija está toda enfeitada com colares, braceletes e pulseiras de búzios, miçangas e contas, assim como há miçangas em seu penteado. Sua primeira roupa, a da ilustração com o pote de água, tem um tom azul mais escuro com detalhes pretos. Na segunda roupa, em outra ilustração (Figura 6), quando ela já está indo ao encontro dos três maridos, seu vestido tem outro tom de azul, mais claro, enfeitado com conchas, fazendo alusão à cor e outros elementos do mar. Mesmo os adereços têm tons mais claros e as miçangas e contas tomam forma de pérolas claras e escuras. Para Marçal (2011, p. 80) “adereços usados como: boné real, braceletes, colares com dente de leopardo revelam

um certo nível social”. O que Marçal (2011) chama de “boné real” pode ser um *taghia*, como é chamado na cultura muçulmana. Também diferentes tipos de torsos e turbantes, tanto femininos como masculinos, podem ser símbolos de status e posição social ou hierarquia.

Figura 6 – Okpija e seus adereços.



Fonte: Sunny, 2006.

Okpija possui tranças e isso se deve ao trabalho apurado da ilustradora, uma vez que o texto não fornece esses detalhes, mas ela demonstra conhecimento de que “os penteados e tranças sempre constituíram expressões importantes da cultura africana” (SILVA, 2013, p. 43). Isso também pode ser visto em Gomes (2003, p. 177):

O uso das tranças pelos negros, além de carregar toda uma simbologia originada de uma matriz africana ressignificada no Brasil, é, também, um dos primeiros penteados usados pela criança negra e privilegiados pela família. Fazer as tranças, na infância, constitui um verdadeiro ritual para essa família. Elaborar tranças variadas no cabelo das filhas é uma tarefa aprendida e desenvolvida pelas mulheres negras.

Okpija tem pinturas no braço esquerdo e na também no rosto. Detalhes na maquiagem da personagem, cílios delineados e no tom de rosa brilhante nos lábios, são composições da ilustradora para realçar a vaidade da personagem, “que por se achar a mulher mais bonita do mundo, não havia pretendente que estivesse a sua altura. Jamais aceitou um pedido de casamento” (SUNNY, 2006, p. 31). Há que se ressaltar que a pintura facial e corporal também é um aspecto importante em várias culturas africanas e já se fez presente na cultura afro-brasileira, conforme Sela (2006), em sua investigação sobre os registros produzidos pela literatura de viagem oitocentista, a respeito das belezas físicas, sinais corporais e expressões de cantos e danças de negros, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX.

Figura 7 - Peixe ao mar.



Fonte: Sunny, 2006.

A personagem de Okpija tem voz e o direito de escolha de seu destino, em relação ao casamento e, também, em sua vida: “Okpija gostou dos três e não conseguia decidir com qual se

casaria. Então, resolveu casar-se com os três” (SUNNY, 2006, p. 33).

Depois da festa de núpcias de Okpija e seus maridos, eles precisavam regressar ao mar, pois para conseguirem a forma humana, os peixes pediram a Deus que os transformassem em homens e que, em troca de tal feito, eles limpariam a água do mar em forma de agradecimento. Portanto, deveriam voltar imediatamente para cumprirem o que haviam prometido.

Já à beira da praia, depois de um dos seus maridos lhe explicar toda a situação, Okpija, “desolada e sozinha, não acreditava no que estava acontecendo. Havia rejeitado tantos homens para, no final, casar-se com peixes?” (SUNNY, 2006, p. 36). Okpija, por saber que ninguém acreditaria na sua história, e também por vergonha, lança-se ao mar. Por intercessão dos peixes que pediram a Deus, “Okpija é transformada em um peixe e ali viveu para sempre, em paz com seus três maridos” (SUNNY, 2006, p. 36). De certa forma, a personagem de Okpija é castigada por suas atitudes, por seu orgulho e por querer escolher com quem se casar. Isso é o que texto verbal dá a entender.

Na última lustração (Figura 7), Okpija é transformada em peixe, parecendo com uma sereia, o que expressaria, conforme nos dá a ver a ilustração, sua ligação com deusas africanas ligadas à água. Seu vestido já é uma cauda toda preenchida com conchas e suas tranças são longas com miçangas coloridas. “Até hoje, nessa costa da África, existe uma espécie de peixe que dizem ser descendentes de Okpija, pois possuem características parecidas com a de seres humanos” (SUNNY, 2006, p. 36).

Inine: a bela que não ouviu o ancião

Inine é outra mulher descrita como bela, aliás, a mais bela de sua aldeia. A jovem tinha enorme paixão pela dança, sua presença era confirmada em quase todas as festas, somente não comparecia quando se encontrava muito

doente. Certo sábio ancião, ao provar de um prato chamado *utara*, feito por Inine, revela a ela uma maneira de se livrar das doenças, mas que, em troca disso, teria que ir embora da aldeia para sempre. A personagem faz tudo conforme havia escutado pelo ancião, mas as doenças, ao descobrirem que Inine havia fugido, atraíram-lhe com música e canções. Ela não resistiu e saiu dançando em busca daquela maravilhosa orquestra. Ao regressar para a casa, as enfermidades retornaram ao seu corpo e de lá nunca mais saíram.

O elemento da beleza também é evidenciado em Inine, assim como nas demais personagens: Ulomma e Okpija. No entanto, a presença da dança também é crucial para este conto, tal qual era a maior paixão da personagem.

Figura 8 – Inine.



Fonte: Sunny, 2006.

A ilustração de Inine (Figura 8) sobre duas páginas apresenta a protagonista para o leitor, como se estivéssemos abaixo da personagem, um olhar diferenciado das demais, pois a vemos de baixo para cima, dando conotação da grandeza da personagem nesta parte do enredo.

São destacados os seus pés descalços e seu corpo parece fazer passos de dança; um longo e esvoaçante vestido vermelho, com detalhes que lembram a simbologia *adkinkra*, juntamente com um bracelete dourado, enriquecem a estética da personagem.

O diferencial de Inine é que em nenhuma das ilustrações podemos ver seu rosto. Inine usa um torso vermelho. Para a cultura yorubá, os torsos são usados para os dias de festa (IFATOSIN, 2006, p. 117) e, como Inine “adorava dançar e, portanto, tinha presença certa em quase todas as festas do povoado” (SUNNY, 2006, p. 39), pensamos que esse traço foi ressaltado pela ilustração. Segabinazzi (2003, p. 30) explicita que “um pedaço de pano pode simbolizar a sobrevivência de toda uma identidade ou conservar detalhes fundamentais de uma cultura. É possível perceber as diferenças entre um povo de nação jeje, angola ou iorubá, apenas pelo jeito de amarrar o turbante na cabeça”. Traços culturais e identitários podem ser reconhecidos nos trajes e no gosto pela dança dessa personagem.

Destaca-se a presença do sábio ancião no enredo, quem explica a Inine uma forma de se livrar das doenças que a perseguiram:

Os idosos configuram-se como guardiões da memória e tudo que por eles é contado, deveria ser avidamente ouvido e preservado com muito zelo pelos mais jovens. Assim, o ancião é símbolo de autoridade e ocupa um lugar bem definido dentro de sua categoria social: repassar a sabedoria dos antepassados e perpetuar a cultura (DIAS, 2014, p. 1).

Podemos, então, justificar o porquê de Inine ter dado ouvidos aos ensinamentos do velho ancião, sobre como poderia se livrar das doenças, sem contestar. Recordando, também, o que discorre Cunha Junior (2010, p. 86) que “os ancestrais são importantes tanto para a construção da identidade como da territorialidade dos diversos povos africanos e de africanos na diáspora”, exaltando, assim, a importância do papel no mais velho para a construção de conhecimento dos mais jovens.

O uso da comida, como também em *Ulomma*, é um artifício empregado na trama, pois o ancião fala que “Inine precisaria preparar o mesmo prato que lhe servira, a *utara*” e servir para as doenças (SUNNY, 2006, p. 41). O ancião destacou que Inine deveria “fugir para bem longe, para nunca mais voltar. Desse modo, estaria livre das doenças” (SUNNY, 2006, p. 41), o que Inine não cumpre totalmente, já que ela foge e depois volta em virtude de uma armadilha das doenças.

A forma com que as doenças utilizaram para trazer de volta a personagem foi por meio da música. Elas usaram como instrumentos as mesmas panelas que Inine utilizou para preparar a *utara*. Silva (2013, p. 6) indica que “existem povos na África que utilizam como meio de expressão musical exclusivamente a voz. A maioria, contudo, utiliza uma variedade de instrumentos musicais. Sob as mais diferentes formas, a música encontra-se imersa na cultura”.

Figura 9 - Inine e as doenças.



Fonte: Sunny, 2006.

O ritmo da música era mais forte e mais alto à medida que Inine se aproximava, mas ela só queria saber de dançar e não se dava conta de que estava sendo atraída. Assim que Inine

chegou de volta à sua casa, as doenças a viram dançando com toda a sua elegância. Ao escutar seu nome, Inine ficou lisonjeada pensando que haviam feito uma música só para ela. Inine já na porta de casa, as doenças largaram as panelas e entraram em seu corpo. Depois disso, “Inine adormeceu e jamais se livrou das doenças, porque elas jamais saíram para passear” (SUNNY, 2006, p. 45).

Na ilustração final de Inine (Figura 9), temos a personagem centralizada na imagem e podemos pensar que está de joelhos, pois seu vestido cobre suas pernas. Seus braços estão esticados à frente. Sua cabeça e seu olhar estão para baixo, em sinal de submissão e entrega às doenças. Já ao redor, podemos notar tons mais escuros e sombrios na cena, acordando com o texto: “Inine adoeceu novamente e jamais se livrou das doenças, pois elas nunca mais saíram para passear” (SUNNY, 2006, p. 45).

Considerações finais

Pode-se dizer que o conto *Ulomma – A casa da beleza* possui características básicas das histórias do gênero. O espaço e tempo são indeterminados e a narrativa se inicia com o marcador “Era uma vez” num “reino distante”, que garantem tal aspecto de indeterminação.

Os personagens são apresentados sem aprofundamento psicológico, estando a serviço do enredo, e apenas uma personagem tem nome e características físicas e psicológicas: *Ulomma*, que é a principal e dá nome ao conto. Para Góes (1991), a apresentação das personagens é uma das características marcantes da estrutura dos contos de fadas, sendo, na maioria das vezes, poucas e apresentando grande unidade. O exagero também as marca, bem como ao modo como atuam: são extremamente boas ou más, absurdamente belas ou aterrorizantemente feias, ou perversas ou covardes, ou valentes e nobres; tiranos impiedosos ou soberanos generosos, etc. (GÓES, 1991, p. 116).

Observe-se a presença do maravilhoso, aquilo que não se explica pelas leis naturais.

Isso é personificado no conto pela presença dos animais do rei, um cachorro e alguns ratos, que adquirem características humanas⁵, ao terem contato e se tornarem amigos e parceiros de Ulomma. Esta se apresenta de certa forma passiva diante de seus infortúnios, cabendo a seus parceiros, o cachorro e os ratos, agirem em função do reestabelecimento da ordem e de se fazer justiça, para que a heroína Ulomma possa receber sua recompensa.

Para Todorov (1970, p. 160), a característica principal do maravilhoso é a “naturalização do insólito”, em que as situações ou seres sobrenaturais não despertam estranheza nas personagens ou no narrador, e, por consequência, nem no leitor implícito, posto que o insólito estivesse implantado em uma atmosfera em que tudo é possível. É a própria natureza desses acontecimentos que dá a eles um caráter maravilhoso. Costa (2006, p. 14) afirma que:

Para efeito de compreensão, podemos considerar que o maravilhoso ocorre em todas as situações fora do nosso entendimento, da dicotomia espaço/tempo ou realizado em local vago ou indeterminado na terra. [...] A dimensão do maravilhoso cria um imenso teatro de possibilidades nas histórias: Tudo pode acontecer.

Ulomma - a casa da beleza apresenta um tipo de estrutura qualificada por Palme (1976) como em “espelho” ou “paralelo”, em que as personagens principais, no caso Ulomma e outras esposas do rei, têm suas ações no enredo de forma simétricas. De um lado, Ulomma representa a bondade, a resignação; e as outras esposas são invejosas, ciumentas e tramam contra a boa esposa. As personagens se submetem às mesmas provas e apresentam condutas opostas, de acordo com as características. Assim, um lado é recompensado e triunfa e o outro fracassa e é punido. Podemos ressaltar, nos três contos, além dos aspectos destacados sobre a personagem feminina e sua represen-

5 A presença de animais encantados nos contos de fadas se dá “ora como encarnação de homens, transformados em animais pela ação da mágica de fadas e bruxas, ora como animais com atributos humanos, que servem para ajudar, perseguir, salvar ou julgar os homens” (SANTOS, 2002, p. 121).

tação, o caráter educativo das narrativas, traço das narrativas orais africanas, salientado por Palme (1976). Elas servem para mostrar as vantagens do bom comportamento e da manutenção de valores essenciais para os grupos. Ulomma é recompensada por sua resignação e bondade, Okipija é, de certa forma, castigada antes de viver feliz para sempre com sua esposa e Inine, a bela que não obedeceu totalmente ao dito pelo ancião, desrespeitando a tradição e o saber ancestral, foi punida pelo seu ato.

Neste último conto, o caráter formativo é nítido, visto que no final, quando a bela Inine não consegue mais ser livrada das doenças, “pois elas nunca mais saíram para passear”, o narrador apresenta de forma explícita a moral: “Assim acontece quando as doenças tomam conta de uma pessoa” (SUNNY, 2006 p. 45). É certo que na África os contos têm um papel essencial e especial na arte de ensinar, possuem função tanto lúdica quanto didática, fazendo parte da cultura e da identidade dos povos que os utilizam. “Os contos, por exemplo, e especialmente os de iniciação, possuem uma trama básica invariável, à qual, no entanto, o narrador pode acrescentar floreios, desenvolvimentos ou ensinamentos adequados à compreensão de seus ouvintes” (BÂ, 2010 p. 209).

Neste sentido, podemos dizer o que o papel da tradição se reinventa, para se manter e ser difundida, posto que as narrativas trazidas por Sunny (2006) mantêm a tradição de mestres *doma* ou *dieli* de ensinar e divertir, por meio do uso das palavras, embora Bâ (2010) solicite que não se confunda um com outro, pois os *doma* devem ter compromisso com a verdade e os *dieli* não. Isso porque:

[...] a tradição lhes concede o direito de travesti-la ou de embelezar os fatos, mesmo que grosseiramente, contanto que consigam divertir ou interessar o público. “O *griot*”, como se diz, “pode ter duas línguas”. Antes de falar, o *Doma*, por deferência, dirige-se às almas dos antepassados para pedir-lhes que venham assisti-lo, a fim de evitar que a língua troque as palavras ou que ocorra um lapso de memória, que o levaria a alguma omissão (BÂ, 2010 p. 178-180).

Pensar na ligação tão estreita de tradições africanas com as narrativas, em especial os contos, leva-nos a questionar o caminho que as histórias ditas clássicas percorreram para chegar até nós. Jovino (2006) fez este questionamento, destacando uma história da cultura quimbundo, de Moçambique, que tem em seu enredo elementos como: um espelho, uma madrasta/mãe, uma bela jovem, inveja, disputa e tentativa de anular a outra pessoa. Não se trata da Branca de Neve, mas de um conto chamado *Ngana Fenda Maria*. Assim, é possível perguntar quais caminhos teriam percorrido os contos que chegaram até nós pelos escritos de Charles Perrault, no século XVII, ou no século XVIII, pelos dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm ou de Hans Christian Andersen? Isso, certamente, merece ser objeto de investigação.

REFERÊNCIAS

- AKÍNÚRÚLÍ, Olúségún Michael. Gèlèdè: o poder feminino na cultura africana-yorubá. **Revista África e Africanidades**, ano III, n. 12, p. 1-12, fev. 2011.
- ALMEIDA, Maria Inez Couto de. **Cultura Iorubá: costumes e tradições**. Coleção Em Questão virtual, n. 1. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. 173 p.
- ASANTE, Molefi. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. *In*: NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 93-110.
- BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. *In*: KIZERBO, J. **História geral da África: metodologia e pré-história da África**, v. 1. Brasília: UNESCO, MEC, UFSCar, 2010. p. 167-212.
- BARBOSA, Rogério Andrade. **Três contos africanos de adivinhação**. 3. ed. São Paulo: Paulinas, 2011.
- COSTA, Patrícia de Fátima Abreu. **Os Contos de Fadas: de narrativas Populares a Instrumentos de intervenção**. 2006. 73p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Vale do Rio Verde / UNINCOR, Três Corações, 2006.
- CUNHA, Susana Rangel Vieira da. Infância e Cultura Visual. *In*: **31ª reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação - ANPED**, 2008, Caxambu. Constituição Brasileira, Direitos Humanos e Educação. Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisadores em Educação, 2008. p. 102-132.
- CUNHA JUNIOR, Henrique. NTU. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 108, maio 2010. p. 81-92.
- GOÈS, Lucia Pimentel. **Introdução a Literatura infantil e juvenil**. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1991.
- GOMES, Nilma Lino. Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 167-182, jan./jun. 2003.
- IFATOSIN, Maria Inez Couto de. **Cultura Iorubá: costumes e tradições**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- JOVINO, Ione da Silva. Literatura Infanto-Juvenil com personagens negros no Brasil. *In*: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (org.). **Literatura afro-brasileira**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006, p. 181-217.
- LIMA, Tânia. Apresentação. *In*: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Isabel; OLIVEIRA, Andrey. **Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário**, 1. ed. Natal: Lucgraf, 2009. p. 5-6.
- MARÇAL, Maria Antonia. Reflexões preliminares sobre a representação das mulheres nas sociedades africanas. *In*: COSTA, Hilton; SILVA, Paulo Vinícius Baptista da. **Notas de história e cultura afro-brasileiras**. 2. ed. Ponta Grossa: Editora da UEPG, 2011. p. 1-279.
- MAZAMA, Ama. A afrocentricidade como um novo paradigma. *In*: NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 111-127.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. Introdução à nova edição. *In*: NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 21-23.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. Introdução. Corpos e conhecimento. *In*: NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 27-32.
- PALME, Denise. **La mère devorante**. Essai sur la morphologie des contes africains. Paris: Gallimard, 1976.
- SALUM, Marta Heloísa Leuba. **África: culturas e sociedades**. São Paulo: Museu de arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2005.

Disponível em: http://www.arteafricana.usp.br/codigos/textos_didaticos/002/afrika_culturas_e_sociedades.html. Acesso: 20 jul. 2015.

SANTOS JUNIOR, Renato Nogueira dos. Afrocentricidade e educação: os princípios gerais para um currículo afrocentrado. **Revista África e Africanidades**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 11, novembro, 2010. p. 1-16.

SEGABINAZZI, Cinara da Palma. **As religiões de matriz africana e o papel das mulheres: candomblé e cultura no século XX**. 41f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Licenciatura em História, Centro Universitário Franciscano – UNIFRA, Santa Maria, 2013.

SILVA, Ciranilia Cardoso da. Mulheres trançadeiras: o trabalho expressando a identidade cultural afro-brasileira. **Revista Desenvolvimento Social**, v. 1, n. 9, 2013. p. 39-48.

SILVA, Maria Rodrigues da. **Ulomma: a maternidade como vivência de reencantamento pelo sagrado no conto de matriz afro-brasileira**, 2010, 83f. Dissertação (Mestrado em Ciência das Religiões) - Universidade Federal da Paraíba: João Pessoa, 2010.

SILVA, Nelson Fernando Inocêncio da. Africanidade e religiosidade: uma possibilidade de abordagem

sobre as sagradas matrizes africanas na escola. *In*: BRASIL. **Educação antirracista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03**. Brasília: Ministério da Educação. SECAD. Coleção Educação para todos, 2005. p. 121-132.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Aprender a conduzir a própria vida: dimensões do educar-se entre afrodescendentes e africanos. *In*: BARBOSA, Lucia Maria de Assunção; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e; SILVÉRIO, Valter Roberto. **De preto a afrodescendentes: trajetos de pesquisa sobre o negro, cultura negra e relações étnico-raciais no Brasil**. São Carlos: Eduscar, 2003. p. 165-180.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**. Ensinaamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. Tradução: Deborah Weinberg. São Paulo: Odysseus Editora, 2007.

SUNNY. **Ulomma: a casa da beleza e outros contos**. São Paulo: Paulinas, 2006.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. *In*: KI ZERBO, J. **História geral da África**. v.1. Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, MEC, UFSCar, 2010. p. 139-166.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas narrativas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Recebido em: 30/03/2021

Aprovado em: 07/06/2021



Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.