

Josiley Francisco de Souza

**DO CANTO DA VOZ AO BATUQUE DA LETRA:  
A PRESENÇA AFRICANA EM NARRATIVAS ORAIS INSCRITAS NO BRASIL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Sônia Queiroz.

Belo Horizonte  
2012

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

S729d

Souza, Josiley Francisco de.

Do canto da voz ao batuque da terra [manuscrito] : a presença africana em narrativas orais inscritas no Brasil / Josiley Francisco de Souza. – 2012.

201 f., enc. : il., color., p&b., fots., maps., grafs.

Orientadora: Sônia Queiróz.

Área de concentração: Literatura comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 190-201.

Inclui CD-ROM com coletânea de contos orais que constituiu o corpus da pesquisa e outros anexos.

1. Contos folclóricos brasileiros – Teses. 2. Literatura folclórica brasileira – Teses. 3. Tradição oral – Teses. 4. História oral – Teses. 5. Oralidade – Teses. 6. Negros na literatura - Teses. I. Queiróz, Sônia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 398.20981



Tese intitulada *Do canto da voz ao batuque da letra: a presença africana em narrativas orais inscritas no Brasil*, de autoria do Doutorando JOSILEY FRANCISCO DE SOUZA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literatura Comparada

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Sônia Maria de Melo Queiroz - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dra. Iris Maria da Costa Amâncio - UFF

Prof. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca - PUC/MG

Prof. Dra. Yeda Antonita Pessoa de Castro - UNEB

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão

Subcoordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 6 de fevereiro de 2012.

Àqueles que inspiraram a realização deste trabalho: meus pais, João e Alice, responsáveis por minha existência; Josilene, Josiane, Josimeire e Josilaine (*in memoriam*), minhas irmãs; Maria Tereza, minha avó; Nayara, mais que companheira; e todos aqueles que, como eu, se deixam tocar pelo encanto da arte de contar.

## AGRADECIMENTOS

Muito obrigado a todas as pessoas e instituições que se tornaram imprescindíveis para a realização deste trabalho:

Sônia Queiroz, sempre professora e orientadora em meu contato com letras, palavras e histórias, pessoa fundamental na poesia de minha vida, responsável pelo *corpus* que sustenta este trabalho;

Meus pais, João e Alice, e minhas irmãs, Josilene, Josiane e Josimeire, que, desde sempre, talvez mesmo sem saberem, ajudaram na realização deste trabalho;

Nayara, sempre mais que companheira em minhas longas travessias entre textos e histórias;

Neide Sampaio, grande amiga em meio às palavras africanas;

Tropowisk Carvalho, companheiro de histórias e interlocutor de muitas palavras;

Marildes Marinho, que, mesmo partindo antes da conclusão desta pesquisa, sempre esteve por perto com palavras, apoio e amizade;

Secretaria Municipal de Educação de Belo Horizonte, que me concedeu afastamento para o desenvolvimento desta pesquisa e que, durante o período em que lá estive, sempre apoiou e incentivou este trabalho;

Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas, da Faculdade de Educação da UFMG, onde atuei durante o doutorado como bolsista do programa REUNI, e que se tornou indispensável na realização deste trabalho;

CAPES, instituição responsável pelo apoio financeiro a esta pesquisa.

## RESUMO

A arte oral de contar histórias sempre fez parte da vida humana e, por muito tempo, foi uma atividade essencial das sociedades para garantir a manutenção de memórias e saberes transmitidos no tecido das narrativas. Um dos lugares onde essa arte se faz presente com vigor é a África. As expressões poéticas da tradição oral têm sido apontadas por muitos pesquisadores como traço distintivo das culturas africanas e, como demonstram muitos trabalhos, têm se configurado como importante elemento na própria literatura escrita de muitos autores do continente. Em terras brasileiras, também é possível encontrar a permanência dessa arte verbal oral. A imagem de contadores de histórias que congregam ouvidos, gestos e olhares em torno de sua palavra pode ser encontrada em muitas regiões, especialmente no interior do Brasil. E em meio às várias contribuições negro-africanas na constituição de diferentes expressões da cultura brasileira, é possível perceber tais contribuições também na tradição oral. Essa presença se revela, de boca a ouvido e do verbo à letra, por intermédio de ressonâncias e diálogos entre vozes africanas negras e brasileiras em narrativas orais que foram registradas em diferentes regiões do Brasil, a partir do final do século XIX. Inscrita em uma arte sempre movente, que promove intensos trânsitos das narrativas por tempos e lugares diversos – afinal, um mesmo conto ou um mesmo tema podem ser encontrados em distintos lugares do mundo –, observa-se que a presença africana nos contos orais é permeada por processos de transcrições e fenômenos transculturais. Assim, essa presença se revela no entrecruzamento de vozes que constitui as próprias expressões da cultura afrobrasileira e pode ser encontrada de diferentes modos nos contos orais: na análise dos personagens ou do enredo das narrativas, no estudo das publicações impressas que se dedicaram ao conto oral, ou na análise da língua portuguesa, que, assim como as próprias narrativas orais, apresenta-se como um elemento de inscrições e contatos de culturas diversas.

Palavras-chave: *África; Brasil; cultura afrobrasileira; conto oral; arte verbal oral; memória; performance.*

## ABSTRACT

The oral art of storytelling has always been part of human life and, for a long time, was an essential activity of societies to ensure maintenance of memories and knowledge transmitted through the tissue of narrative. One place where this art is strongly present is Africa. The poetic expressions of oral tradition have been identified by many researchers as a hallmark of African cultures and, as shown by many studies, are characterized as very important element in written literature itself by many authors throughout the continent. On Brazilian soil, one can also find the permanence of the oral verbal art. The image of storytellers who gather ears, gestures and glances around his word can be found in many regions of Brazil, especially in the countryside. And among the many African contributions in the constitution of Brazilian culture, the presence of voices from black Africa in the oral tradition can also be perceived. This presence is revealed, from mouth to ear and from word to letter, through resonances and dialogues between African and Brazilian voices in oral narratives which were recorded in different regions of Brazil from the late nineteenth century. Inscribed in an always moving art, which promotes narratives of intense transit for various times and places – after all, the same short story or theme can be found in different places in the world – it is observed that the African presence in these oral tales is permeated by procedures of transcreation and of cross-cultural phenomena. Thus, such presence is revealed in the interweaving of voices that is the very expression of AfroBrazilian culture and can be found in different ways in oral tales: in the analysis of the characters or the plot of the narratives, in the study of printed publications that are dedicated to oral tale, or in the analysis of the Portuguese language, which, as well as oral narratives themselves, presents itself as an element of inscriptions and contacts of diverse cultures.

Keywords: *Africa; Brazil; AfroBrazilian culture; oral tale; oral verbal art; memory; performance.*

## SUMÁRIO

<b>POR ENTRE VOZES, CONTOS E ENCONTROS</b> .....	<b>8</b>
DE ONDE VEM ESSA HISTÓRIA .....	17
<b>A LETRA DA VOZ</b> .....	<b>18</b>
QUEM CONTOU ESSA HISTÓRIA? .....	37
NOTAS SOBRE OS REGISTROS DE TRADIÇÃO ORAL EM TERRAS AFRICANAS.....	41
<b>O NEGRO COMO PERSONAGEM</b> .....	<b>49</b>
UM SER CHAMADO <i>PERSONAGEM</i> .....	49
O PERSONAGEM NEGRO EM TEXTOS LITERÁRIOS BRASILEIROS .....	52
A MÃE PRETA CONTADORA DE HISTÓRIAS .....	58
<b>O PAI DAS HISTÓRIAS</b> .....	<b>69</b>
HISTÓRIAS DE PAI JOÃO .....	69
OUTRO PAI, OUTRAS HISTÓRIAS.....	92
<b>ENCONTRO COM OS ENCANTADOS</b> .....	<b>102</b>
NO ENCANTO DO QUIBUNGO .....	112
UM CONTA, OUTRO AUMENTA .....	121
<b>A ÁFRICA TOMA A PALAVRA</b> .....	<b>123</b>
À VOZ NEGRO-AFRICANA NOS CONTOS.....	131
O VOCABULÁRIO DOS CONTOS .....	132
<i>A palavra africana em nomes de personagens</i> .....	133
<i>A palavra africana em cantos</i> .....	143
RESSONÂNCIAS AFRICANAS EM DECALQUES LINGUÍSTICOS .....	152
A ÁFRICA NAS REPRESENTAÇÕES DA FALA DE PAI JOÃO .....	158
<b>DIÁLOGOS E RESSONÂNCIAS ENTRE <i>CONTOS POPULARES DE ANGOLA</i></b> <b>E CONTOS REGISTRADOS NO BRASIL</b> .....	<b>162</b>
<b>“ENTROU POR UMA PERNA DE PATO</b> <b>E SAIU POR UMA PERNA DE PINTO...”</b> <b>A DERRADEIRA PALAVRA SOBRE ESSA HISTÓRIA</b> .....	<b>183</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>190</b>



## POR ENTRE VOZES, CONTOS E ENCONTROS

*É inútil procurar no tempo a origem das narrativas,  
é o tempo que se origina das narrativas.*

Tzvetan Todorov. “Os homens-narrativa.”

A imagem do contador que congrega pessoas em torno de sua palavra, seja sob um céu estrelado ou ao redor de uma fogueira, emerge de épocas e lugares diversos. Ao longo da história, em todas as sociedades, a arte de contar sempre fez parte da vida humana e garantiu a manutenção de memórias e saberes transmitidos no tecido das narrativas. Como afirma Paul Zumthor em relação aos narradores de tradição oral da Idade Média na Europa, o contador desempenhava em sua comunidade “uma função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo não poderia sobreviver.”<sup>1</sup>

As tradições orais têm sido apontadas por diversos pesquisadores como um traço distintivo da cultura africana. Amadou Hampaté Bâ observa que na África as tradições orais são tão importantes que elas transcendem a própria arte de narrar histórias, lendas, relatos mitológicos ou históricos e se configuram como a grande escola da vida. Segundo o pensador do Mali, as tradições orais africanas representam, a um só tempo, a religião, o conhecimento, a ciência natural, a iniciação à arte, a história, o divertimento e a recreação.<sup>2</sup>

Neste lugar onde a palavra falada é dotada de grande importância, a arte verbal, que em nossa cultura letrada acostumamos a designar por *literatura*, sempre grafada em tinta na superfície do papel, pode se configurar de outros modos. Ali, em meio a comunidades que mantêm vivas expressões da tradição oral, essa arte se inscreve em movimento, sob o ritmo de corpos e cordas vocais.

O espaço por excelência de fixação da produção literária é o da letra sacralizante e sacralizada que, copulando com o papel, reafirma o gozo do texto. Em Angola, porém, como de resto na África em geral, dada sua condição cultural de território eminentemente não letrado, este gozo se deslocava, e em certa medida ainda se desloca, do espaço estático do papel (= livro) para o mundo em mutação da voz. É ela a condutora do gozo e é por ela que o contador de estórias libera a força do seu imaginário e a do seu grupo, fazendo do processo de recepção um ato coletivo, ao contrário do homem branco-ocidental que, a partir de um certo momento da história, fez de seu processo de recepção – pela leitura –, na essência, um ato solitário, um prazer de *voyeur*.<sup>3</sup>

É interessante perceber que, com esse lugar privilegiado que ocupam as tradições orais nas culturas africanas, a arte verbal, quando impressa, não abandonou o gozo com a voz.

---

<sup>1</sup> ZUMTHOR. *A letra e a voz*: a “literatura” medieval, p. 139.

<sup>2</sup> HAMPATÉ BÂ. A tradição viva. In: KI-ZERBO (Ed.). *História geral da África*. Metodologia e pré-história da África, p. 169.

<sup>3</sup> PADILHA. *Entre voz e letra*: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX, p. 15.

Laura Cavalcante Padilha apontou, por exemplo, a presença de expressões poéticas da voz na literatura escrita de Angola no século XX. Tal presença tornou-se elemento importante em publicações dos anos 1950, 1960 e 1970, quando “o projeto estético da reangolanização literária dialoga com o projeto ideológico da conquista da independência de Angola”.<sup>4</sup>

Terezinha Taborda Moreira também aponta essa manifestação da tradição oral em textos escritos da literatura africana ao estudar a ficção de autores moçambicanos contemporâneos. Segundo a pesquisadora, nesses textos, os autores não procuram apenas transcrever ou representar expressões orais, mas, sim, promover um diálogo entre voz e letra. Eles extravasam os limites da letra impressa e inscrevem no texto escrito “uma letra da cultura oral moçambicana”.<sup>5</sup>

Como no continente africano, também no Brasil é possível perceber a presença dessa *poiesis* engendrada no sopro do verbo. O contador de histórias, que ao modo do personagem roseano Riobaldo tece sua história de boca a ouvido, ainda hoje é encontrado no interior do País, em regiões como o Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, ou o Nordeste brasileiro.

E se na cultura brasileira há uma enorme contribuição dos negros africanos, reconhecidamente, no campo da música, da dança, da culinária..., torna-se interessante investigar como vozes negro-africanas se inscreveram na arte verbal oral, tema deste trabalho.

Para a análise desse encontro entre vozes africanas negras e brasileiras em narrativas orais, buscou-se uma perspectiva teórica que possibilitasse considerar os intensos deslocamentos e transformações que fazem das expressões da tradição oral uma arte sempre movente.

O conceito de *movência* é tomado aqui dos estudos de Paul Zumthor. Segundo o pesquisador, as manifestações poéticas da tradição oral são moventes, caracterizadas por um intenso dinamismo. Com exceção de algumas formas míticas muito ritualizadas, na tradição oral, o texto está sempre em movimento e adquire uma forma sempre instável.<sup>6</sup>

Nessa movência, cabe considerar a performance do contador de histórias. Conforme definiu Zumthor, a *performance* é uma ação que não envolve apenas o narrador, mas todos os elementos que se fazem presentes no ato de narrar.

A *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na

---

<sup>4</sup> PADILHA. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*, p. 222.

<sup>5</sup> MOREIRA. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*, p. 23.

<sup>6</sup> ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 264.

*performance* se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. Neste nível, a função da linguagem que Malinowski chamou “fática” realiza plenamente o seu jogo: jogo de aproximação, de abordagem e apelo, de provocação do Outro, de pedido, em si mesmo indiferente à produção de um sentido.<sup>7</sup>

Como essa ação complexa, a performance se desenvolve num entrecruzamento de elementos e, desse modo, como observa o próprio Paul Zumthor, há uma ausência da reiterabilidade. Ou seja, uma performance inscreve-se sempre de modo singular, como destacou Richard Shechner, “cada performance é diferente das demais.”<sup>8</sup>

Nessa arte movente, que se recria a cada performance do contador, a memória que se transmite é sempre tocada por deslocamentos e transformações. Se a escrita instaura a lei, fixa o discurso, na tradição oral, a palavra escapa a essa fixidez e se inscreve de modo flexivo.<sup>9</sup> Com isso, a memória transmitida nessa tradição acaba por ser permeada por esquecimentos.

Zumthor chamou a atenção para o fato de que o esquecimento é, muitas vezes, um mecanismo explorado por culturas dominantes, hegemônicas, para a exclusão de elementos indesejáveis da memória coletiva. Paul Ricœur, por exemplo, atribui grande importância ao esquecimento e o coloca em pé de igualdade com a memória e a história.<sup>10</sup> Ele observa que o esquecimento pode ser uma forma “ardilosa” na configuração de uma narrativa, uma vez que o ato de narrar é seletivo e inclui alterações, manipulações, deslocamentos de ênfases e refigurações de protagonistas. Assim, o esquecimento pode ser empregado na imposição de uma narrativa histórica canônica, seja “por meio de intimidação ou de sedução, de medo ou de lisonja”, e provocar o “desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos”.<sup>11</sup>

Neste trabalho, a partir da reflexão desenvolvida por Paul Zumthor, o esquecimento surge como uma possibilidade de transcrição.<sup>12</sup> Durante uma performance, o esquecimento se torna um momento de criação à medida que o contador de tradição oral atua e promove deslocamentos e transformações em uma narrativa para preencher “buracos da memória”, que emergem do tecido das narrativas.<sup>13</sup>

No *corpus* desta pesquisa, esquecimentos, reelaborações e movências poderiam ser apontados em muitas narrativas. Um exemplo pode ser observado na história do “Bicho

---

<sup>7</sup> ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 33.

<sup>8</sup> SHECHNER. O que é performance? *O pervejejo*, p. 28.

<sup>9</sup> ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 266.

<sup>10</sup> RICCEUR. *A memória, a história e o esquecimento*, p. 423.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 455.

<sup>12</sup> ZUMTHOR. *Tradição e esquecimento*, p. 16.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 16; 21.

Pondê”, publicada pela primeira vez em 1918, por Lindolfo Gomes. Essa história, cujos parágrafos iniciais foram reproduzidos abaixo, integra um grupo de narrativas do personagem Quibungo, que será abordado em capítulos posteriores.

Era uma vez uma menina que não parava em casa. Se sua avozinha a mandava a algum lugar, demorava-se pelas estradas, distraída a brincar.  
Um dia saiu a um mandado, e por lá ficou horas esquecidas.  
Mal se precatou, apareceu-lhe o bicho Pondê que por força queria comê-la.  
A menina começou a chorar:  
– Não me mates, não. Deixa-me chegar à porta de minha madrinha.  
O bicho consentiu. E lá foram os dois. Chegaram, e a menina cantou batendo à porta:  
Me abre a porta,  
Candombe-serê,  
Minha madrinha,  
Candombe-serê,  
Que o bicho Pondê,  
Candombe-serê,  
Quer me comer.  
Candombe-serê.<sup>14</sup>

Anos depois, em 1946, Nair Starling publicou uma variante dessa história em *Nossas lendas*. Nessa narrativa, intitulada “Candombe Serê”, é possível perceber o caráter movente da tradição oral. Se a expressão *candombe serê* aparecia no refrão do canto que é entoado pela menina na história do bicho Pondê, no conto publicado quase trinta anos depois, esse refrão se transformou no nome de um personagem que guarda as mesmas características do monstro da narrativa publicada em 1918.

Aconteceu que, um belo dia, Heleninha saiu como de costume, e resolveu dar um giro à beira do rio.  
Beira de rio será lugar para uma menina andar sozinha?  
Não, não é! Heleninha sabia bem disto, mas teimosa, só fazia sua própria vontade e lá se foi satisfeita, saltitante pela estrada.  
O rio rolava e cantava:  
– Bom dia, menina Helena, que fazes aqui, sozinha?  
Heleninha, jogando pedrinhas dentro do rio, respondia:  
– Vim ver-te, rio. Como vão os peixinhos?  
Mas o diálogo não durou muito. Mão feia e cabeluda agarrou-a. A pobre menina nem tempo de gritar teve.  
Estava segura! Num minuto, estava dentro de um saco enorme, todo fechado, escuro como breu. Era o saco de Candombe Serê...<sup>15</sup>

Por intermédio dessas duas narrativas, nota-se o caráter movente das tradições orais e a possibilidade de o contador, ou diversos contadores ao longo de uma tradição, diante do esquecimento que pode se apresentar em uma performance, reelaborarem um texto oral. Desse modo, talvez, a história do bicho Pondê, mesmo após sua fixação pelo texto impresso realizada por Lindolfo Gomes, continuou a ser transmitida de boca a ouvido. Nessas

---

<sup>14</sup> GOMES. *Contos populares brasileiros*, p. 55-56.

<sup>15</sup> STARLING. *Nossas lendas*, p. 117.

transmissões, sempre moventes, se instauraram esquecimentos que promoveram reelaborações da narrativa. Antes canto, o candombe serê pôde, assim, transformar-se em personagem.

Nessa arte movente, o caminho inverso também não seria possível? Há a possibilidade de que o Candombe Serê seja um personagem contado antes mesmo do registro do bicho Pondê. Nesse caso, o canto, derivado do nome do personagem, teria sido fixado primeiro no texto impresso e, só posteriormente, apareceria em livro o personagem Candombe Serê.

Caminhos, origens, cronologias impossíveis de serem traçados, já que essa arte se desenvolve sempre de modo indeterminado, num ritmo de inúmeras performances e em meio a esquecimentos que percorrem diferentes tempos, lugares, línguas e culturas.

Percebe-se a sobreposição entre memória e esquecimento discutida por Paul Ricœur, em que o esquecimento torna-se tão estreitamente ligado à memória que pode ser considerado como uma de suas condições.<sup>16</sup> Na transmissão oral, as narrativas, para sobreviverem por diferentes tempos e lugares, precisam ser contadas, estar em performance. Na performance, o esquecimento não representa a destruição da memória, mas uma oportunidade para que as histórias sejam transcriadas e permaneçam vivas, inscritas de modo movente.

Dessa forma, na tradição oral, inexistente o texto autêntico, original, primeiro. Como observa Paul Zumthor, de “uma performance a outra deslizamos de nuance em nuance, ou em mutação brusca; onde traçar, nessa gradação, uma linha de demarcação entre o que é ainda a ‘obra’ e o que já não o é mais? Folcloristas e etnólogos sempre se interrogaram sobre isso.”<sup>17</sup>

Por isso, ao longo deste trabalho, cujo tema é o encontro de vozes negro-africanas e brasileiras em contos orais, não se buscou estabelecer uma relação de origem ou procedência das narrativas. Não é objetivo aqui afirmar que determinados contos orais registrados no Brasil foram trazidos diretamente pelos negros africanos escravizados.

Esse encontro de vozes da África negra e do Brasil desenvolve-se por intermédio de inúmeros contatos e diálogos que fazem surgir expressões afrobrasileiras<sup>18</sup> na tradição oral. Tais expressões são tecidas no entrecruzamento sempre movente de diferentes culturas em

---

<sup>16</sup> RICŒUR. *A memória, a história e o esquecimento*, p. 435.

<sup>17</sup> ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 266.

<sup>18</sup> Ao longo desta tese, a palavra *afrobrasileiro* e seus derivados foram grafadas sem hífen, contrariando a ortografia prevista, por exemplo, no VOLP (Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras). A partir da sugestão de Yeda Pessoa de Castro, optamos por essa grafia por acreditarmos que a palavra *afrobrasileiro*, ao invés de *afro-brasileiro*, expressa melhor as presenças africanas na cultura brasileira. Devido às inúmeras e importantes contribuições de expressões culturais africanas na constituição da cultura brasileira, torna-se importante desconsiderar uma separação entre *afro* e *brasileiro*.

que se destaca o fenômeno da transculturação. Com isso, ao invés de uma relação de dominação, como se desenvolveu na própria escravização dos africanos, o negro escravizado e suas expressões culturais, forçados a habitarem uma nova terra, entraram em diálogo com esse novo lugar e se recriaram, transmutaram-se para persistirem numa cultura afrobrasileira.

A *transculturação* é um conceito cunhado por Fernando Ortiz no âmbito da antropologia, na análise da cultura cubana, e transposto para o campo da literatura por Ángel Rama. Fernando Ortiz observa que a história de Cuba é permeada por complexas transmutações de culturas que determinam o desenvolvimento do povo cubano no âmbito institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, linguístico, psicológico, sexual, bem como nos demais aspectos da vida.<sup>19</sup> No estudo dessas variadas transmutações que surgem do contato entre diferentes culturas, Fernando Ortiz criou o conceito de *transculturação*.

Ele observa que a história de intrincadas e sucessivas transculturações inicia-se em Cuba antes da chegada dos europeus às Américas, com a transculturação do índio paleolítico ao neolítico e, posteriormente, com o desaparecimento desse último ao não se adaptar ao impacto da cultura castelhana. Em seguida, desenvolve-se a transculturação em território cubano por intermédio de um grande número de imigrantes brancos, espanhóis representantes de diferentes culturas, desenraizados das sociedades ibéricas peninsulares e transplantados para um mundo novo. Ao mesmo tempo, há em Cuba um enorme fluxo de diversas culturas negras, vindas de diferentes regiões africanas.<sup>20</sup>

Nesse entrecruzamento de diferentes manifestações culturais, a transculturação surge como um processo de contatos e diálogos. A essência do processo de transculturação não é uma assimilação ou adaptação passiva a moldes culturais fixos e definidos (que vem a ser a aculturação), mas, sim, um processo no qual tanto a cultura que tenta se impor como a receptora passam por modificações e se transformam mutuamente.

Entendemos que o vocábulo *transculturação* expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este processo não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, o que, a rigor, significa o vocábulo anglo-saxão *acculturation*, porém o processo implica também, necessariamente, na perda, no desenraizamento de uma cultura anterior, o que se poderia chamar de uma *desculturação* parcial, e, além do mais, significa a criação conseqüente de novos fenômenos culturais, que se poderiam denominar *neo-culturação*. Enfim, como bem sustenta a escola de Malinowski, em todo enlace de culturas ocorre o mesmo que na cópula genética dos indivíduos: a criança sempre tem algo de seus progenitores, mas sempre algo diferente de cada um dos dois. Na sua totalidade, o processo é uma *transculturação*, e esse vocábulo compreende todas as fases da sua parábola.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> ORTIZ. Do fenômeno social da transculturação e sua importância em Cuba, p. 1.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 3.

Posteriormente, esse conceito foi transposto para o campo da literatura pelo uruguaio Ángel Rama. Ao tomá-lo como processo de diálogos e transformações interculturais, Rama utiliza o conceito de *transculturación* como uma proposta de estudo das literaturas produzidas na América Latina, em que se traduzem conflitos e encontros de diferentes expressões culturais – como o encontro entre a cultura popular e a erudita, entre o regionalismo e o universalismo –, o que resulta no nascimento de algo novo, original e independente.<sup>22</sup>

A transculturación, tomada aqui especialmente a partir dos estudos de Ortiz, é um conceito importante para a análise da presença de vozes africanas em contos orais, uma vez que essa presença se inscreve numa arte que, conforme se observou, tem como característica fundamental a movência através de diferentes tempos e lugares. Além disso, como destaca Leda Martins, a própria cultura negra no Brasil é “o lugar das encruzilhadas”, pois se desenvolve num tecido cultural em que se cruzam diferentes culturas e sistemas simbólicos africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Nesse tecido, verificam-se trânsitos sistêmicos e epistêmicos, nem sempre de forma amistosa, entre “práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim.”<sup>23</sup>

No encontro de diferentes expressões culturais nesse fenômeno de transculturación, o discurso que se engendra configura-se de modo polifônico. A *polifonia* surge neste trabalho conforme a definição de Mikhail Bakhtin.

O filósofo russo tomou o termo *polifonia*, desenvolvido no estudo da obra de Dostoiévski, do campo da música, em que é usado para designar um tipo de composição musical em que várias vozes, ou várias melodias, sobrepõem-se em simultâneo.<sup>24</sup>

Bakhtin definiu Dostoiévski como o criador do chamado “romance polifônico”, entendido como um texto em que diversas vozes ideológicas, muitas vezes contraditórias, coexistem em igualdade com a voz do narrador, que não se constitui no texto de modo autoritário.<sup>25</sup> A polifonia, consiste, assim,

[...] no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de

---

<sup>22</sup> RAMA. *Transculturación narrativa em América Latina*, p. 38-56.

<sup>23</sup> MARTINS. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI; ARBEX. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*, p. 73.

<sup>24</sup> FARACO. Autor e autoria. In: BRAIT (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*, p. 48.

<sup>25</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 308.

uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento.<sup>26</sup>

Desse modo, o discurso polifônico se constitui como um fenômeno que se aproxima da própria transculturação, uma vez que é tecido em meio a encontros entre diferentes culturas, sociedades e sujeitos. Nesses encontros, assim como observa Bakhtin sobre a combinação de vozes na polifonia, as individualidades dos discursos não são apagadas, uma vez que elas persistem transculturadas, transmutadas e reelaboradas.

Em meio a esses processos de intensos contatos e diálogos entre culturas, é interessante lançar mão de outro conceito desenvolvido por Mikhail Bakhtin: a *ressonância*.<sup>27</sup>

O termo *ressonância* aparece na teoria de Mikhail Bakhtin para designar o efeito que é provocado pela multiplicidade de sentidos no encontro de enunciados no fluxo da rede de comunicação verbal. Segundo Bakhtin, um discurso não se constrói a não ser pelo atravessamento de uma variedade de outros discursos, quando as palavras já são habitadas por outras ressonâncias. A esse encontro, Bakhtin deu o nome de *ressonância dialógica*.

Observam-se esses fatos acima de tudo nos casos em que o discurso do outro (ainda que se reduza a uma única palavra, que terá valor de enunciado completo) é abertamente citado e nitidamente separado (entre aspas) e em que a alternância dos sujeitos falantes e de sua inter-relação dialógica repercute claramente. Mas em todo enunciado, contanto que o examinemos com apuro, levando em conta as condições concretas da comunicação verbal, descobriremos as palavras do outro ocultas ou semiocultas, e com graus diferentes de alteridade. Dir-se-ia que um enunciado é sulcado pela ressonância longínqua e quase inaudível da alternância dos sujeitos falantes e pelos matizes dialógicos, pelas fronteiras extremamente tênues entre os enunciados e totalmente permeáveis à expressividade do autor. O enunciado é um fenômeno complexo, polimorfo, desde que o analisemos não mais isoladamente, mas em sua relação com o autor (o locutor) e enquanto elo na cadeia da comunicação verbal, em sua relação com os outros enunciados (uma relação que não se costuma procurar no plano verbal, estilístico-composicional, mas no plano do objeto do sentido).<sup>28</sup>

Cabe observar que, na física acústica, o conceito de *ressonância*, assim como no campo da linguagem, também representa encontros e contatos. Entretanto, como fenômeno acústico, a ressonância, encontro de sons que promove a amplificação de uma onda sonora, pode representar um perigo e causar efeitos inesperados.<sup>29</sup>

A ressonância foi responsável pelo colapso de uma ponte francesa, em 1850. O desastre ocorreu quando 500 soldados atravessavam a ponte marchando,

<sup>26</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 23.

<sup>27</sup> O termo *ressonância* também é usado nos estudos linguísticos para denominar o processo pelo qual, na conversa espontânea, face-a-face, um dos falantes reutiliza, em seu enunciado, recursos linguísticos (padrões, estruturas, itens lexicais etc.) que acabaram de ser usados por seu interlocutor, com variações ou não, visando a obter diferentes efeitos de sentido: concordar, discordar, ironizar, criar humor, revelar que está acompanhando a conversa etc. (DU BOIS. *Towards a dialogic syntax*.)

<sup>28</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 318-319.

<sup>29</sup> MONTEIRO. *Sistemas dinâmicos*, p. 262.



infelizmente, numa frequência próxima à frequência natural da ponte. Metade da tropa morreu. Por isso, é proibido marchar em pontes ou buzinar dentro de túneis. Em primeiro de julho de 1940, a ponte de Tacoma, localizada no estado de Washington, EUA, foi aberta ao tráfego. Logo na inauguração, ela exibiu oscilações verticais que se tornaram uma atração turística. Pessoas viajavam até a ponte para experimentar a sensação de galopá-la. Em 7 de novembro de 1940, sob a ação de um vento de menos de 70 km/h, ela se quebrou e caiu, após oscilar violentamente por quatro horas. Sobre a ponte havia um único carro, que pertencia a um repórter. Ele saiu correndo, deixando para trás o carro e, dentro dele, seu cão, que se recusou a sair. Esse cão foi a única vítima do desastre.<sup>30</sup>

Na tradição oral, arte da movência, os contos, transmitidos através de inúmeras performances por diferentes corpos, tempos e lugares, são permeados de muitas ressonâncias. Nessa tradição, embora também uma expressão sonora, a ressonância não se constitui como um perigo, mas como um fenômeno que aponta para o entrecruzamento de inúmeras vozes. Considerar as ressonâncias de várias vozes presentes em contos orais permite que se compreenda o caráter polifônico e movente do texto oral, engendrado num processo de intensas transculturações. Cabe retomar aqui Paul Zumthor, que, ao abordar as tradições orais, afirma que em cada discurso se encontram outros discursos. “Cada discurso – cada texto –, no bojo de uma continuidade sentida como homogênea, reencarna uma essência que é aquela mesma de todos os discursos – os textos – que o precederam e o seguirão.”<sup>31</sup>

Desse modo, impossível seria buscar um conto genuinamente africano registrado em território brasileiro. No entanto, em meio a inúmeras movências e transmutações, as vozes africanas negras inscreveram suas ressonâncias e podem ser descobertas em várias narrativas. Por isso, ao longo deste trabalho, cada capítulo configurou-se como uma espécie de ponto de ressonância, em que se buscou discutir matizes de culturas negras africanas entrecruzadas numa rede de narrativas orais registradas no Brasil.

Nos capítulos, essas ressonâncias emergem em livros dedicados ao registro de contos orais (“A letra da voz”), em personagens presentes nas narrativas (“O negro como personagem”, “O pai das histórias” e “Encontro com os encantados”), na língua (“A África toma a palavra”), e em diálogos entre contos orais registrados no Brasil e em território africano (“Diálogos e ressonâncias entre *Contos populares de Angola* e contos registrados no Brasil”).

---

<sup>30</sup> MONTEIRO. *Sistemas dinâmicos*, p. 262-263.

<sup>31</sup> ZUMTHOR. *Tradição e esquecimento*, p. 20.

## De onde vem essa história

O *corpus* deste trabalho foi constituído na pesquisa de pós-doutorado de Sônia Queiroz, que realizou um levantamento de contos orais registrados em livro no Brasil, em Angola e Moçambique, entre os quais é possível perceber contatos e diálogos por intermédio do enredo das narrativas. Na pesquisa intitulada *Minas Afro-Descendente: histórias da tradição banto*, Sônia Queiroz investigou diálogos e ressonâncias entre contos da tradição oral registrados em Angola, Moçambique e no estado de Minas Gerais.

O levantamento, mais amplo, realizado por Sônia Queiroz foi disponibilizado para esta pesquisa de doutorado que, no seu desenvolvimento, localizou e acrescentou alguns novos contos ao *corpus*. Esse *corpus* é constituído de uma base de dados que totaliza 321 contos de tradição oral, registrados em diferentes regiões do Brasil, e 144 contos orais registrados em Angola e Moçambique. Nessa base de dados, foi realizado um recorte constituído de 174 contos orais, que foram analisados ao longo deste trabalho.

Esta tese é acompanhada de um CD em que foi incluída a base de dados com os contos que constituíram o *corpus* da pesquisa e um quadro que apresenta ressonâncias entre registros de narrativas da tradição oral em Angola, Moçambique e Brasil. Esse quadro foi elaborado na pesquisa mencionada acima, de Sônia Queiroz, e ampliado no desenvolvimento desta pesquisa de doutorado. Nesse CD, foi incluída também uma seleção, intitulada *Canto da voz*, apenas com os contos focalizados ao longo desta tese. Esses contos estão organizados por seções que receberam os mesmos títulos dos capítulos, ou seja, as narrativas são apresentadas nesse arquivo conforme sua abordagem na tese.

Além dos contos, o CD também traz um glossário que apresenta palavras de origem africana identificadas nos contos que constituíram o *corpus* desta pesquisa. O vocabulário de origem africana presente nos contos foi abordado no capítulo “A África toma a palavra”.

## A LETRA DA VOZ

Se, pelo canto da voz, a arte de narrar acompanha o homem desde tempos impossíveis de serem precisados, pelo batuque da letra, a história do registro da tradição oral no Brasil se inicia no final do século XIX, com Couto de Magalhães, Sílvio Romero e Juvenal Tavares.

Em 1876, o general Couto de Magalhães, mineiro nascido em Diamantina, publicou *O selvagem*, um estudo sobre o índio brasileiro realizado a partir de viagens feitas pelo autor ao Pará, que inclui uma coletânea de 25 narrativas tupis, publicadas em nheengatu e em português.<sup>1</sup>

A 1ª edição [de *O selvagem*] sai pela Typographia da Reforma, no Rio de Janeiro, por ordem do imperador D. Pedro II, e destina-se a figurar na biblioteca americana da Exposição Universal de Filadélfia, comemorativa do Centenário da Independência Americana. Traz em primeiro plano o “Curso de Língua Tupi Viva ou Nheengatú” que, conforme está estampado já na folha de rosto, tem como objetivo instrumentalizar a formação de intérpretes para o trabalho no “aproveitamento do selvagem e do solo por elle occupado no Brazil”; “conseguir que o selvagem entenda o portuguez, o que equivale a incorporá-lo á civilisação” [...]. Como parte integrante do curso, Couto de Magalhães publica as narrativas que coligiu “pelos sertões do Brazil, e reduzio-as a escripto na mesma fórma pela qual ouvio os tapuios narra-las”.<sup>2</sup>

Em 1885, Sílvio Romero publicou em Lisboa, pela Nova Livraria Internacional Editora, a coletânea *Contos populares do Brasil*, com 70 narrativas da tradição oral. Em 1897, foi publicada a segunda edição dessa coletânea pela Livraria Clássica de Alves & Cia., com sedes no Rio de Janeiro e em São Paulo. Nessa segunda edição de *Contos populares do Brasil*, o autor incluiu 18 novas narrativas, além de ter feito alterações na organização dos contos e de substituir o prólogo do professor e escritor português Teófilo Braga, publicado na edição portuguesa, por um texto introdutório próprio. Em 1954, foi publicada a terceira edição do livro de Sílvio Romero, quando foram acrescentadas às narrativas notas de Luís da Câmara Cascudo.<sup>3</sup>

Em 1888, três anos após a primeira edição dos *Contos populares do Brasil*, na segunda edição de *História da literatura brasileira*, publicada pela primeira vez em 1882, Sílvio Romero dedicou o capítulo VII do tomo primeiro, intitulado “Tradições populares. Cantos e contos anonymos. Alterações da língua portuguesa no Brasil”, ao estudo da tradição oral, considerada pelo autor como parte integrante da literatura brasileira.<sup>4</sup>

Conforme observou Basílio de Magalhães em *O folclore no Brasil*, a maior parte das narrativas publicadas em *Contos populares do Brasil* foi recolhida por Sílvio Romero em Sergipe, estado onde nasceu o pesquisador, e em Pernambuco, estado onde ele cursou a faculdade de

---

<sup>1</sup> ALMEIDA; QUEIROZ. *Na captura da voz*: as edições da narrativa oral no Brasil, p. 12.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 11-16.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 11.

Direito. Os outros contos foram recolhidos no Rio de Janeiro, onde Sílvio Romero viveu a maior parte de sua vida. Além dos contos recolhidos pelo próprio pesquisador, seis narrativas foram extraídas do livro *O Selvagem*, de Couto de Magalhães.<sup>5</sup>

No mesmo ano em que *Contos populares do Brasil* foi publicado no País, 1897, Luiz Demétrio Juvenal Tavares publicou *Serões da mãe preta*, pela Tipografia Alfredo Silva, de Belém. O livro, dedicado “aos meninos da Amazônia”, reúne 22 contos de tradição oral que, segundo o autor, foram narrados para crianças por mulheres negras contadoras de histórias.<sup>6</sup>

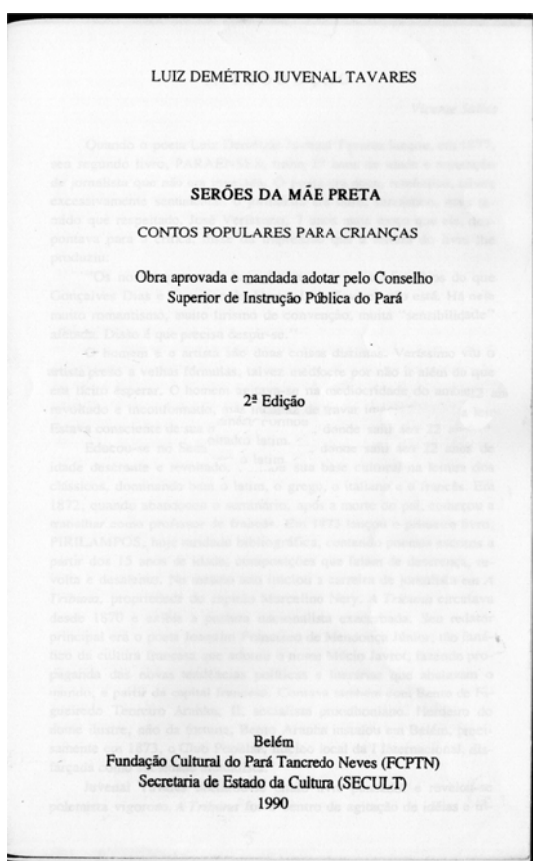


FIGURA 1 - Folha de rosto da segunda edição de *Serões da mãe preta*, de Juvenal Tavares.

Ao longo da história das publicações que cuidaram do registro de contos da tradição oral, a presença de vozes afrobrasileiras pode ser observada em diferentes momentos. O livro de Juvenal Tavares, por exemplo, apresenta a mãe preta como contadora de histórias, personagem que, conforme será discutido no próximo capítulo, tornou-se no Brasil uma espécie de ícone do contador de histórias africano e foi inscrita em obras de diferentes autores.

<sup>5</sup> MAGALHÃES. *O folclore no Brasil*, p. 23 *apud* ALMEIDA; QUEIROZ. *Na captura da voz*; as edições da narrativa oral no Brasil, p. 15.

<sup>6</sup> TAVARES. *Serões da mãe preta*, p. 20-21.

*Contos populares do Brasil*, de Sílvio Romero, também destaca a presença afrobrasileira em nossa tradição oral. O livro apresenta as narrativas organizadas em três seções: “Contos de origem europeia”, “Contos de origem indígena” e “Contos de origem africana e mestiça”. Nessas três seções, conforme observou Sílvio Romero, foram organizadas expressões do povo brasileiro, “formado no concurso de três raças”.<sup>7</sup>

As dificuldades em torno da determinação da origem dos contos de tradição oral, provocadas por movências e entrecruzamentos de diferentes culturas, foram observadas pelo pesquisador. Na “Introdução” à segunda edição de *Contos populares do Brasil*, Sílvio Romero afirma que há muitas dificuldades para que se determine a origem de expressões culturais brasileiras, já que “muitos fenômenos já se acham baralhados, confundidos, amalgamados”.<sup>8</sup>

É possível perceber que nem sempre a presença afrobrasileira foi destacada nas publicações de contos orais, como fez Sílvio Romero, na tentativa de determinar a origem das narrativas por ele publicadas, ou Juvenal Tavares, na inscrição da personagem mãe preta como contadora de histórias. No entanto, ainda que essa presença não seja evidenciada pelos autores, vozes afrobrasileiras ressoam em diferentes publicações.

Um exemplo é o livro de Alexina de Magalhães Pinto, *As nossas histórias: contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil*, publicado em 1907 pela tipografia Eyméoud, de Paris. Alexina, que nasceu na fazenda de Ouro Fino, em Além Paraíba/MG, é considerada a primeira mulher a publicar no Brasil uma coletânea de contos de tradição oral. Seu trabalho também é reconhecido por inaugurar o uso desses contos em textos didáticos. Além desse livro, Alexina de Magalhães Pinto publicou *Os nossos brinquedos*, em 1909, *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*, em 1916, e *Provérbios populares, máximas e observações usuais (escolhidos para uso das escolas primárias)*, em 1917.<sup>9</sup>

O livro *As nossas histórias: contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil* reúne 21 narrativas de tradição oral.

Conforme ela própria afirma, 13 das 21 narrativas são provenientes de sua própria coleta; 6 são adaptações de registros de Sílvio Romero; nada diz sobre as 2 restantes, que parecem ser versões em verso de narrativas em prosa, declamadas ou cantadas pelo mesmo contador.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> ROMERO. *Contos populares do Brasil*, p. 15.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>9</sup> CARNEVALI. “A mineira ruidosa”: cultura popular e brasilidade na obra de Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921), p. 11; 18.

<sup>10</sup> ALMEIDA; QUEIROZ. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, p. 39.

Essas narrativas foram escritas em dialeto padrão. Contudo, em quase todas há versos cantados em dialeto popular, geralmente acompanhados da partitura.<sup>11</sup> Entre esses cantos, há um no conto “Beija-flor”, em que, conforme será discutido no capítulo “A África toma a palavra”, foram inscritos vocábulos de origem banto:

Ingerê  
Como gambê  
Como na chácara  
Não há.  
Ingerê,  
Ingerê,  
Crá-crá.<sup>12</sup>

Ressonâncias de vozes negro-africanas também podem ser encontradas em outra publicação do início do século XX: *Contos populares brasileiros*, de Lindolfo Gomes, autor que nasceu em Guaratinguetá/SP, mas viveu a maior parte de sua vida em Minas Gerais. Esse livro foi publicado pela primeira vez em 1918, pela editora Melhoramentos, apenas com contos registrados em Minas Gerais. Em 1931, foi publicada a segunda edição do livro, ampliada para dois volumes e revista pelo pesquisador, com a inclusão de novas narrativas registradas por ele. Em 1948, saiu a terceira edição, em que, mais uma vez, foram acrescentados novos contos. No entanto, se nas edições anteriores foram publicadas apenas histórias recolhidas em Minas Gerais, nessa terceira edição o autor incluiu contos registrados em outras regiões do Brasil. Em 1965, seria lançada ainda mais uma edição de *Contos populares brasileiros*, sem o acréscimo de novos contos, mas com uma revisão na organização das narrativas.<sup>13</sup>

Nas publicações de Lindolfo Gomes, podem ser encontradas vozes afrobrasileiras, por exemplo, em “O bicho Pondê”, reconhecido como o primeiro registro de histórias do Quibungo, personagem que será abordado em capítulos posteriores deste trabalho, cujo diálogo com a cultura africana dá-se por intermédio do seu próprio nome.

O livro de Lindolfo Gomes apresenta também cinco histórias de Pai João, personagem negro que aparece em vários textos da nossa tradição oral, ao qual foi dedicado o capítulo “O pai das histórias”. Ainda que em meio a preconceitos e estereótipos, esse personagem também acaba por contribuir para a inscrição de vozes afrobrasileiras na tradição oral. Além disso, é possível encontrar também na publicação de Lindolfo Gomes narrativas que dialogam com histórias registradas no continente africano, como, por exemplo, “O macaco e a velha”, que será abordada no capítulo “Diálogos e ressonâncias entre *Contos populares de Angola* e contos registrados no Brasil”.

<sup>11</sup> ALMEIDA; QUEIROZ. *Na captura da voz*: as edições da narrativa oral no Brasil, p. 39.

<sup>12</sup> PINTO. *As nossas histórias*: contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil, p. 12.

<sup>13</sup> ALMEIDA; QUEIROZ. *Na captura da voz*: as edições da narrativa oral no Brasil, p. 35-38.

Outra importante publicação em que se nota a presença de vozes afrobrasileiras são as narrativas registradas por João da Silva Campos na Bahia, publicados pela primeira vez em 1928. Na época, a Livraria Quaresma encarregou Basílio de Magalhães da escrita de uma apresentação das narrativas recolhidas por João da Silva Campos. Então, conforme observou a pesquisadora Sônia Queiroz, Basílio de Magalhães “fez melhor do que a encomenda: produziu um extenso panorama dos estudos da cultura popular brasileira, e acabou por merecer o lugar de autor do livro, que é editado, então, não mais como uma seleta de contos, mas, sim, como um estudo sobre *O folk-lore no Brasil*.”<sup>14</sup> A coletânea, que segue este estudo, reúne 75 contos, todos recolhidos por João da Silva Campos na região do Recôncavo Baiano, e mais seis contos recolhidos, segundo o pesquisador, no extremo norte do Brasil.

A presença africana nesses contos foi tema de trabalho publicado por Yeda Pessoa de Castro no final da década de 1970.

Em abril de 1978, Yeda Pessoa de Castro, pesquisadora do Centro de Estudos Afro-Orientais, da Universidade Federal da Bahia, dedica à coletânea uma conferência, proferida no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, em Salvador. O texto da conferência é publicado em separata, sob o título *Contos populares da Bahia: aspectos da obra de João da Silva Campos*. Segundo Yeda Pessoa de Castro, estudiosa dos contatos linguísticos entre África e Brasil, “os 75 contos da coletânea de Silva Campos são quase todos eles de ‘feição afro-brasileira’, (...) como de ‘feição afro-brasileira’ era o seu coletaneador”. A influência africana nestes contos, continua a pesquisadora, “evidencia-se tanto nos seus aspectos temático-formais como linguísticos”. [...]

Em apêndice ao texto da conferência, Yeda Pessoa de Castro publica 7 contos da coleta de Silva Campos: 1 de influência ou de origem iorubá e 6 de origem banto, do ciclo de quibungo; desse mesmo ciclo ela publica, também, 1 conto recolhido por Basílio de Magalhães e 2 recolhidos por Nina Rodrigues em Salvador, 3 coletados por Souza Carneiro no Recôncavo e em Salvador, e 1 da recolha de Lindolfo Gomes em Minas Gerais.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> ALMEIDA; QUEIROZ. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, p. 46.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 47-48.



FIGURA 2 - Capa do livro *O folk-lore do Brasil*.

Cinco anos após a publicação dos contos recolhidos por João da Silva Campos, em 1933, foi lançado postumamente *Os africanos no Brasil*, de Nina Rodrigues. O livro de Nina Rodrigues, publicado 27 anos após a morte do pesquisador, é fruto de pesquisa realizada em terreiros de candomblé, na Bahia. No capítulo VI, “Sobrevivências totêmicas: festas populares e folk-lore”, Nina Rodrigues apresenta sete narrativas em que é possível observar palavras e cantos em línguas africanas. Entre esses contos, aparecem também as histórias do Quibungo, personagem já mencionado, também presente nos registros de Lindolfo Gomes.

Ainda na década de 30 do século XX, em 1937, foi publicado pela Companhia Editora Nacional outro importante trabalho de um baiano: *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*, de Antonio Joaquim de Souza Carneiro. Essa obra também é fruto de pesquisa realizada junto a negros na Bahia, no Recôncavo. Os principais contadores de Souza Carneiro são integrantes de terreiros de candomblé. Conforme informa o pesquisador, em *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*, “o leitor encontrará 55 peças folclóricas entre contos, lendas, apólogos e fábulas, sendo: a) transcritas ou resumidas: 11; b) renovadas ou refundidas: 2; c)



nunca referidas: 39.”<sup>16</sup> Destaca-se nos contos registrados por Souza Carneiro a presença de vocábulos de línguas africanas – “mais de quinhentos termos afronegros estão registrados e vistos em suas origens e acepções nas partes deste livro.”<sup>17</sup>

A obra *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*, de mais de 500 páginas, está dividida em três partes. A primeira aborda as relações entre linguagem popular e folclore, e inclui algumas considerações sobre mitos de origem ameríndia, contemplando, por exemplo, a pesquisa de Couto de Magalhães. A segunda parte é dedicada a contos com ocorrência de várias palavras de línguas africanas, em que se destacam as histórias de encantados, personagens que serão tema do capítulo “Encontro com os encantados”. Na terceira parte, intitulada “Elucidário”, é apresentado um glossário em que são explicitados os sentidos de vocábulos de origem africana que ocorrem nos contos.



FIGURA 3 - Folha de rosto do livro de Souza Carneiro.

<sup>16</sup> CARNEIRO. *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*, p. 390.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 390.

Outro trabalho que merece destaque, premiado no 2º Concurso de Monografias sobre o Folclore Nacional, instituído em 1945 pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo, na gestão de Mário de Andrade, foi realizado pelo antropólogo Otávio da Costa Eduardo e intitulado *Aspectos do folclore de uma comunidade rural*. Em virtude desse prêmio, esse trabalho foi publicado pela primeira e única vez no número 144 da *Revista do Arquivo Municipal*, de novembro-dezembro de 1951.<sup>18</sup>

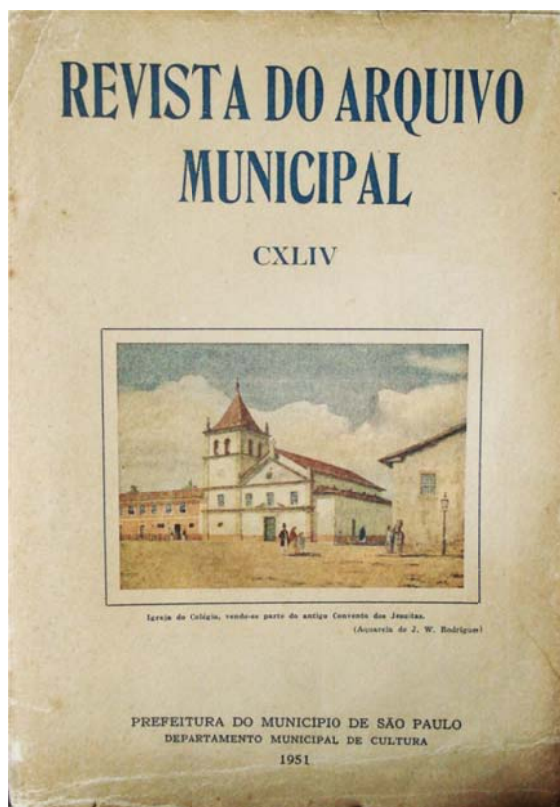


FIGURA 4 - Capa do número 144 da *Revista do Arquivo Municipal*, em que foi publicado o trabalho de Otávio da Costa Eduardo.  
Foto: Juliana Martins.

A pesquisa de Otávio da Costa Eduardo foi realizada em 1944, em Santo Antônio dos Pretos, uma pequena comunidade rural, atualmente reconhecida como quilombola, à época com uma população de 150 pessoas, constituída de descendentes de negros escravizados, situada no município de Codó, no Maranhão. Segundo o pesquisador, seu trabalho tinha por objetivo:

[...] apresentar uma série de contos de origem africana, colhidos entre os negros de uma povoação do interior do Brasil e estudá-la de um ponto de vista histórico-comparativo e de um ponto de vista funcionalista. O primeiro inclui um estudo das origens tribais desses contos, das razões por que se conservaram, das modificações que sofreram aqui, no Brasil, e a comparação desse material com o folclore negro de

<sup>18</sup> ALMEIDA; QUEIROZ. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, p. 54.

outras partes do Brasil e do continente americano. O segundo compreende um estudo do papel que esses contos desempenham na vida do grupo e das suas relações com outros aspectos de sua cultura. E analisando, além desses problemas, a língua em que esses contos estão vasados, espera este ensaio, fazer uma contribuição ao enriquecimento de nossas coleções folclóricas e aguçar a atenção dos nossos folcloristas para algumas das questões mais importantes ao estudo do folclore como parte da ciência da cultura, a etnologia.<sup>19</sup>

Otávio da Costa Eduardo registrou 11 narrativas de animais. Segundo o pesquisador, os moradores de Santo Antônio dos Pretos designavam os contos narrados como “histórias de Trancoso”, que é uma “expressão usada em Portugal e, no Brasil, ao menos no Maranhão, para designar as histórias populares, não necessariamente ligadas ao escritor português Gonçalo Fernandes Trancoso, pioneiro, em Portugal, na publicação de contos populares, com seus *Contos e histórias de proveito e exemplo*, impressos pela primeira vez em 1575.”<sup>20</sup>

Em *O narrado e o vivido*, Beth Rondelli destacou a importância do trabalho realizado por Otávio da Costa Eduardo, considerado pela autora a pesquisa de “orientação mais antropológica sobre literatura oral no Brasil”.<sup>21</sup> Para Beth Rondelli, a originalidade desta pesquisa reside no modo como Otávio da Costa Eduardo abordou os contos de tradição oral: a partir de um ponto de vista histórico-comparativo, ele descreveu as funções educativas, recreativas e psicológicas dessas narrativas para uma comunidade de descendentes de negros escravizados.<sup>22</sup>

Otávio da Costa Eduardo é também autor de *The negro in Northern Brazil, a study in acculturation*, tese em antropologia defendida nos Estados Unidos em 1945, na Northwestern University, em que o pesquisador estudou o negro e suas expressões culturais no Maranhão. Esse trabalho foi publicado em Nova Iorque, pela J.J. Augustin Publisher, em 1948, e não foi traduzido para o português.

Cabe informar que essa pesquisa foi realizada sob orientação do antropólogo norte-americano Melville Herskovits, que orientou outras pesquisas dedicadas ao estudo de expressões culturais afrobrasileiras. Herskovits viajou para a África em 1928, onde realizou importante trabalho de identificação das diferentes áreas culturais africanas. Em 1936, publicou o livro *Suriname Folk-lore*, resultado de pesquisa sobre as culturas rurais da África Oriental. Após a publicação desse trabalho, Herskovits interessou-se pelas relações culturais entre o continente africano e o continente americano.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> EDUARDO. *Aspectos do folclore de uma comunidade rural*, p. 8.

<sup>20</sup> ALMEIDA; QUEIROZ. *Na captura da voz*: as edições da narrativa oral no Brasil, p. 55.

<sup>21</sup> RONDELLI. *O narrado e o vivido*: o processo comunicativo das narrativas orais entre pescadores do Maranhão, p. 25.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>23</sup> MELVILLE HERKOVITS. In: *Infopédia Porto*. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$melville-herkovits](http://www.infopedia.pt/$melville-herkovits)>. Acesso em: 10 nov. 2011.

Em 1941, Herskovits veio ao Brasil pela primeira vez e passou alguns meses em Salvador, onde realizou pesquisas sobre a cultura afrobrasileira. No Brasil, ele orientou, por exemplo, além do estudo de Otávio da Costa Eduardo, o trabalho do historiador norte-americano Stanley Stein, que, em 1948, percorreu a região do Vale do Paraíba, na divisa entre São Paulo e Rio de Janeiro. O objetivo de Stanley era estudar a economia da região, baseada na produção de café. Durante esse trabalho, usando um gravador de fio de arame, novidade para a época, fez várias entrevistas com moradores da região e também registrou cantos, principalmente jongs,<sup>24</sup> entoadas por ex-escravos e seus descendentes.<sup>25</sup>

Além disso, o antropólogo Melville Herskovits também manteve, entre 1935 e 1941, correspondência com Arthur Ramos, pesquisador brasileiro, autor de *O folclore negro do Brasil*, que se dedicou ao estudo da cultura afrobrasileira.<sup>26</sup>

Vozes afrobrasileiras também são encontradas na obra de Luís da Câmara Cascudo, desde *Contos tradicionais do Brasil*, publicado pela primeira vez em 1946, pela editora América, do Rio de Janeiro, publicação que inaugura “uma série de outros livros em que divulga os contos ouvidos por ele de contadores ligados à sua vida familiar, como Luísa Freire, Benvenuta de Araújo e João Monteiro, no interior do Rio Grande do Norte, em Natal, onde nasceu e viveu, na Paraíba, em Alagoas e Recife. O pai, a mãe e uma tia também lhe contam histórias [...]”<sup>27</sup>

*Contos tradicionais do Brasil* reúne 100 narrativas agrupadas em 12 seções: “Contos de encantamento”, “Contos de exemplo”, “Contos de animais”, “Facécias”, “Contos religiosos”, “Contos etiológicos”, “Demônio logrado”, “Contos de adivinhação”, “Natureza denunciante”, “Contos acumulativos”, “Ciclo da morte” e “Tradição”.

A sistematização [de *Contos tradicionais do Brasil*] leva em conta os motivos de Aarne & Thompson, mas, seguindo a orientação do próprio Antti Aarne, Cascudo procura organizar sua coleção fundamentando-se na observação profunda do objeto, e propõe assim uma classificação que julga mais adequada ao universo do conto no Brasil. A maior parte das narrativas (77) foram coletadas por Cascudo; 23 foram

---

<sup>24</sup> “O jongo, também conhecido como *caxambu* ou *tambu*, é uma dança e um gênero poético-musical característico de comunidades negras de zonas rurais e da periferia de cidades do Sudeste do Brasil. Praticado sobretudo como diversão, mas comportando também aspectos religiosos, o jongo originou-se das danças realizadas por escravos nas plantações de café do Vale do Paraíba, nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, e também em fazendas de algumas regiões de Minas Gerais e do Espírito Santo. O jongo faz parte de um amplo grupo de danças afro-brasileiras (tais como o *batuque* paulista, o *candombe* mineiro, o *tambor de crioula* do Maranhão e o *zambê* do Rio Grande do Norte), chamados genericamente de *sambas de umbigada* pelo folclorista Edison Carneiro, que chamou a atenção para uma série de elementos comuns a essas danças.” (PACHECO. Memória por um fio: as gravações históricas de Stanley J. Stein. In: LARA; PACHECO (Org.) *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein - Vassouras*, 1949, p. 16.)

<sup>25</sup> As gravações realizadas por Stanley Stein permaneceram inéditas por muito tempo. Em 2008, foi publicado o livro *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein - Vassouras, 1949*, organizado por Sílvia Hunold Lara e Gustavo Pacheco que, além de artigos sobre a pesquisa de Stanley, traz um CD com as gravações de jongs feitas pelo pesquisador norte-americano em meados do século XX, no Vale do Paraíba.

<sup>26</sup> GUIMARÃES. Comentários à correspondência entre Melville Herskovits e Arthur Ramos (1935 -1941), p. 1-2.

<sup>27</sup> ALMEIDA; QUEIROZ. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, p. 70.

compiladas de publicações de outros pesquisadores, como Lindolfo Gomes e João da Silva Campos, “com as precisas informações bibliográficas”, como faz questão de destacar ele próprio no “Prefácio”. O pesquisador anota sempre o nome do contador, a cidade em que viveu por mais tempo, “onde passou sua infância, aonde ouviu e registou na memória os contos que transmitiu”.<sup>28</sup>

A tradição oral africana é abordada por Câmara Cascudo em dois momentos no “Prefácio”. Ao apresentar a organização dos contos, ele lança mão da tradição oral africana para definir o que considera “Contos de encantamento” – “Correspondem ao *Tales of magic*, *Tales of supernatural*, o *Cuentos*, *Conti*, *Racconti*, *Fairy Play*, *Marchem*, o *mi-soso* dos negros de Angola, *sharki* dos russos.”<sup>29</sup> – e também “Contos de adivinhação”:

*Riddles tales*, *Ratselmarchen*, *Ji ningonongo* de Angola. A vitória do herói depende da solução de uma adivinhação, chamada, enigma, tradução de gestos, decifração da origem de certos objetos. *Mt-812 de Aarne-Thompson*, *The devil's riddle*. A princesa casará com quem decifre um enigma proposto por ela. “A prince is offered in marriage to the youth who can propose a riddle which she cannot solve.” *H341.1. de Stith Thompson*.<sup>30</sup>

Além disso, é possível identificar diálogos de contos publicados por Câmara Cascudo com contos registrados na África, como “O sapo com medo d’ água”, história narrada por Ana da Câmara Cascudo, mãe do pesquisador, e “A princesa sisuda”, narrada por João Monteiro, no Rio Grande do Norte. Em nota, Cascudo destaca diálogos dessas narrativas com contos registrados por Héli Chatelain, em Angola.<sup>31</sup>

Câmara Cascudo também inscreveu a presença africana em *Contos tradicionais do Brasil* por intermédio do personagem Quibungo, com a história “A aranha caranguejeira e o Quibungo”, tomada do registro feito na Bahia por João da Silva Campos.

Ainda outras presenças africanas podem ser destacadas na obra de Luís da Câmara Cascudo. No livro *Literatura oral no Brasil*, cuja primeira edição é de 1952, o capítulo IV é dedicado à tradição oral africana, em que o pesquisador aborda “Sobrevivência afro-negra: origens étnicas e diversidade dos folclores”, “Gêneros na literatura oral negra; os narradores – akpalôs, griotes e a mãe-negra brasileira. Conversação entre negros”, “Algumas estórias africanas” e “Elementos africanos no conto popular”. Câmara Cascudo desenvolve reflexões sobre a tradição oral africana negra e seus diálogos com a tradição oral brasileira, apresentando narrativas registradas na África por Blaise Cendrars, Leo Frobenius, Ellis e Héli Chatelain. É interessante observar que, em suas reflexões, Luís da Câmara Cascudo não desconsiderou o

---

<sup>28</sup> ALMEIDA; QUEIROZ. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, p. 70.

<sup>29</sup> CASCUDO. *Contos tradicionais do Brasil*, p. 22.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>31</sup> CASCUDO. *Contos tradicionais do Brasil*, p. 102; 191.

aspecto nômade da tradição oral. No trecho abaixo, por exemplo, o pesquisador aborda o encontro de diferentes culturas em terras africanas.

A pesquisa da literatura africana, quase totalmente oral, revelou que o continente não era impermeável às influências culturais da Ásia e Europa. Especialmente os motivos orientais, responsáveis pela maioria dos nossos contos julgados locais e típicos, espalharam-se, fundindo-se com os temas “nacionais”, dando-lhes outra coloração, forma e mesmo mentalidade. Ainda há que incluir, como uma “constante”, o português, o italiano, etc., há séculos vivendo no continente negro. Em Angola os frades franciscanos espalharam estórias tradicionais que os negros contam, há muitíssimos anos, e vamos deparar nos romancistas do Renascimento europeu.<sup>32</sup>

Em outro momento, Câmara Cascudo abordou a dificuldade enfrentada por pesquisadores na definição das origens dos contos orais.

Durante muito tempo houve um processo simplista de localizar a origem de influências. Uma estória no Brasil e outra semelhante n' África? Origem africana. Será que Portugal não explicaria a situação de ambos os motivos, tendo-os levado para África e Brasil? Não são ouvidas na África do Norte e do Sul estórias que estão no “Calila Dimma”? Teria o africano-negro, no século VI, influído nas Índias, onde o médico Barzuié o foi buscar? O encontro de estórias, sabidamente velhas n' África, na Europa central e de leste, na Lapônia, na Finlândia, na Lituânia, ou na extrema Oceania, perturbou o método. Os próprios mapas etnográficos só podem evidenciar o diagrama de percurso e não o ponto indiscutido da velocidade inicial.<sup>33</sup>

*Made in Africa*, lançado em 1965, é um livro de ensaios que resultaram de uma viagem realizada por Câmara Cascudo à África, em 1963, cujo objetivo maior era buscar subsídios para sua *História da alimentação no Brasil*, que seria publicada em 1967.<sup>34</sup> Os temas de *Made in Africa* ultrapassam questões alimentícias e apresentam informações sobre religião, práticas culturais – como cafuné, danças – entre outros elementos pertinentes ao trânsito cultural entre África e Brasil.

Reúno aqui observações africanas com reminiscências de livros. Tudo quanto vi na África Oriental e Ocidental testei com as velhas leituras silenciosas em quarenta anos de simpatia.

Percorrendo a África não procurava endosso ou aval às minhas conclusões anteriores, mas informação que legitimasse, pela evidência imediata, continuação ou modificação às verdades iniciais. Assim, *Made in Africa*, feito na África, constitui elaboração obstinada de material brasileiro e local, demonstrando influências recíprocas, prolongamentos, interdependências, contemporaneidade motivadora nos dois lados do Atlântico ou do Índico.<sup>35</sup>

Apesar de *Made in Africa* não se configurar como um livro de contos orais, ele apresenta três estudos que discutem temas e personagens de narrativas orais que colocam em diálogo cultura brasileira e culturas africanas negras: “Sereias de Angola”, em que são abordados seres encantados que vivem nas águas e que aparecem em narrativas registradas no

---

<sup>32</sup> CASCUDO. *Literatura oral no Brasil*, p. 145.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 147-148.

<sup>34</sup> NEVES. Câmara Cascudo e Oscar Ribas: diálogos no Atlântico. *Revista Crioula*, p. 2-3.

<sup>35</sup> CASCUDO. *Made in Africa*, p. 9.

Brasil e em Angola; “A pata do coelho”, em que é abordada a presença do personagem coelho em narrativas orais registradas em diferentes regiões da África e também no Brasil; e “Quem perde o corpo é a língua”, em que o pesquisador apresenta diálogos de uma narrativa contada por Luísa Freire, que trabalhou na casa de sua família, com contos registrados na África. Cabe destacar ainda outro estudo, dedicado ao personagem Quibungo, publicado em *Geografia dos mitos brasileiros*, de 1947.

A presença afrobrasileira também pode ser encontrada na obra de Nair Starling e Ruth Guimarães, que, após a publicação do livro *As nossas histórias: contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil*, em 1907, pela mineira Alexina Magalhães Pinto, são responsáveis pela sequência de publicações de autoria feminina dedicadas aos contos orais no Brasil.

Nair Starling, em 1946, publicou *Nossas lendas*, pela Francisco Alves, que reúne 45 narrativas da tradição oral. Entre essas narrativas, foi publicada a história do Candombe Serê, personagem que, além das ressonâncias de línguas africanas no seu próprio nome, conforme será discutido no capítulo “A África toma a palavra”, apresenta diálogos com as histórias do Quibungo, que serão tratadas no capítulo “Encontro com os encantados”.

Também em 1946, Ruth Guimarães publicou *Água Funda*. Apesar de este não ser um livro resultado de recolha de narrativas orais, ele apresenta diálogos com a tradição oral, conforme observou Maria Lúcia Mott:

Neta de uma contadeira de “causos” herdou do pai a cor negra e da mãe o gosto pela leitura. A carreira literária começou cedo. O primeiro livro, *Água Funda*, foi editado quando tinha apenas 26 anos. Trata-se de um romance regionalista, que lhe deu o título de “revelação do ano”, aonde o narrador vai desfiando seus “causos”, contando suas histórias, desde o período em que ainda o negro era escravo. Detém-se nas mudanças, nos reveses da vida – que não poupam ricos nem pobres, brancos ou negros.<sup>36</sup>

No texto dedicado a Ruth Guimarães na coleção *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*, Adélcio de Sousa Cruz chamou a atenção para a presença de traços afrobrasileiros em *Água funda*. Segundo ele, junto à tradição oral e popular sempre destacada pelos críticos na obra de Ruth Guimarães, estão impressas no texto várias contribuições de culturas africanas aportadas em terras brasileiras, como a presença de vocábulos de línguas africanas – *mandinga* e *curiango* –, em que se revela a diáspora africana. O pesquisador também destaca o fato de que em *Água funda*, a voz narrativa escolhida por Ruth Guimarães é “feminina e negra/afrodescendente”.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> MOTT. *Escritoras negras: resgatando nossa história*, p. 9.

<sup>37</sup> CRUZ. Ruth Guimarães. In: DUARTE (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica - Precursores*, p. 504-507.

*Os filhos do medo*, publicado em 1950, é resultado de uma ampla pesquisa realizada por Ruth Guimarães, na tradição oral e popular. O tema do livro é o diabo, suas denominações e crenças no Vale do Paraíba e Sul de Minas.<sup>38</sup>

Em 1964, Ruth Guimarães publicou *Lendas e fábulas do Brasil*, uma antologia que reúne 24 contos de tradição oral agrupados, “segundo a situação discursiva, em: causos de mutirão; causos de acochar fumo; causos de pessegada e goiabada; causos de noites de São Pedro e São João.”<sup>39</sup>

Na apresentação do livro, a autora informa que as histórias foram registradas junto ao povo e de modo despretensioso. “Aliás, o primeiro contato, completamente irracional, com a matéria, foi juntar o material, recolhendo-o despreocupadamente na fonte, isto é, entre o povo, assim como quem recolhia ouro, no tempo que o havia.”<sup>40</sup>

Em *Lendas e fábulas do Brasil*, foi publicada a história “A mãe d’ água”, que, como no conto “O beija-flor”, registrado por Alexina de Magalhães Pinto, apresenta um canto intercalado à narrativa, que será explorado no capítulo “A África toma a palavra”, composto com palavras de origem africana.

Zão, zão, zão, zão  
calunga,  
Olha o munguelendô,  
calunga,  
Minha gente toda  
calunga,  
Vamos embora,  
calunga.<sup>41</sup>

Ainda nesse livro de Ruth Guimarães, também é possível encontrar histórias que dialogam com narrativas registradas em terras africanas, como “Quem te matou?”, conto sobre um crânio falante que, na verdade, é uma das versões da história abordada em “Quem perde o corpo é a língua”, estudo de Câmara Cascudo publicado em *Made in Africa*.

A presença afrobrasileira também emerge de pesquisas realizadas, exclusivamente, em Minas Gerais, publicadas nas últimas décadas do século XX e no início do século XXI. Francisco Van der Poel, o Frei Chico, publicou *O rosário dos homens pretos* em 1981, livro que é resultado de pesquisa realizada pelo autor no município de Araçuaí, no Vale do Jequitinhonha. Essa publicação, que, conforme informou o autor, “quer dar uma contribuição nova para o estudo da cultura negra em nosso País”,<sup>42</sup> apresenta um estudo sobre a religiosidade católica

---

<sup>38</sup> ALMEIDA; QUEIROZ. *Na captura da voz*: as edições da narrativa oral no Brasil, p. 125.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>40</sup> GUIMARÃES. *Lendas e fábulas do Brasil*, p. 7.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>42</sup> POEL. *O rosário dos homens pretos*, p. 9.



afrobrasileira e reúne 13 narrativas orais contadas por moradores de Araçuaí. Entre as narrativas registradas por Frei Chico, relacionadas à cultura e religiosidade afrobrasileiras, está presente, inclusive, uma história do personagem Quibungo.

Em 1994, Eugênia Dias Gonçalves publicou três histórias – “De como a sabida Siá Katendê passou a perna na sábia Ninhorã, a temida Siá Nioka”, “O Tico-Tico Santantonho, o Canjonjo e a laranja” e “A Kandimba, o Dumbo e o Kimbundo” – que foram narradas por João Lopes e José Ângelo Ferreira, Tatas (ou Capitães Regentes) do grupo de Moçambique da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, do bairro Jatobá, em Belo Horizonte/MG. As histórias, como se observa já no título, apresentam um vocabulário com várias palavras de línguas africanas e acompanham o texto “Os falares de Angola da irmandade do Rosário de Belo Horizonte”, publicado no periódico *FUNDAC Informa*, do Centro Universitário de Belo Horizonte (UNI-BH).

Outra pesquisa no âmbito de manifestações religiosas com recolha de narrativas orais foi realizada por Edimilson de Almeida Pereira. Esse trabalho, que analisa o candombe em Minas Gerais,<sup>43</sup> foi iniciado em 1987 e publicado em livro pela Mazza Edições, em 2005, sob o título de *Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de candombe*. Esse livro apresenta um anexo com 27 “Narrativas de fundação e exemplo”, contadas por integrantes do candombe de diferentes comunidades de Minas Gerais. As narrativas têm como tema principal o Candombe e algumas apresentam vocábulos de origem africana.

Também cabe destacar o acervo do projeto de extensão e pesquisa *Quem conta um conto aumenta um ponto*, da Faculdade de Letras da UFMG, coordenado por Sônia Queiroz. Esse projeto, desenvolvido de 1995 a 2006, trabalhou o registro sonoro e escrito de contos orais da cultura popular do Vale do Jequitinhonha, através da edição de CD's e livros destinados, especialmente, ao público do ensino fundamental e médio, nas áreas de Leitura e Produção de Texto. O acervo de gravações é constituído por mais de 200 histórias, além de versos, piadas e conversas gravadas com 50 contadores do Vale do Jequitinhonha. A maior parte das gravações foi realizada ao longo da década de 1980 e início dos anos 1990, pelos pesquisadores Reinaldo Marques e Vera Lúcia Felício Pereira. Em 1996, as editoras UFMG e PUC-Minas publicaram, em coedição, *O artesão da memória no Vale do Jequitinhonha*, de Vera Lúcia Felício Pereira, um estudo crítico acompanhado de nove narrativas, resultado da pesquisa realizada pela autora na região.

---

<sup>43</sup> “O candombe é um ritual de canto e dança originalmente religiosos, que ocorre em Minas Gerais e se completa com a presença de instrumentos sagrados (três tambores; uma puíta – espécie de cuíca; e um guaiá – chocalho de cipó trançado sobre cabaça, contendo contas de lágrimas de Nossa Senhora ou sementes similares). Os cantos são enigmáticos, construídos segundo uma linguagem simbólica que remete aos mistérios sagrados, além de fazer uma crônica dos acontecimentos em determinados grupos.” (PEREIRA. *Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de Candombe*, p. 16.)

Ao longo desta tese, o acervo do projeto *Quem conta um conto aumenta um ponto* será mencionado nas discussões em torno da presença africana em contos da tradição oral brasileira. A partir desse acervo, realizei dois trabalhos, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Sônia Queiroz, com esse tema. Durante minha graduação, desenvolvi pesquisa acerca do personagem negro no acervo desse projeto. Esse estudo, acompanhado de uma antologia de 34 narrativas orais registradas no Vale do Jequitinhonha, foi publicado em 2008, pelas Edições Viva Voz, do Laboratório de Edição da Faculdade de Letras da UFMG, sob o título *Negros pelo Vale*.

Minha dissertação de mestrado, *Pedro Braga: uma voz no Vau*, defendida em 2006, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, teve como tema as histórias do contador Pedro Braga, do povoado do Vau, em Diamantina/MG, região do antigo Arraial do Tijuco. As histórias do contador do Vau destacam-se no acervo do projeto *Quem conta o conto aumenta um ponto* por apresentarem o personagem negro sempre como protagonista.

Ainda sobre o registro de contos orais em que se inscrevem vozes afrobrasileiras, cabe lembrar o livro *Histórias que a Cecília contava*, publicado em 2008 pela Editora UFMG. Esse livro reúne 22 contos que foram narrados por Maria Cecília de Jesus, contadora de histórias, descendente de negros escravizados, que nasceu em 1905 e morreu em 1984. Maria Cecília de Jesus trabalhou durante grande parte de sua vida como lavradora na Fazenda de Santa Cruz, no município de Piedade do Rio Grande, em Minas Gerais, na região do Campo das Vertentes. Essa fazenda era propriedade de José Custódio Ribeiro, avô dos organizadores do livro – José Murilo de Carvalho, Maria Selma de Carvalho e Ana Emília de Carvalho. *Histórias que a Cecília contava* é resultado de gravações em fitas cassete de contos narrados por Maria Cecília e por sua sobrinha Maria das Dores Alves, ainda viva à época da publicação do livro, e que aprendeu a contar histórias com a tia.

No prefácio do livro, José Murilo de Carvalho informa que Maria Cecília de Jesus era “seguramente de origem banto.”<sup>44</sup> Embora não tenha sido possível identificar a ascendência da contadora até as origens africanas, ou a data de sua chegada ou de seus ascendentes a Minas Gerais, “a aparência física e a demografia escrava da região autorizam a conclusão.”<sup>45</sup> As narrativas de *Histórias que a Cecília contava* dialogam com contos orais registrados na África, alguns destacados pelos próprios organizadores do livro, como é o caso da história “João Jiru”, que será abordada no capítulo “Diálogos e ressonâncias entre *Contos populares de Angola* e contos registrados no Brasil”.

---

<sup>44</sup> JESUS; ALVES. *Histórias que a Cecília contava*, p. 11.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 11.

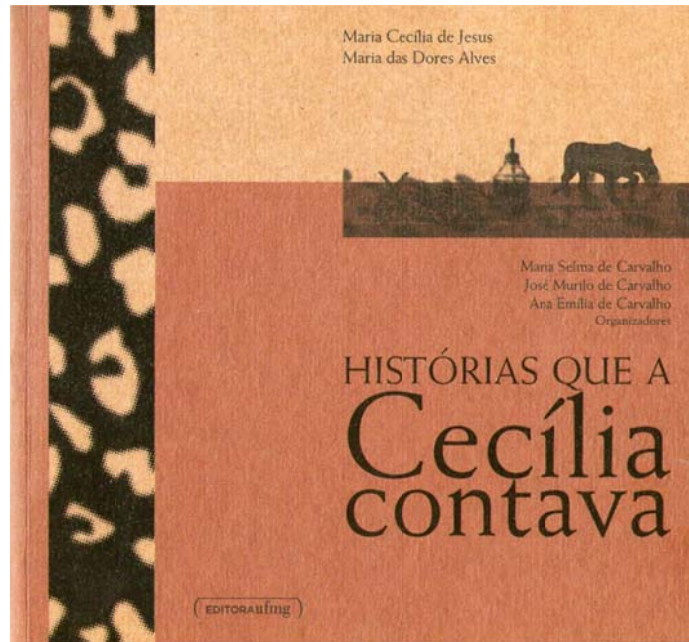


FIGURA 5 - Capa de *Histórias que a Cecília contava*.

No Gráfico 1, é apresentada a “Distribuição das coletâneas de contos orais em que se observaram ressonâncias de vozes negro-africanas, segundo a região da coleta e a data da publicação”.<sup>46</sup> Os períodos de tempo em que as publicações, num total de 35, estão distribuídas – 1881-1920; 1921-1960; a partir de 1961 – acompanham a proposta apresentada por Sônia Queiroz no livro *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*.<sup>47</sup>

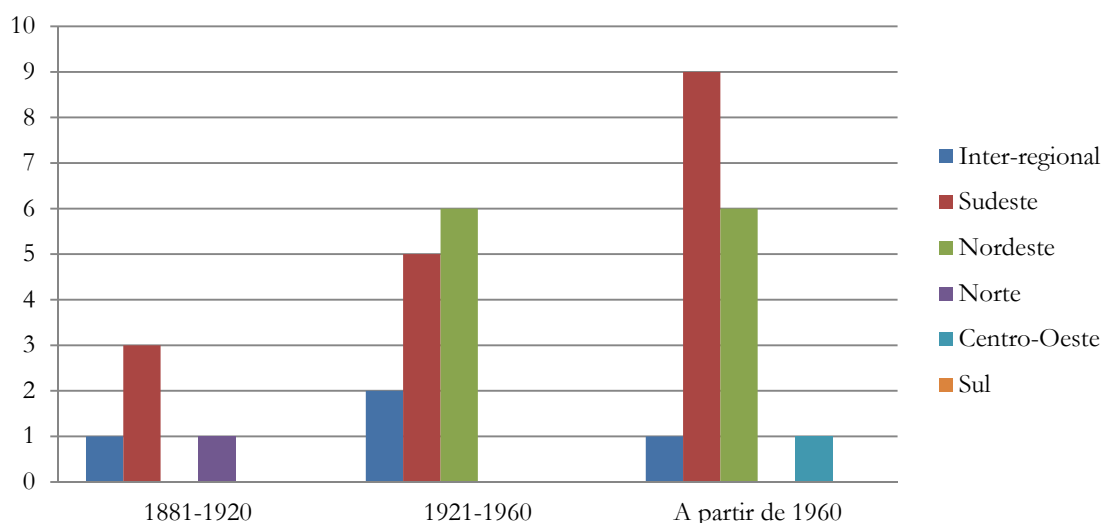
A história das edições do conto oral popular no Brasil, eu a percebo em três movimentos: o dos pioneiros, daqueles que conviveram com a chegada das primeiras máquinas impressoras no País (1881–1920); o dos folcloristas, pesquisadores muitas vezes por iniciativa privada, individual, e antropólogos, já vinculados à instituição pública da pesquisa e aos primeiros anos da universidade brasileira (1921-1960); e o movimento dos pesquisadores universitários, profissionais vinculados aos programas de Pós-Graduação implementados no País, na área de Ciências Humanas e Letras, sobretudo a partir das décadas de 70 e 80 (1961-2000).<sup>48</sup>

<sup>46</sup> O CD que acompanha esta tese contém no Quadro 1 os títulos das publicações brasileiras dedicadas aos contos orais em que se perceberam presenças africanas, distribuídos segundo a região da coleta e a data da publicação.

<sup>47</sup> ALMEIDA; QUEIROZ. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, p. 126-128.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 123.

GRÁFICO 1 - Distribuição das publicações brasileiras de contos orais em que se observaram ressonâncias de vozes negro-africanas, segundo a região da coleta e a data de publicação.



No Gráfico 1, percebe-se que as publicações estão concentradas nas regiões Sudeste e Nordeste do Brasil. No período “1921-1960”, o Nordeste é a região que apresenta o maior número de publicações. No período “A partir de 1960”, o Sudeste se destaca com um maior número de publicações de narrativas orais. A região Sul é a única que não apresentou publicações de narrativas orais no *corpus* desta pesquisa.

Pelo gráfico, também é possível verificar que o período entre 1921 e 1960 é aquele em que se dá um aumento significativo do número de publicações de narrativas de tradição oral no Brasil. Cabe observar que esse período coincide com o momento em que se desenvolveram em órgãos do governo brasileiro ações que incentivaram pesquisas sobre a tradição oral.

Com a implantação do Estado Novo, em 1937, regime político fundado por Getúlio Vargas que vigoraria até 1945, desenvolveu-se com grande vigor um nacionalismo patrocinado pelo Estado, que tinha o intuito de, transcendendo as diversidades culturais do País, instaurar a ideia de um povo-nação que compartilhasse uma mesma história e cultura e, com isso, favorecer o estabelecimento de uma homogeneidade política.<sup>49</sup> Para o desenvolvimento desse processo de nacionalismo, as tradições orais e populares, o chamado *folclore*, tinham papel fundamental, uma vez que o folclore representava “os padrões de pensar e sentir de nosso povo”, e, com isso, estaria vinculado às origens e à história do povo brasileiro.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> GOMES. *História e historiadores: a política cultural do Estado Novo*, p. 23-24.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 167.

Um exemplo da importância do folclore para o Estado Novo pode ser observado por intermédio da revista *Cultura Política*. Essa revista, considerada uma publicação doutrinária do Estado Novo, fez parte de um conjunto de ações que tinha o objetivo de divulgar feitos governamentais e também “informações e valores considerados essenciais para o desenvolvimento do Estado-nação”.<sup>51</sup> A revista *Cultura Política* circulou no Brasil entre março de 1941 e novembro de 1945 com uma periodicidade mensal, e era vendida em bancas de jornal por um preço simbólico.<sup>52</sup> Dentre as muitas seções que compunham essa publicação, havia a seção inicialmente intitulada “O povo brasileiro através do folclore” e posteriormente apenas “Folclore”, pela qual foram responsáveis importantes pesquisadores da tradição oral, como Luís da Câmara Cascudo e Basílio de Magalhães. Este último foi, inclusive, responsável pelo texto inaugural dessa seção no primeiro número de *Cultura Política*.<sup>53</sup>

Outras ações importantes dessa época aconteceram em São Paulo. Em 1938, o Departamento de Cultura de São Paulo financiou a Missão de Pesquisas Folclóricas, coordenada por Mário de Andrade, que visitou mais de 30 localidades em seis estados brasileiros em busca de material etnográfico, especialmente no campo da música. O Departamento de Cultura de São Paulo foi criado em 1935, e teve Mário de Andrade como um de seus fundadores e diretores.

Ao Departamento de Cultura de São Paulo vinculou-se, a partir de 1935, a *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, criada em 1934. Essa publicação, “com linha editorial voltada principalmente para a publicação de documentos antigos, relativos à história de São Paulo (ordens reais, atos do governo, papéis avulsos, cartas, listas, etc.)”, desde o “primeiro número, entretanto, publica também textos sobre literatura e língua no Brasil, artigos sobre gíria brasileira, elementos indígenas e ciganos na língua portuguesa, dialetos regionais, narrativa e poesia popular”.<sup>54</sup>

A *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo* foi responsável, por exemplo, pela publicação de dois trabalhos que integram o *corpus* desta pesquisa: “Algumas questões de folclore”, de João Dornas Filho, publicado em 1938, e “Aspectos do folclore de uma comunidade rural”, de Otávio da Costa Eduardo, publicado em 1951.

A historiadora Angela de Castro Gomes destaca o fato de que os anos 1950 são referência no Brasil para os estudos da cultura popular de tradição oral, que têm como marco a criação da Comissão Nacional do Folclore, em 1947, e a organização da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em 1958. Nessa época, foram realizados no País vários eventos

---

<sup>51</sup> GOMES. *História e historiadores: a política cultural do Estado Novo*, p. 16.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 132; 164.

<sup>54</sup> ALMEIDA; QUEIROZ. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, p. 53.

que tiveram como tema o folclore: quatro semanas nacionais do folclore, em 1948, 1949, 1950 e 1952; cinco congressos brasileiros, em 1951, 1953, 1959 (dois) e 1963; e um congresso internacional em 1954. Esses eventos foram realizados em São Paulo, Porto Alegre, Salvador, Fortaleza, Maceió, Curitiba e no Rio de Janeiro.

Angela de Castro Gomes observa que esses acontecimentos no campo dos estudos sobre a cultura popular de tradição oral, após a queda do Estado Novo, são uma continuidade das ações iniciadas no governo de Getúlio Vargas, ainda que as ações ocorridas após 1945 apresentem algumas particularidades. Tais particularidades dizem respeito, sobretudo, aos pesquisadores desse período, já que muitos eram profissionais especializados, vinculados a instituições universitárias criadas nos anos de 1930, e pertenciam aos campos da sociologia e da antropologia. Desse modo, não eram apenas amadores e militantes da ciência, como ocorreu nas décadas de 1930 e 1940.<sup>55</sup>

### **Quem contou essa história?**

Como observa Sônia Queiroz, nos registros impressos de contos orais, geralmente, a identificação dos contadores não é sistemática, embora, a partir do início do século XX, esta seja uma exigência das pesquisas científicas. A pesquisadora também comenta que, ainda que as publicações contenham algumas informações sobre o contador, como nome ou apelido, ocupação profissional e o local onde vive, prevalecem nas pesquisas preocupações linguísticas e antropológicas. Desse modo, aspectos estéticos e poéticos não são contemplados pela maior parte dos estudos sobre o conto oral. As narrativas são em geral abordadas exclusivamente como criações coletivas, anônimas, fruto da tradição de um povo, e a performance individual dos contadores não são considerados.<sup>56</sup>

Em *Contos populares do Brasil*, de Sílvio Romero, por exemplo, obra que ao lado de *O selvagem*, de Couto de Magalhães, e *Serões da mãe preta*, de Juvenal Tavares, inaugura a história das publicações de contos de tradição oral no Brasil, não há identificação dos contadores. As histórias são identificadas apenas com o nome do estado em que foram registradas.

O livro de Juvenal Tavares informa a região da recolha das narrativas – Norte do Brasil – e, conforme será analisado no próximo capítulo, apresenta a contadora de histórias negra de modo generalizante, apenas como mãe preta – não informa nome, idade ou outras características.

---

<sup>55</sup> GOMES. *História e historiadores: a política cultural do Estado Novo*, p. 172.

<sup>56</sup> ALMEIDA; QUEIROZ. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, p. 136.

Lindolfo Gomes, em *Contos populares brasileiros*, incluiu notas que acompanham as narrativas e trazem informações genéricas sobre o local da recolha e o contador. Na nota da narrativa “Explicação galhofeira”, por exemplo, o autor informa apenas que essa narrativa lhe foi contada por um caixeiro viajante.<sup>57</sup>

Dentre as primeiras publicações de contos orais, vale observar o livro de Alexina de Magalhães Pinto, *Nossas histórias: contribuição do folk-lore brasileiro para a biblioteca infantil*, que apresenta um apêndice constituído de notas em que a autora registrou, ainda que com abreviações dos nomes, algumas informações sobre os contadores de histórias, como, por exemplo, a “Nota C”, transcrita abaixo:

As histórias de João Giló, da Mula Ruana, da Água da Latumba e outras populares afirmam a existência de manifestações vitais em circunstâncias em que nós, os civilizados, já não as acreditamos possíveis.

[...]

As tres historias acima citadas foram-me contadas pela senhorita A. N. de onze para doze anos de idade, residente na zona da matta de Minas, E. F. C. B., Estação da Conceição. A ella devo também a “Historia” da Princeza, a do Cégo, D. Jorge, que adiante vão e outras.<sup>58</sup>

Nos registros feitos por João da Silva Campos, publicados em *O folclore no Brasil*, a metodologia empregada pelo pesquisador no registro de informações sobre a recolha dos contos é a mesma de Sílvio Romero. No texto introdutório, “Explicação conveniente”, o pesquisador informa que os contos foram recolhidos “quase todos em mui restrita área do Recôncavo da Bahia.”<sup>59</sup> Os contos recolhidos fora dessa região foram organizados em apêndice, com a indicação do estado da recolha.

Em outra pesquisa realizada na Bahia, que foi publicada em *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*, Souza Carneiro cuidou em registrar algumas informações individuais dos contadores, que foram inseridas em fichas que acompanham as narrativas. Nessas fichas não são identificados, por exemplo, o nome do contador ou a data da recolha, mas existem informações que se referem à função do narrador, especialmente nos terreiros de candomblé – mãe de santo, no caso da ficha transcrita abaixo, que acompanha a história “Quibungo na festa da aranha” – e à situação da recolha da história – no exemplo abaixo, festa de Ogum.

---

<sup>57</sup> GOMES. *Contos populares brasileiros*, p. 22.

<sup>58</sup> PINTO. *Nossas histórias: contribuição do folk-lore brasileiro para a biblioteca infantil*, p. 205.

<sup>59</sup> MAGALHÃES. *O Folclore no Brasil*, p. 175.

FICHA N.º 27 – 1.-2. Bahia. – 2. Recôncavo. – 4. São Caetano, Capital. – 5. QUIBUNGO NA FESTA DA ARANHA. – 6. Conto. – 7. Quibungo (lobo). – 8. Quiansi (aranha). Quilangrilo (grilo). Calango. (lagartixa). Quiajapá (tartaruga). Océ (lebre). – 9. Feição afronegra primitiva. – 11. Sim. – 12. O poder do mais forte. – 16. Quibungo. – 19. Lobo, Aranha, Grilo, Lagartixa, Tartaruga e Lebre. – 20. Mãe de santo. – 24. Festa de Ogun. – 25. S. Carneiro.<sup>60</sup>

Luís da Câmara Cascudo, em *Contos tradicionais do Brasil*, primeira publicação do autor dedicada ao registro de narrativas orais, incluiu ao final de cada história o nome do contador acompanhado do município e estado onde a história foi registrada.

Em algumas publicações, nota-se a prevalência do caráter anônimo e da ausência de qualquer informação sobre o lugar em que as narrativas foram recolhidas, como no livro de Ruth Guimarães, *Lendas e fábulas do Brasil*. No texto introdutório, “Dois dedos de prosa sobre os mitos”, a autora informa apenas que as histórias foram recolhidas entre o povo.<sup>61</sup>

Situação análoga pode ser observada no livro de Nair Starling, *Nossas lendas*. No prefácio, Nair Starling trata as narrativas de tradição oral como produção anônima. Não há qualquer informação sobre os contadores ou sobre o local da recolha das histórias: “Em tempos que já vão longe, aconteceu essa história... História que os pais repetem aos filhos e aos netos. E toda gente, pobre ou rica, instruída ou não, sabe que, em tempos que já vão longe, aconteceu essa história...”<sup>62</sup>

Sobre a presença dos contadores de histórias em publicações dedicadas às narrativas de tradição oral, é interessante destacar os livros do baiano Mestre Didi, em que o contador deixa o lugar de entrevistado para assumir a posição de autor.

Deoscóredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi, importante sacerdote na tradição religiosa afrobrasileira nagô, “inaugura no Brasil a categoria do contador-autor”.<sup>63</sup> A primeira publicação de Mestre Didi, *Contos negros da Bahia*, é de 1961, e saiu pelas Edições GRD, do Rio de Janeiro, com ilustrações de Caribé e prefácio de Jorge Amado. Em 1963, pela mesma editora, foram publicados *Contos de nagô* e, em 1976, os *Contos crioulos da Bahia* pela editora Vozes, com prefácio de Muniz Sodré e introdução de Juana Elbein.<sup>64</sup>

As coletâneas assinadas por Mestre Didi reúnem histórias da tradição oral africana transportadas para o território brasileiro principalmente através dos rituais religiosos. Jorge Amado, no prefácio à coletânea de 61, destaca a importância dessas narrativas como fonte da literatura brasileira escrita: “Didi nos mostra, num livro importante não só para o comum dos leitores mas também para o etnógrafo, o

<sup>60</sup> CARNEIRO. *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*, p. 301.

<sup>61</sup> GUIMARÃES. *Lendas e fábulas do Brasil*, p. 7.

<sup>62</sup> STARLING. *Lendas e fábulas do Brasil*, p. 9.

<sup>63</sup> ALMEIDA; QUEIROZ. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, p. 75.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 75-76.



folclorista, o estudioso da democracia racial brasileira e de suas fontes culturais, as raízes mesmo de onde crescemos para um plano artístico.”<sup>65</sup>

Percebe-se que outro aspecto que contribui para o apagamento da individualidade do contador nas coletâneas de narrativas de tradição oral é a forma de registro em que há uma padronização da língua.

Entre as 58 coletâneas de narrativas orais que incluem contos de encantamento, que foram objeto de pesquisa de Sônia Queiroz, publicada no livro *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, por exemplo, a pesquisadora observa uma prevalência do português padrão.

Apesar de a grande maioria dos coletores se propor o registro “fiel” da linguagem do contador, marcada por traços regionais e sócio-culturais que poderiam colocar dificuldades na leitura (especialmente se se considera uma escola que tem como objetivo, no campo da linguagem, o ensino da língua padrão escrita), apenas 10% das publicações analisadas apresentam glossário dos vocábulos regionais; o que me parece indício de uma tendência à padronização da linguagem verbal (pelos organizadores das coletâneas), pois o vocabulário, sabe-se, é o nível mais claramente marcado por diferenças dialetais.<sup>66</sup>

No *corpus* desta pesquisa, também é possível perceber essa tendência ao uso da língua portuguesa padrão. Algumas publicações apresentam as narrativas em português padrão, mas mantêm o léxico dialetal e incluem glossários que esclarecem o sentido de palavras e expressões de difícil compreensão para o público leitor. *Contos populares Brasileiros*, de Lindolfo Gomes, e os “Contos e fábulas populares da Bahia”, registrados por João da Silva Campos e publicados em *O folclore no Brasil*, de Basílio de Magalhães, por exemplo, contêm glossários que esclarecem o sentido de palavras e expressões do dialeto rural.

Outra obra que também apresenta glossário é *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*, do baiano Souza Carneiro. Os contos registrados em sintaxe do português padrão são acompanhados de um glossário que contempla, sobretudo, palavras e expressões de origem africana com ocorrência nas narrativas.

Um registro feito na primeira metade do século XX que foge a essa tendência é a pesquisa realizada por Otávio da Costa Eduardo no Maranhão, em 1944. O pesquisador registrou os 11 contos de animais em dialeto rural, numa época em que as tecnologias de registro sonoro e de imagem eram de difícil acesso e pouco utilizadas em pesquisas de campo.<sup>67</sup> Durante visita realizada por mim a Otávio da Costa Eduardo, em fevereiro de 2011, o pesquisador

<sup>65</sup> ALMEIDA; QUEIROZ. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, p. p. 76.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>67</sup> Sônia Queiroz observa que, embora já na década de 1930, Mário de Andrade utilizasse equipamentos de filmagem e fotografia em suas pesquisas de campo, somente na década de 1970, o uso do gravador é mencionado pela primeira vez na coleta de contos de tradição oral, na pesquisa feita por Américo Pellegrini Filho, da qual resultou a coletânea *Literatura oral no estado de São Paulo*, publicada em 1973. A pesquisadora destaca o fato de que, na década de 1980, a utilização do gravador parece se generalizar entre os pesquisadores que fazem registros de narrativas orais. (ALMEIDA; QUEIROZ. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, p. 135.)

revelou que esses contos de animais eram registrados sempre à noite, à luz de lamparina. Otávio da Costa Eduardo contou que na comunidade de Santo Antônio dos Pretos, os moradores tinham o costume de contar histórias somente à noite. Ele participava das rodas de contação e, logo em seguida, registrava as histórias à luz de lamparina, já que ali não havia a luz elétrica.

Em 2010, foi publicado pela editora Paulinas *O coelho e a onça: histórias brasileiras de origem africana*, dedicado ao público infantil, em que as histórias registradas em 1944 foram reescritas pelo próprio pesquisador. No livro, em que o pesquisador assume o pseudônimo de Eduardo Longevo, as histórias foram publicadas em português padrão. Segundo Otávio da Costa Eduardo, ele gostaria que as histórias fossem publicadas nesse livro também em dialeto rural, no entanto, isso não foi aceito pela editora.<sup>68</sup>

Após o estudo de Otávio da Costa Eduardo, somente no final do século XX e início do século XXI são encontradas no *corpus* desta pesquisa publicações que contemplaram o dialeto rural, já com o uso de tecnologias de gravação de áudio.

Nas publicações realizadas no âmbito do projeto *Quem conta um conto aumenta um ponto*, da Faculdade de Letras da UFMG, por exemplo, os contos são sempre publicados na forma de livro-CD. Os livros apresentam transcrições das narrativas acompanhadas de CD com a gravação sonora feita com os contadores no Vale do Jequitinhonha.<sup>69</sup> Outro exemplo é *Histórias que a Cecília contava*, também publicado sob a forma de livro-CD.

## Notas sobre os registros de tradição oral em terras africanas

Nesta parte do trabalho, dedicada às publicações que registraram contos de tradição oral no continente africano, foram contempladas especialmente recolhidas feitas em Angola. A pioneira dessas publicações – *Folk-tales of Angola*, de Héli Chatelain – será tema do capítulo “Diálogos e ressonâncias entre *Contos populares de Angola* e contos registrados no Brasil”. No entanto, também foram abordadas aqui algumas pesquisas desenvolvidas em outras regiões da África.

No continente africano, assim como no Brasil, a publicação em livro de manifestações da tradição oral tem início no final do século XIX. Na África, tais registros se iniciam por intermédio do trabalho de missionários europeus.

---

<sup>68</sup> No dia 24 de fevereiro de 2011, estive na residência de Otávio da Costa Eduardo na cidade de São Paulo. Aos 92 anos de idade, conservando uma memória de contador de histórias, ele falou sobre a pesquisa realizada na comunidade de Santo Antônio dos Pretos, no Maranhão, e sobre sua tese defendida nos Estados Unidos. Após essas pesquisas, Otávio da Costa Eduardo abandonou os estudos sobre o negro e as tradições orais e se dedicou à pesquisa de mercado. Atualmente, está produzindo um dicionário de termos referentes à pesquisa de mercado.

<sup>69</sup> O projeto *Quem conta um conto aumenta um ponto* já realizou três publicações na forma de livro-CD: *Quem conta um conto aumenta um ponto*, em 1998, *7 histórias de encanto e magia*, em 1999, e *No tempo em que os bichos falavam*, em 2009.

Jean Deslisle e Judith Woodsworth, em texto dedicado às literaturas africanas no livro *Os tradutores na história*, informam sobre pesquisas realizadas nos Camarões. Adolf Vielhauer, missionário alemão, que foi responsável pela tradução da Bíblia para a língua camaronesa mungaka, publicou em 1910 o livro *Tsu Mana*, uma coletânea de contos, parábolas e provérbios da cultura mungaka.<sup>70</sup> Outro nome importante no registro da tradição oral nos Camarões apontado por Jean Deslisle e Judith Woodsworth é Isaac Moumé Etia, um africano que, se não era missionário, deve sua formação à presença do europeu em continente africano, já que foi educado em escolas de missões europeias instaladas na África.

Isaac Etia conhecia quatro línguas europeias – alemão, francês, inglês e espanhol – e trabalhava como tradutor e intérprete na administração colonial francesa e alemã nos Camarões. Um dos livros mais populares de Moumé Etia é uma coleção de contos de tradição oral, intitulada *Fables de douala*, publicado em edição bilíngue francês-duala, em 1929. Nesse livro, além de incluir uma coletânea de narrativas orais, o autor analisou aspectos da religião tradicional duala. Moumé Etia também publicou um dicionário francês-duala e duala-francês, e uma gramática do inglês, além de ter traduzido para o duala obras famosas de línguas ocidentais, como *Mil e uma noites*, traduzida do francês como *Ikol'a a bulu ino na Bulu bo* e publicada em 1938. O autor camaronês morreu em 1938 e deixou inédita uma coleção de contos orais e provérbios em duala, intitulada *Le petit recueil de proverbes douala*.<sup>71</sup>

É importante mencionar o trabalho do escritor franco-suíço Blaise Cendrars, que publicou em 1921, sua *Anthologie Nègre*, que reúne narrativas orais recolhidas por missionários europeus em diferentes regiões da África que integram o acervo da Biblioteca Nacional da França.

Fiz minha *Anthologie Nègre* compulsando 1.180 volumes na Biblioteca Nacional e me apoiando em gramáticas, dicionários, contos compostos pelos missionários e por eles trazidos da África desde 1815. Missionários ingleses, franceses, alemães, dos pequenos povos protestantes do norte da Europa, mais tarde americanos, todos sofreram influência do ambiente negro a ponto de aprender as línguas da África, de traduzir, apesar dos seus rudes trabalhos de proselitismo, os contos que os negros se contam à noite em torno dos fogos das suas aldeias, de trazer à Europa, de imprimi-los às próprias custas.<sup>72</sup>

Vale lembrar que Blaise Cendrars teve uma participação importante no Modernismo brasileiro, contribuindo para que a defesa de expressões culturais nacionais dominasse o projeto artístico-cultural desse movimento. Para Aracy Abreu Amaral, a vinda de Blaise Cendrars ao Brasil em 1924 constitui-se como um marco, uma vez que representa um momento em que se

---

<sup>70</sup> DELISLE; WOODSWORTH. *Os tradutores na história*, p. 106-107.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>72</sup> CENDRARS. Conferência “A literatura negra”. *Apud*: EULÁLIO. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções, p. 131.

desenvolve a redescoberta do Brasil pelos modernistas. Segundo Aracy Amaral, Blaise Cendrars chamou a atenção dos modernistas, muitas vezes interessados pela arte de vanguarda europeia, para elementos próprios da cultura brasileira, como o samba, a cultura popular com raízes indígenas e africanas, e as tradições históricas das cidades mineiras.<sup>73</sup>

Outro trabalho importante é o do Coronel Alfred Ellis, oficial britânico que serviu na África ocidental no século XIX e que, em 1894, publicou em Londres *The youruba-speaking peoples of the slave coast of Africa*. Esse trabalho, que não foi traduzido para o português, focaliza a cultura iorubá e ewe na região que foi chamada de Costa dos Escravos, atual Togo, Benim e Nigéria, e apresenta narrativas orais em que se destacam mitos dos orixás.<sup>74</sup>

O alemão Leo Frobenius é outro pesquisador que também registrou narrativas orais na África. Frobenius, que não fazia parte de missões religiosas no continente africano, foi professor de antropologia na Universidade de Frankfurt e diretor do Museu Nacional de Etnologia de Frankfurt, na Alemanha. Entre 1904 e 1935, realizou 12 expedições a diferentes regiões da África, quando fez diversos registros e recolheu vários objetos da cultura africana. O pesquisador alemão é responsável pela descoberta de esculturas de cabeças em argila e em metal do reino iorubá de Ifé, que teve seu apogeu entre os séculos XII e XV na região onde, atualmente, é a Nigéria.<sup>75</sup>

Em suas expedições à África, Frobenius recolheu um número enorme de narrativas orais que, segundo Alberto da Costa e Silva, foram publicadas ao longo de sua vasta obra, que totaliza 60 livros e vários artigos. Em 1937, foi publicada em Nova Iorque *African genesis – folk tales and myths of Africa*. Nesse livro, cuja organização foi feita pelo antropólogo alemão Douglas Fox, foram reunidas 29 narrativas orais registradas por Frobenius no noroeste da África, no Sahel e no Sudão ocidentais e em parte do atual Zimbábue.<sup>76</sup> Algumas dessas narrativas já haviam sido apresentadas em outras publicações do pesquisador. O livro está organizado em três partes, intituladas “Os berberes” (em que se incluem “Lendas cabilas da criação” e “Contos folclóricos do povo cabila”), “Os sudaneses” (composta de “Lendas soninquês”, “Lenda fula”, “Contos folclóricos mandês”, “Contos folclóricos nupes” e “Lenda hauçá”) e “Os rodesianos do sul” – referência à Rodésia do Sul, atual Zimbábue – (em que foram incluídas “Histórias do chifre de ngoná” e “Lenda urronga”). O livro de Frobenius foi traduzido para o português por

---

<sup>73</sup> AMARAL. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, p. 16-17.

<sup>74</sup> PRANDI. *Mitologia dos orixás*, p. 26.; COSTA NETO. *Candomblés de Brasília: contribuição aos estudos dos rituais afro-brasileiros no Distrito Federal*, p. 2.

<sup>75</sup> COSTA e SILVA. Prefácio à edição brasileira. In: FROBENIUS; FOX. *A gênese africana: contos, mitos e lendas da África*, p. 11-15.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 11-15.

Dinah de Abreu Azevedo e está publicado no Brasil pelas editoras Landy e Martin Claret de São Paulo sob o título *A gênese africana: contos, mitos e lendas da África*.

Cabe destacar também a pesquisa do missionário suíço Henri Junod, realizada em Moçambique. Mia Couto, em uma coletânea de ensaios lançada recentemente, *E se Obama fosse africano?*, publicou “A última antena do último insecto – vida e obra de Henri Junod”, texto apresentado em homenagem ao pesquisador suíço em Maputo, em 2006.

Henri Junod foi para a África em 1889, como missionário da Igreja Presbiteriana Suíça. Em 1911, Junod publicou *Life of a South African Tribe*. Em 1917, saiu a edição portuguesa sob o título *Usos e costumes bantu*. Esse livro, que foi reeditado em 1996, em Moçambique, apresenta em mais de mil páginas estudos sobre a cultura tradicional do povo tsonga, incluindo registros de textos de tradição oral em verso e prosa. Além de *Usos e costumes bantu*, Henri Junod, que morreu na Suíça em 1934, também é autor do romance *Zidji*, e de três peças de teatro – *A deitadora de sortes*, *As atribulações do velho Nkoleli* e *O homem do grande cutelo*.<sup>77</sup>

Em território angolano, os registros de contos orais se iniciam com o trabalho de outro missionário suíço: Héli Chatelain, que publicou *Contos populares de Angola: cinquenta contos em quimbundo coligidos e anotados*.

Esse livro foi publicado pela primeira vez em 1894, em Nova Iorque, pela American Folk-lore Society.<sup>78</sup> Essa primeira edição, intitulada *Folk-Tales of Angola*, apresenta os contos em inglês-quimbundo. A edição bilíngue quimbundo-português só foi publicada 70 anos depois, em 1964, em Lisboa, pela Agência Geral do Ultramar e tem como tradutor dos contos o pesquisador brasileiro Luís da Câmara Cascudo. No Brasil, a editora Landy, de São Paulo, publicou, em 2000, dentro de sua coleção composta de livros de contos de tradição oral de diferentes países, uma edição que reúne 16 contos do livro de Héli Chatelain, selecionados por José Viale Moutinho, sob o título de *Contos populares de Angola: folclore quimbundo*.

---

<sup>77</sup> COUTO. A última antena do último insecto – vida e obra de Henri Junod. In: \_\_\_\_\_. *E se Obama fosse africano?*, p. 147-162.

<sup>78</sup> A American Folk-lore Society é uma entidade com sede em Nova Iorque, fundada em 1888, que reúne pesquisadores de diferentes países que se dedicam ao estudo das expressões populares de tradição oral. O endereço da American Folk-lore Society na Internet é [www.afsnet.org](http://www.afsnet.org).

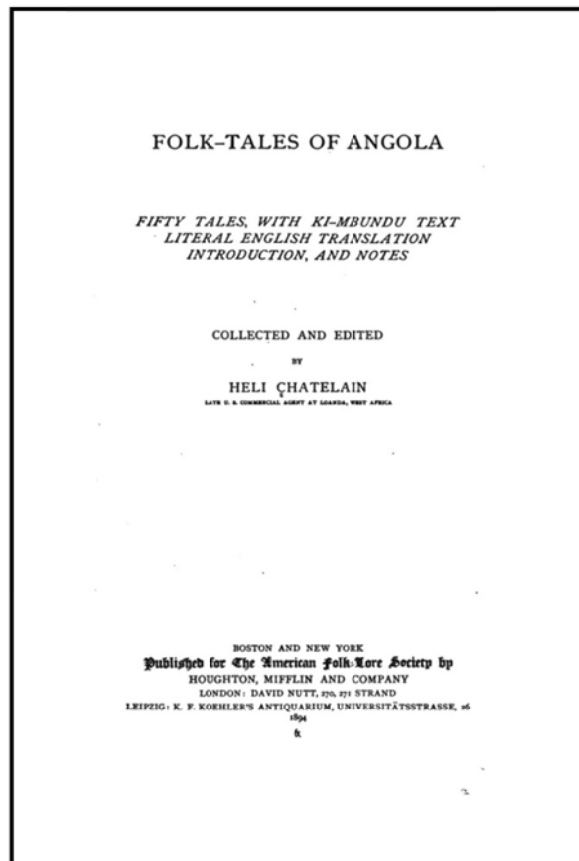


FIGURA 6 - Reprodução da folha de rosto da primeira edição de *Contos populares de Angola*, de Héli Chatelain.

Chatelain nasceu na cidade de Morat, na Suíça, em 1859. Educado em religião protestante, enfrentando grave enfermidade nos olhos que o impediu de ler até os 18 anos de idade, e vítima de um acidente na adolescência que o obrigou a andar com o auxílio de muletas, Chatelain aprendeu várias línguas, como inglês, italiano, hebreu, grego e árabe. Em 1883, ele viajou para os Estados Unidos com o objetivo de estudar e, dali, ir para a África para trabalho missionário. Em Nova Iorque, conheceu o bispo metodista William Taylor, que o convidou para ingressar em uma viagem missionária até a África Ocidental. Em 1885, Héli Chatelain chegou em Angola, onde passou um período inicial de três anos. Nesses anos, em meio a febres e outras doenças, dedicou-se ao estudo da língua portuguesa e da língua nativa quimbundo. Além dessas línguas, Chatelain informou em cartas enviadas a sua família que também estudou o swahili, falado na África Oriental, o zulu e o umbundo.

Em 1888, ele abandonou a missão de William Taylor e tornou-se missionário independente. Nesse ano, Chatelain voltou para a Europa, onde finalizou e publicou a

tradução de evangelhos para o quimbundo e a primeira gramática do quimbundo: *Grammatica elementar do kimbundu ou lingua de Angola*.<sup>79</sup>

Em 1889, Héli Chatelain voltou para os Estados Unidos, onde ingressou como linguista em uma expedição científica que tinha o objetivo de estudar um eclipse solar em Angola. No ano seguinte, em 1890, voltou para os Estados Unidos e levou consigo o angolano Jeremias Álvares da Costa (ou Jeremias Sabatelu). Jeremias foi o primeiro angolano convertido por Chatelain ao cristianismo e o seu principal informante nas pesquisas sobre a tradição oral angolana, segundo informa o próprio pesquisador no prefácio de *Contos populares de Angola*.

Uns dias antes de partir, uma vez mais, para a América, Jeremias, meu antigo pupilo e amigo de Malanje, chegou a Luanda e pediu-me para me acompanhar às missões. A ele devo a maior e a melhor parte dos meus contos, assim como muita informação segura acerca de crenças e costumes nativos. Algumas das suas histórias foram escritas a bordo e a maior parte delas foi ditada e, mais tarde, dactilografada por ele, em Vineland, N. J., em 1890 e 1891.<sup>80</sup>

Em 1891, Chatelain retornou a Angola como cônsul e agente comercial dos Estados Unidos em Luanda. Em 1893, ele voltou para os Estados Unidos, onde, em 1894, publicou a edição em inglês de *Contos Populares de Angola*.

Em 1897, Chatelain ainda voltaria para Angola, onde pretendia viver. No entanto, com a saúde bastante debilitada, ele retornou à Europa em 1900. Chatelain morreu em Lausanne, na Suíça, em 1908.

É interessante observar que o livro *Contos populares de Angola* não representa a totalidade dos registros de contos feitos por Chatelain em Angola. No prólogo da edição portuguesa, escrito por Fernando de Castro Pires de Lima, há menção a registros realizados pelo pesquisador suíço que se perderam.

Informa Chatelain [em carta enviada a sua família na Europa] que, em Junho de 1891, quando voltou a Angola como agente comercial dos Estados Unidos, o manuscrito com 80 contos folclóricos com as traduções intercaladas e notas estava praticamente pronto para ser impresso. Pena é que o Autor só nos pudesse dar o primeiro tomo, o qual contém apenas cinquenta contos populares, muito embora, segundo diz, ainda possuísse original para mais um ou dois volumes onde incluiria mais contos, provérbios, adivinhas e canções. [...] Que será feito dos manuscritos? Ter-se-iam perdido?<sup>81</sup>

Ainda no prólogo, são mencionadas tentativas de localização desses manuscritos durante o período de organização da edição portuguesa do livro de Chatelain.

---

<sup>79</sup> A *Grammatica elementar do kimbundu ou lingua de Angola* foi publicada em Genebra, pela Tipografia de Charles Schuchardt e foi escrita em português. O vocabulário usado na descrição do quimbundo é apresentado também em inglês.

<sup>80</sup> CHATELAIN. *Contos populares de Angola*: cinquenta contos em quimbundo coligidos e anotados, p. 65.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 15.

Diz sua irmã Alida que a obra consta apenas de metade dos contos e lendas que Chatelain possuía em manuscritos, e que ainda desejava, se tivesse vida e saúde, publicar as tradições históricas. Pena foi não ser possível saber-se onde se encontram tão preciosa coletânea. Fizemos o possível para a descobrir, mas tudo foi inútil. Fomos, repetimos, de propósito à Suíça e procuramos obter, junto de pessoas autorizadas, indicações sobre esses documentos, mas infelizmente não fomos felizes nas pesquisas efetuadas.<sup>82</sup>

O trabalho de Héli Chatelain é mencionado em publicações de pesquisadores brasileiros, como Luís da Câmara Cascudo, que destacam diálogos entre os contos registrados pelo pesquisador suíço e contos registrados no Brasil. Alguns desses diálogos serão abordados no sétimo capítulo desta tese.

Dentre os registros de narrativas de tradição oral realizados em Angola, é importante destacar o trabalho do escritor angolano Óscar Ribas, que, segundo Américo Correa de Oliveira, é aquele que apresenta o maior número de registros de contos orais publicados em livro.

Óscar Ribas dedicou-se à pesquisa de tradição oral junto ao povo ambundo, falante de quimbundo, na região de Luanda. Grande parte dos resultados dessa pesquisa foi publicada em três volumes intitulados *Missosso*.<sup>83</sup>

O maior colector de “literatura tradicional angolana” é, sem dúvida, Óscar Ribas. Debruçando-se sobre a área dos Ambundos (Língua Quimbunda e Portuguesa), mais especificamente a zona de Luanda e periferia, Óscar Ribas reparte e classifica esse enorme acervo em várias obras: no *Missosso I* [1979 (1961, 1ª ed.)]: contos e provérbios; no *Missosso II* (1962): psicologia dos nomes, culinária e bebidas, *desdens* (isemu), passatempos infantis, vozes de animais e epistolário; no *Missosso III* (1964b): canções, adivinhas, súplicas e exorcismos, prantos por morte, instantâneos da vida negra.<sup>84</sup>

Óscar Ribas também publicou, em 1967, *Sunguilando: contos tradicionais angolanos*, livro que reúne 13 narrativas de tradição oral também coletadas junto ao povo ambundo.

De acordo com o pesquisador português Armando Marques Guedes, após a independência de Angola, em 1975, os registros da tradição oral foram ampliados, inclusive com a utilização de novas mídias além do impresso.

Depois da independência estas recolhas de tradições orais continuaram. E, devido à importância que lhes tem sido desde então atribuída, o seu âmbito alargou-se. A transcrição, tradução e publicação de algumas são hoje complementadas por filmes

---

<sup>82</sup> CHATELAIN. *Contos populares de Angola*: cinquenta contos em quimbundo coligidos e anotados, p. 53.

<sup>83</sup> “[O] missosso angolano, dentro do quadro da tradição oral autóctone, é aquela forma narrativa percebida pelo natural como sendo totalmente ficcional, no sentido em que vê nela um produto apenas do imaginário, algo não acontecido no real empírico, pois pertencente apenas à ordem da fantasia. Opõe-se, por isso, à *maka*, na origem, outra forma de narrativa que relatava um acontecimento representado como vivido, ou pelo contador, ou por alguém de sua inimidade, ou por pessoas de que ouviu falar.” (PADILHA. *Entre voz e letra*: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX, p. 19.)

<sup>84</sup> OLIVEIRA. Da literatura tradicional angolana de transmissão oral, impressa em Português. *Educação e comunicação*, p. 59-60.



e videocassetes, por gravações sonoras e por uma maior difusão nos meios de comunicação social. Sem, de novo, tentar ser exaustivo nesta listagem, cumpre aqui referir as colectâneas de um Costa Andrade, de Raul David, de um Rosário Marcelino; os esforços de equipas sucessivas do Departamento de Folclore da Dinarte; os trabalhos analíticos e rigorosos de Henrique Abranches, nalguns casos com a colaboração de Simão Souindoula; os filmes etnográficos – principalmente os da série televisiva *Tempo Mumuila* – de Ruy Duarte de Carvalho. E não tem sido só em recolhas que são investidos os esforços de investigadores angolanos: as adaptações de tradições orais comparativamente mais raras antes da independência têm sido abundantes. No teatro, o grupo da SECULT e, sobretudo, José Mena Abrantes, têm transformado criativamente algumas tradições populares; na literatura infantil, têm-no feito a Dr<sup>a</sup> Gabriela Antunes, o Octaviano Correia, e evidentemente, o Dario de Melo. E na literatura geral avulta a magistral *Konkhava de Feti*, baseada em tradições Nyaneka, de Henrique Abranches; também no cinema, é exemplo privilegiado a película *Nelisita*, do Ruy Duarte, com a mesma origem.<sup>85</sup>

Confirmando a afirmativa de Armando Marques Guedes, é possível observar que mais da metade (55%) das publicações em livro de narrativas orais em Angola ocorrem a partir da década de 1970, num período de 35 anos, como se pode verificar no Quadro 2, incluído no CD que acompanha esta tese, elaborado com base no levantamento feito por Américo Correa de Oliveira sobre os registros da tradição oral em Angola. É importante notar que o período anterior tem início em 1888, com a publicação de duas narrativas recolhidas em quimbundo na *Grammatica elementar do kimbundu ou lingua de Angola*, de Héli Chatelain, e se estende até a década de 1970, o que corresponde a mais de 80 anos.

---

<sup>85</sup> GUEDES. O texto e o contexto na recolha de tradições orais em Angola. *ICALP*, p. 2-3.

# O NEGRO COMO PERSONAGEM

## Um ser chamado *personagem*

Na literatura de ficção, a personagem é, geralmente, definida como um ser fictício construído à imagem e semelhança dos seres humanos – “se estes são pessoas reais, aqueles são ‘pessoas’ imaginárias, se os primeiros habitam o mundo que nos cerca, os outros movem-se no espaço arquitetado pela fantasia do prosador”.<sup>1</sup> Em meio às muitas configurações possíveis para as personagens, seja no texto oral ou escrito – ser humano imaginado, objeto ou animal falantes em apólogos ou fábulas... –, percebe-se que sua existência é de importância fundamental para uma narrativa. Anatol Rosenfeld, em *A personagem de ficção*, observa que a personagem é o elemento que “torna patente a ficção”.<sup>2</sup>

Razões mais intimamente “poetológicas” mostram que a personagem realmente constitui a ficção.

A descrição de uma paisagem, de um animal ou de objetos quaisquer pode resultar, talvez, em excelente “prosa de arte”. Mas esta excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou o animal (como no poema “A pantera”, de Rilke) se “animam” e se humanizam através da imaginação pessoal.<sup>3</sup>

No mesmo livro, Antonio Candido também destaca a importância da personagem em um texto narrativo. Ele chama a atenção para o fato de que o enredo de uma narrativa tem existência através das personagens. O autor observa que a personagem representa a “possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor” a uma narrativa, uma vez que ela vive o enredo e as ideias de um texto narrativo e os torna vivos.<sup>4</sup>

Essa importância da personagem também é observada por estudiosos que se dedicaram às narrativas de tradição oral, destacando-se Vladímir Propp. O pesquisador russo constatou que as personagens são responsáveis pelas ações que estruturam os contos orais e, assim, constituem-se como elementos de grande importância para o conto. A partir dessa premissa, Propp desenvolveu os estudos de sua *Morfologia do conto maravilhoso*.<sup>5</sup>

Junto à importância atribuída à personagem, é possível perceber nos estudos literários a ausência de um consenso acerca da definição desse elemento da narrativa. Assim, uma definição conforme a apresentada no primeiro parágrafo deste capítulo – “personagem como representação fictícia de um ser” – torna-se apenas uma possibilidade dentre outras. Em diferentes estudos que se dedicaram a esse elemento da narrativa, podem ser encontrados

---

<sup>1</sup> MOISÉS. *Dicionário de termos literários*, p. 396.

<sup>2</sup> ROSENFELD. Literatura e personagem. In: CANDIDO *et al.* *A personagem de ficção*, p. 13.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>4</sup> CANDIDO. A personagem do romance. In: CANDIDO *et al.* *A personagem de ficção*, p. 39.

<sup>5</sup> PROPP. *Morfologia do conto maravilhoso*, p. 17.

entrecruzamentos entre Literatura e História que acabam por constituir a personagem num entrelugar em que dialogam a ficção e a realidade.

Beth Brait chamou a atenção para a presença desse diálogo entre ficção e realidade nas próprias definições presentes em dicionários.<sup>6</sup> O *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, por exemplo, refere-se à personagem ora como “pessoa” ou “posição social”, ora como “papel representado” ou “figura humana fictícia”.

1. pessoa que é objeto de atenção por suas qualidades, posição social ou por circunstâncias
2. papel representado por ator ou atriz a partir de figura humana fictícia criada por um autor
3. Derivação: por extensão de sentido.  
figura humana imaginada pelos autores de obras de ficção
- 3.1. Derivação: por extensão de sentido.  
figura humana representada em várias formas de arte  
Ex.: o principal p. do quadro é um pastor de longas barbas
4. Derivação: por extensão de sentido.  
o homem definido por seu papel social ou comportamento<sup>7</sup>

Na história da teoria e crítica literárias, essa aproximação entre pessoa e personagem pode ser encontrada em diferentes épocas. Horácio, por exemplo, em sua *Arte poética*, no século I a. C., ao conceber a personagem sob uma perspectiva pedagógica, estabelece um diálogo entre o real e a ficção. Para o poeta latino, que tem como base as ideias de Aristóteles, a ficção deve se aproximar da realidade e, assim, a personagem não se constitui apenas como a representação dos seres vivos, mas como um modelo a ser imitado, identificado com o ser humano.<sup>8</sup>

Nos séculos XVIII e XIX, com o surgimento de uma concepção psicologizante em torno da personagem, novamente realidade e ficção se aproximam. Sob essa concepção, a personagem é compreendida como “a representação do universo psicológico do seu criador.”<sup>9</sup>

A partir dos estudos empreendidos pelos formalistas russos, houve um distanciamento dessa concepção que aproximava a personagem do universo psicológico do seu criador. A personagem passou a ser compreendida como um elemento da linguagem.

Nesse sentido, ao estudar as particularidades da narrativa, os formalistas preocupam-se com os elementos que concorrem para a composição do texto e com os procedimentos que organizam esse material, denominando *fábula* o conjunto de eventos que participam da obra de ficção, e *trama* o modo como os eventos se interligam. De acordo com essa teoria, a personagem passa a ser vista como um dos componentes da fábula, e só adquire sua especificidade de ser fictício na medida em

---

<sup>6</sup> BRAIT. *A personagem*, p. 9.

<sup>7</sup> PERSONAGEM. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*.

<sup>8</sup> HORÁCIO. *Arte poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*, p. 58-59.

<sup>9</sup> BRAIT. *A personagem*, p. 37.

que está submetida aos movimentos, às regras próprias da trama. Finalmente, no século XX e através da perspectiva dos formalistas, a concepção de personagem se desprende das muletas de suas relações com o ser humano e passa a ser encarada como um ser de linguagem, ganhando uma fisionomia própria.<sup>10</sup>

É interessante observar que, mesmo com a concepção de personagem como ser linguístico, desafios e questões em torno das abordagens da personagem não abandonaram o estudo da narrativa. Roland Barthes, por exemplo, observou tais desafios no estudo da análise estrutural da narrativa.

Desde Propp, o personagem não cessa de impor à análise estrutural da narrativa o mesmo problema: de um lado os personagens (por qualquer nome que lhes chame *dramatis personae* ou *actantes*) formam um plano de descrição necessário, fora do qual as “pequenas ações” narradas deixam de ser inteligíveis, de sorte que pode bem dizer que não existe uma só narrativa no mundo sem “personagem”, ou ao menos sem “agentes”; mas por outro lado estes agentes bastante numerosos não podem ser nem descritos nem classificados em termos de “pessoas”, seja que se considere a “pessoa” como uma forma puramente histórica, restrita a certos gêneros (em verdade, os que conhecemos melhor) e que por conseguinte é preciso reservar o caso, muito vasto, de todas as narrativas (contos populares, textos contemporâneos) que comportam agentes, mas não pessoas; isto é, que se admita que a “pessoa” não é mais que uma racionalização crítica imposta por nossa época a puros agentes narrativos.<sup>11</sup>

Percebe-se que os entrecruzamentos entre Literatura e História, ser humano e ser imaginado se fazem presentes com frequência quando a personagem é abordada em um texto literário. Antonio Candido, por exemplo, destacou esse entrecruzamento em torno das personagens de romances.

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lúdica verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.<sup>12</sup>

E quando as atenções se voltam para o personagem negro no texto literário, os vínculos desse “ser” com o real são sempre retomados. São vários os estudos que exploram as representações do negro na literatura em diálogo com a própria situação dos indivíduos negros em nossa sociedade. Assim, se, no Brasil, em vários momentos de sua história, o negro enfrenta situações de exclusão social, também no texto literário essa exclusão é frequentemente destacada.

---

<sup>10</sup> BRAIT. *A personagem*, p. 44.

<sup>11</sup> BARTHES. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES *et al.* *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*, p. 43.

<sup>12</sup> CANDIDO. A personagem do romance. In: CANDIDO *et al.* *A personagem de ficção*, p. 40.

## O personagem negro em textos literários brasileiros

Muitos pesquisadores têm destacado uma ocultação da voz do negro desde os primeiros escritos que iriam constituir a literatura brasileira. Em muitas obras, o negro foi silenciado por intermédio da criação de estereótipos e de uma visão distanciada por parte dos escritores. Zilá Bernd, por exemplo, observa uma representação inventada do negro ao longo da história da literatura brasileira.

A literatura atua em determinados momentos históricos no sentido da união da comunidade em torno de seus mitos fundadores, de seu imaginário ou de sua ideologia, tendendo a uma homogeneização discursiva, à fabricação de uma *palavra exclusiva*, ou seja, aquela que pratica uma ocultação sistemática do outro, ou uma representação *inventada* do outro. No caso da Literatura Brasileira, este outro é o negro cuja representação é, via de regra, *inventada*.<sup>13</sup>

O silenciamento do negro e essa representação inventada foram observados por diversos pesquisadores, como Domingos Proença Filho, David Brookshaw e Roger Bastide, em diferentes momentos históricos da literatura brasileira.

Roger Bastide destacou a criação de estereótipos envolvendo a figura do negro já em Gregório de Matos.

Encontramos estereótipos raciais quase desde as origens da literatura brasileira. Em Gregório de Matos, por exemplo. Trata-se de um satírico e de um satírico que imita muitas vezes os poetas europeus; apesar de suas imitações, ele é, todavia, o crítico azedo da sociedade colonial e nele aparece o estereótipo do mulato como vaidoso:

pardos de trato  
a quem a soberba emborca.

mulato muito ousado...

E o método que utiliza para humilhá-lo ainda mais é, justamente, insistir sobre as origens africanas:

Ter sangue de carrapato,  
Seu estoraque do Congo  
Cheirar-lhe a roupa a mondongo  
É cifra de perfeição.<sup>14</sup>

Ao lado desses estereótipos, percebe-se uma ocultação do negro que se estende à literatura produzida no século XVIII, período em que se desenvolveu com vigor a atividade mineradora no Brasil, diante da crise na produção de açúcar. Nesse período, houve um aumento significativo do contingente de negros escravizados no País, especialmente em Minas Gerais.

Os moradores da costa com seus escravos lançaram-se imediatamente a uma corrida a essas jazidas de ouro. Até a descoberta do ouro, no final do século XVII, o sertão de Minas Gerais, no coração da região aurífera, fora povoado apenas por índios não conquistados. Provavelmente já em 1710 havia cerca de 20 mil livres e igual número

<sup>13</sup> BERND. *Literatura e identidade nacional*, p. 21.

<sup>14</sup> BASTIDE. Estereótipos de negros através da literatura brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Estudos afro-brasileiros*, p. 116.

de escravos habitavam na região; em 1717, o número de escravos aumentara para 35 mil, e no início da década seguinte ultrapassou os 50 mil. O marco de 100 mil na população cativa provavelmente foi atingido na década de 1730, e nos anos 1760 havia 249 mil escravos e pessoas livres de cor e apenas 71 mil brancos na capitania. Na época do censo de 1776 foram registrados 266 mil pessoas de cor, das quais 157 mil eram escravos e a notável quantidade de 109 mil eram livres.<sup>15</sup>

Apesar do enorme contingente de negros em Minas Gerais, Jean Carvalho França, em *Imagens do negro na literatura brasileira*, observou a escassez de representações do negro na poesia da chamada *escola mineira*, em obras de autores como Cláudio Manuel da Costa, que viveram e escreveram nesse período de auge da mineração com enorme contingente de negros no trabalho escravo.<sup>16</sup>

Roger Bastide também destacou a ocultação do negro nesse período por intermédio de *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga:

Durante todo o período colonial, a imagem do negro estará indissolúvelmente associada à do trabalho servil, e o poeta branco procurará ocultar de sua bem-amada a visão horrível ou repugnante dos trabalhadores miseráveis:

Tu não verás, Marília, cem cativos  
Tirarem o cascalho e a rica terra...<sup>17</sup>

O mesmo pesquisador também observou a instauração do estereótipo da mulher negra sensual em outra obra de Tomás Antônio Gonzaga: *Cartas chilenas*.

A obra mais importante desse século, todavia, do ponto de vista que nos interessa, são sem dúvida nenhuma as *Cartas chilenas*. Nela encontramos um estereótipo que atravessará toda a literatura brasileira, chegando até os nossos dias, o da sensualidade da mulher de cor (assim com o gosto dela pelo luxo):

A ligeira mulata em trajes de homem  
Dança o quente lundu e o vil batuque

—————  
As vis mulatas

—————  
A lasciva umbigada

—————  
As negras quitandeiras  
A custo dos amigos, só trajavam  
Vermelhas capas de galões cobertas...<sup>18</sup>

A partir do século XIX, a presença do negro amplia-se no discurso literário e esse personagem surge como tema central de algumas obras. David Brookshaw observou que as representações do negro no discurso literário se fizeram de forma mais intensa a partir de 1850, quando a abolição do tráfico de escravos “forçou os escritores brasileiros a voltarem sua

---

<sup>15</sup> LUNA; KLEIN. *Escravidão no Brasil*, p. 50.

<sup>16</sup> FRANÇA. *Imagens do negro na literatura brasileira*, p. 30.

<sup>17</sup> BASTIDE. Estereótipos de negros através da literatura brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Estudos afro-brasileiros*, p. 117.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 118.

atenção aos escravos, e em particular ao tratamento que recebiam [...].”<sup>19</sup> Conforme apontou Brookshaw, “um dos fatores responsáveis por esse fato foi, sem dúvida, o sentimento antiescravista”,<sup>20</sup> que começou a ganhar fôlego no século XIX.

Apesar de o negro tornar-se tema central de algumas obras dessa época, o contexto em que ele foi representado não sofreu grandes alterações, mesmo naqueles textos que se ocuparam da temática da escravidão. Foram instaurados estereótipos em torno da figura do negro e sua voz seguiu ocultada em meio a preconceitos.

Segundo David Brookshaw, *O comendador*, de Pinheiro Guimarães, considerado o primeiro texto literário que se dedicou à temática da escravidão, acabou por desenvolver uma descrição do negro que contribuiu para sua desumanização.

Assim, a literatura de 1850 em diante demonstra, em grande parte, preocupações pelo escravo, aparecendo o primeiro romance em folhetim com essa temática em 1856, intitulado *O Comendador*, de Pinheiro Guimarães. Os escravos são descritos com um misto de desgosto e piedade, e seu senhor como protótipo do feitor malvado. A exagerada descrição de sua aparência desumaniza os escravos mais do que humaniza o autor [...].<sup>21</sup>

Mesmo em Castro Alves, o “poeta abolicionista”, é possível verificar o encobrimento da voz do negro. David Brookshaw e Domício Proença Filho destacaram o fato de que os textos do poeta baiano não ficaram imunes aos preconceitos contra os negros da época.<sup>22</sup>

Alfredo Bosi, apesar de reconhecer a importância de Castro Alves para o “arranque da primeira campanha abolicionista”, por intermédio de poemas como “Vozes d’África” e “Navio negreiro”, observa que a escravidão é definida no poema “Vozes d’África” como uma determinação divina, um castigo de Deus que estaria justificado no livro Gênesis, da Bíblia. “O destino do povo africano, cumprido através dos milênios, depende de um evento único, remoto, mas irreversível: a maldição de Cam, de seu filho Canaã e de todos os seus descendentes. O povo africano será negro e será escravo: eis tudo.”<sup>23</sup>

Os estereótipos em torno da figura do negro ainda podem ser apontados em outros momentos, em textos posteriores à obra de Castro Alves.

Por certo, na obra de escritores da Escola Naturalista como Aluísio Azevedo, seria o estereótipo da mulata sombriamente sensual que prevaleceria, por exemplo Rita Bahiana em *O cortiço*. No século XX, as heroínas “mulatas” de Jorge Amado, tais como Rosenda,

---

<sup>19</sup> BROOKSHAW. *Raça e cor na literatura brasileira*, p. 28.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>22</sup>A ocultação do negro na obra de Castro Alves é abordada nos seguintes textos: BROOKSHAW. *Raça e cor na literatura brasileira*, p. 37; PROENÇA FILHO. O negro e a literatura brasileira. In: *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, p. 83.

<sup>23</sup> BOSI. Sob o signo de Cam. In: \_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*, p. 256.

Gabriela e Ana Mercedes, ou a Isaura de Lins do Rego deveriam desenvolver-se segundo as linhas de Rosa e não da nobre mulher escrava de Guimarães.<sup>24</sup>

Assim, são diversos os estereótipos que contribuíram para a ocultação da voz do negro na literatura brasileira. A partir dos estudos de pesquisadores que se dedicaram a esse tema, poderiam ainda ser listados inúmeros desses estereótipos em diferentes momentos da história da literatura brasileira: *o negro infantilizado serviçal e subalterno*, nas peças *O cego* (1845), de Joaquim Manuel de Macedo, e *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar; *o escravo como fera*, em *As vítimas algózes* (1869), de Joaquim Manuel de Macedo; *o negro como elemento que provoca o mal*, em *O tronco do ipê* (1871), de José de Alencar; *o escravo nobre*, em *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, e em *O mulato* (1881), de Aluísio Azevedo; *o negro erotizado*, em *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, e em *Bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha; *a bestialidade do negro*, em *Rei negro* (1914), de Coelho Neto; *o negro exilado da cultura brasileira, ligado à imagem de uma África nostálgica*, em *Urucungo* (1931), de Raul Bopp; *o negro fiel*, em *Corpo vivo* (1962), de Adonias Filho.<sup>25</sup>

Pesquisa realizada por Regina Dalcastagnè, professora do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, mostra que a situação não se alterou no romance contemporâneo. A pesquisa foi realizada entre 1990 e 2004, e teve como corpus 258 romances, de 165 diferentes escritores, correspondentes à totalidade das primeiras edições de romances de autores brasileiros publicados por três editoras – Companhia das Letras, Record e Rocco –, consideradas as “mais prestigiosas do País, de acordo com levantamento realizado junto a acadêmicos, críticos e ficcionistas.”<sup>26</sup>

A pesquisa revelou uma ausência do negro na literatura contemporânea por intermédio da própria cor dos autores. A pesquisa de Regina Dalcastagnè mostrou que 93,9% dos autores são brancos, enquanto 3,6% não tiveram a cor identificada. Os autores “não brancos” ficaram com apenas 2,4% das obras publicadas.<sup>27</sup>

Quanto à representação dos negros nas obras, a pesquisa indicou que a personagem do romance contemporâneo é, predominantemente, branca, prevalecendo o silenciamento do negro identificado em períodos anteriores da literatura brasileira.

A personagem do romance brasileiro contemporâneo é branca. Os brancos somam quase quatro quintos das personagens, com uma frequência mais de dez vezes maior do que a categoria seguinte (negros). Em 56,6% dos romances, não há nenhuma

---

<sup>24</sup> BROOKSHAW. *Raça & cor na literatura brasileira*, p. 31.

<sup>25</sup> Essas representações do negro na literatura brasileira foram apontadas e analisadas em textos de diferentes pesquisadores: *Imagens do negro na literatura brasileira*, de Jean Marcel Carvalho França; “O negro e a literatura brasileira”, de Domício Proença Filho; *Raça & cor na literatura brasileira*, de David Brookshaw; *O negro e o romantismo brasileiro*, de Heloísa Teller Gomes; “Estereótipos de negros através da literatura brasileira”, de Roger Bastide.

<sup>26</sup> DALCASTAGNÈ. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea, p. 89.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 89.



personagem não-branca. Em apenas 1,6%, não há nenhuma personagem branca. E dois livros, sozinhos, respondem por mais de 20% das personagens negras.

[...]

Os negros são 7,9% das personagens, mas apenas 5,8% dos protagonistas e 2,7% dos narradores; embora em proporção menos drástica, uma redução similar ocorre no caso dos mestiços. Juntando os dados anteriores, é possível observar a ampla predominância de *homens brancos* nas posições de protagonista ou de narrador, enquanto as *mulheres negras* mal aparecem [...].<sup>28</sup>

Desse modo, são poucos os momentos em que é possível identificar vozes afrobrasileiras na literatura produzida no País, voz que se expressa, conforme observaram Alfredo Bosi, Domício Proença Filho, Jean Carvalho França, Zilá Bernd, Eduardo de Assis Duarte, David Brookshaw, em textos de autores como Lima Barreto, Luís Gama ou Cruz e Sousa.

Diante da ocultação do negro e da criação de estereótipos em torno de sua figura na literatura escrita, cabe observar de que modo o negro é representado nas expressões da tradição oral. Ao se tomar o negro como personagem, seria possível ouvir uma voz africana ou afrobrasileira nas narrativas de tradição oral?

Para David Brookshaw, as narrativas de tradição oral são permeadas por inúmeros preconceitos em torno da figura do negro.

Em nenhuma outra parte dos domínios da cultura brasileira a fusão do simbolismo da cor e do preconceito racial torna-se mais evidente do que nas histórias populares, particularmente naquelas histórias infantis cujos narradores mais versáteis amiúde eram, ironicamente, negros eles próprios. Tais histórias, não se pode duvidar, sedimentaram-se na mentalidade adulta para formar um fator sempre presente no subconsciente, contrastando com a pretensa ausência de racismo conseguida através da educação ou da subserviência à propaganda nacionalista.<sup>29</sup>

Florestan Fernandes, no capítulo dez de *O negro no mundo dos brancos*, também discutiu a presença de preconceitos envolvendo a figura do negro na tradição oral.

A inferioridade social do negro é fartamente expressa em várias situações do nosso folclore. Essa inferioridade, todavia, não é simplesmente constatada, pois se chega a dar aos atos da vida social dos pretos um significado deprimente e pejorativo, estabelecendo-se uma espécie de distinção entre esses atos e os mesmos quando praticados pelos brancos. Doutro lado, atribui-se comumente aos negros o mais baixo status da hierarquia social, correspondente ao nível econômico menos representativo, enquanto o intercasamento, previsto, é proibido.<sup>30</sup>

Apesar dos estereótipos e preconceitos, assim como na literatura de tradição escrita, também na tradição oral é possível encontrar textos em que o negro abandona o silenciamento tantas vezes a ele imposto para assumir a palavra e tornar-se sujeito de sua voz.

---

<sup>28</sup> DALCASTAGNÈ. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea, p. 90-91.

<sup>29</sup> BROOKSHAW. *Raça e cor na literatura brasileira*, p. 13.

<sup>30</sup> FERNANDES. Representações coletivas sobre o negro: o negro na tradição oral. In: \_\_\_\_\_. *O negro no mundo dos brancos*, p. 207.

Exemplos dessa situação podem ser observados no acervo do projeto *Quem conta um conto aumenta um ponto*, da Faculdade de Letras da UFMG. O acervo desse projeto é constituído de 195 transcrições de narrativas registradas em gravações sonoras, que foram realizadas com 53 contadores de histórias do Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, entre as décadas de 1980 e 1990. Em pesquisa realizada durante minha graduação em Letras na UFMG, e finalizada no meu mestrado, também na UFMG, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Sônia Queiroz, foram identificadas 34 narrativas com a presença de personagens negros.<sup>31</sup> Em 12 dessas narrativas, percebe-se a figura do negro em situações de subserviência e em meio a preconceitos, com a instauração do cenário destacado por David Brookshaw e Florestan Fernandes. No entanto, em 22 histórias, é possível destacar personagens negros que se figuram de modo bastante diferente, em representações que se distanciam de preconceitos e estereótipos.

Ouve-se, desta forma, a voz do negro, habitante que tanto contribuiu na formação histórico-cultural do Vale do Jequitinhonha. Nas narrativas orais que se contam ao redor do fogão-a-lenha ou da fogueira, sob a lua ou o sol do fim da tarde, vozes historicamente mantidas em silêncio podem falar. Nas narrativas orais, o negro pode tomar a palavra e abandonar, no encanto do verbo, sua condição de escravo. Pelas histórias, ele se torna o santo Pai Joaquim, grita contra o sofrimento na manjarra... torna-se aquele que tem o dom de conceder vida a um morto. A realidade é enfeitada pelo discurso poético e se dispõe em outra ordem.<sup>32</sup>

Nessas narrativas, é possível identificar personagens negras que se tornam sujeitos da enunciação e fazem emergir uma *literatura negra* em meio às manifestações da tradição oral, a exemplo do que observa Zilá Bernd na literatura escrita.

Seguindo por essa mesma trilha observamos que o tema do negro sempre esteve presente na literatura brasileira, embora quase sempre de forma estereotipada. Se essa temática pode remontar ao período colonial, com Gregório de Matos, passando pelo romantismo, com Castro Alves, e chegando aos dias de hoje, com Jorge Amado e muitos outros, que fator será determinante da fissura a partir da qual se pode falar em *literatura negra* e não mais apenas em temática do negro e da escravidão?

Acreditamos que esse demarcador de fronteiras é o surgimento de um sujeito-de-enunciação no discurso poético, revelador de um processo de conscientização de ser negro entre brancos.<sup>33</sup>

Desse modo, em muitas histórias, pelo discurso poético, o negro pode tomar a palavra e abandonar a subserviência.

---

<sup>31</sup> Como resultado desta pesquisa que enfocou o personagem negro no acervo do projeto *Quem conta um conto aumenta um ponto*, foi publicado, em 2009, o livro *Negros pelo Vale*, na coleção Viva Voz da Faculdade de Letras da UFMG. Nesse livro, além do texto que analisa as narrativas, foram publicadas também as transcrições das 34 histórias que têm a presença de personagens negros. Acompanha o livro um CD com o áudio das narrativas.

<sup>32</sup> SOUZA. *Negros pelo Vale*, p. 42.

<sup>33</sup> BERND. *Introdução à literatura negra*, p. 48.

## A mãe preta contadora de histórias

Sobre os personagens negros na tradição oral, cabe destacar a mãe preta. Presença marcante em publicações impressas, a mãe preta representa na obra de diferentes escritores do Brasil a figura do contador de histórias de tradição oral. Essa representação revela a própria história das mulheres negras no Brasil que, durante a escravidão, e mesmo em períodos posteriores à abolição, desempenharam a função de ama de leite, cuidando dos filhos de senhores brancos e, nessa função, eram também contadoras de histórias.

Rafaela de Andrade Deiab, em sua dissertação de mestrado *A mãe-preta na literatura brasileira: a ambiguidade como construção social (1880-1950)*, destacou a participação de amas negras na vida de famílias brancas por intermédio de fotos feitas por Militão Augusto Azevedo, fotógrafo que nasceu no Rio de Janeiro em 1835 e que trabalhou em São Paulo durante grande parte de sua vida, onde fazia fotos de famílias.

A pesquisadora chama a atenção para a estética fotográfica da época, trazida da Europa, em que mães e filhos eram fotografados juntos, em posições em que seus rostos permaneciam próximos. No contexto da escravidão no Brasil, destaca-se nas fotografias a presença da mulher negra, a mãe preta, no lugar da mãe branca, o que revela a significativa presença da mulher negra nas famílias brancas,<sup>34</sup> como se pode ver, por exemplo, na Figura 7.



FIGURA 7 - Foto de 1870, de Militão Augusto de Azevedo.

Fonte: DEIAB. *A mãe-preta na literatura brasileira: a ambiguidade como construção social (1880-1950)*, p. 1.

<sup>34</sup> DEIAB. *A mãe-preta na literatura brasileira: a ambiguidade como construção social (1880-1950)*, p. 4-5.

Maria Antonia Ramos Coutinho, no texto inédito “As cantigas de minh’ama e a escrita da nação”, salienta que, embora existam vários contadores masculinos, graças a essa atividade de narrar histórias realizada pela mãe preta, há no Brasil, em várias obras, uma prevalência da imagem da contadora negra, que ocupa um lugar simbólico na cultura nacional.<sup>35</sup>

Gilberto Freyre, em *Casa-Grande & Senzala*, destacou as relações estabelecidas no convívio entre as mães pretas e os filhos de senhores brancos como elemento fundamental na formação da cultura mestiça brasileira. Segundo Gilberto Freyre, nesse convívio, as mães pretas transformavam vários elementos da cultura europeia, através, por exemplo, da impressão de um outro ritmo a canções de ninar da tradição portuguesa, do cuidado com as crianças, que iam desde a higiene do corpo até o resguardo espiritual, por meio de simpatias e benzeduras, do preparo de comidas, e das histórias que eram contadas às crianças.<sup>36</sup>

Ao discutir a arte de contar histórias das mulheres negras, Gilberto Freyre, a partir dos estudos de Ellis, que focalizaram a cultura iorubá e ewe na região que foi conhecida como Costa dos Escravos, que atualmente corresponde a Togo, Benim e Nigéria, chama a atenção para a existência do *akpalô*, contador de histórias fantásticas, e do *arokin*, responsável pela narração das crônicas do passado. Para Gilberto Freyre, o *akpalô* é uma “instituição africana” que no Brasil se fez presente por intermédio de mulheres negras que andavam de engenho em engenho e contavam histórias, tanto para crianças, quanto para outras negras.<sup>37</sup>

Também Luís da Câmara Cascudo destaca a figura da mulher negra como contadora de histórias. Ele afirma que os ouvidos brasileiros acostumaram-se com a voz das mães pretas na contação de histórias, uma vez que, raramente, as histórias eram contadas por vozes europeias.<sup>38</sup> Vale lembrar que o próprio Câmara Cascudo teve em sua vida a presença de Luísa Freire, empregada doméstica contadora de histórias que viveu com a família do pesquisador por cerca de 40 anos. Luísa Freire foi responsável pela narração de várias histórias publicadas pelo pesquisador. Em 1955, Câmara Cascudo publicou pela editora Portucalense, do Porto, o livro *Trinta estórias brasileiras*, todas recolhidas do repertório de Luísa Freire, conhecida na intimidade familiar como Bibi.<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> COUTINHO. As cantigas de minh’ama e a escrita da nação, p. 31.

<sup>36</sup> FREYRE. *Casa-grande & senzala*, p. 382-383.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 386.

<sup>38</sup> CASCUDO. *Literatura oral no Brasil*, p. 153.

<sup>39</sup> QUEIROZ; ALMEIDA. *Na captura da voz*: as edições da narrativa oral no Brasil, p. 72.

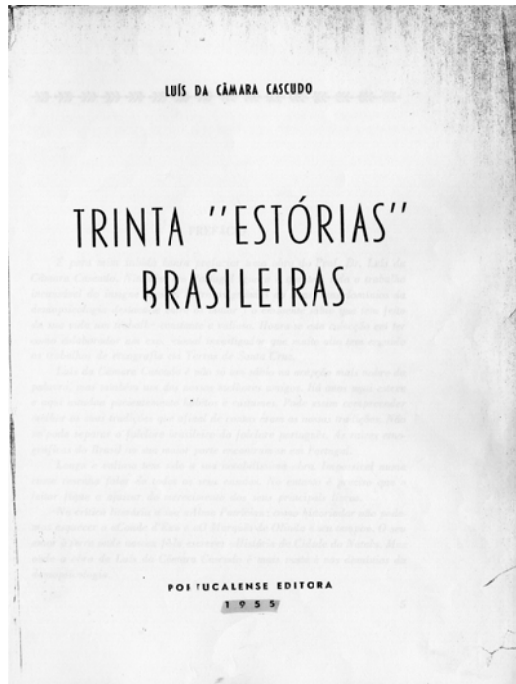


FIGURA 8 - Folha de rosto de *Trinta histórias brasileiras*, de Luís da Câmara Cascudo.

Embora, na introdução do livro, o pesquisador apresente Luísa Freire como uma mulher branca, suas características não a distanciam da mãe preta. Ela é descrita como uma mulher de baixa condição social, descendente de lavradores, que nasceu no litoral do Rio Grande do Norte, de onde nunca saiu, e que não teve acesso ao domínio da leitura e da escrita.<sup>40</sup>

É interessante destacar que Luísa Freire foi responsável pela narração de “Quem perde o corpo é a língua”, história que trata de um crânio falante e da morte daquele que revela esse fenômeno. Essa narrativa apresenta diálogos com contos orais registrados na África, como “O rapaz e o crânio”, publicado por Héli Chatelain, em *Contos populares de Angola*, como observou o próprio Câmara Cascudo em *Made in Africa*.

A mulher negra como contadora de histórias foi inscrita na literatura brasileira por diferentes escritores e ganha destaque, por exemplo, na obra de José Lins do Rego. O romance de estreia do escritor paraibano, *Menino de engenho*, lançado em 1932, apresenta a personagem velha Totônia, negra que andava por diferentes localidades contando histórias para crianças.

A velha Totônia de quando em vez batia no engenho. E era um acontecimento para a meninada. Ela vivia de contar histórias de Trancoso. Pequenininha e toda engelhada, tão leve que uma ventania poderia carregá-la, andava léguas e léguas a pé, de engenho a engenho, como uma edição viva das *Mil e uma noites*. Que talento ela possuía para contar as suas histórias, com um jeito admirável de falar em nome de todos os personagens! Sem nem um dente na boca, e com uma voz que dava todos os tons às palavras.

<sup>40</sup> CASCUDO. *Trinta estórias brasileiras*, p. 13.

As suas histórias para mim valiam tudo. Ela também sabia escolher o seu auditório. Não gostava de contar para o primo Silvino, porque ele se punha a tagarelar no meio das narrativas. Eu ficava calado, quieto, diante dela. Para este seu ouvinte a velha Totonha não conhecia cansaço. Repetia, contava mais uma, entrava por uma perna de pinto e saía por uma perna de pato, sempre com aquele seu sorriso de avó de gravura dos livros de história. E as suas lendas eram suas, ninguém sabia contar como ela. Havia uma nota pessoal nas modulações de sua voz e uma expressão de humanidade nos reis e nas rainhas dos seus contos. O seu Pequeno Polegar era diferente. A sua avó que engordava os meninos para comer era mais cruel que a das histórias que outros contavam.<sup>41</sup>

A contadora Totônia se tornou a personagem central de outro livro de José Lins do Rego: *Histórias da velha Totônia*, publicado em 1936. No livro dedicado ao público infantil, foram publicadas histórias da tradição oral contadas por Totônia e ouvidas durante a infância do escritor. José Lins do Rego abre o livro dedicando-o aos meninos do Brasil e apresentando a contadora Totônia.

Aos meninos do Brasil.

Ainda me lembro hoje da Velha Totônia, bem velha e bem magra, andando, de engenho a engenho, contando as suas estórias de Trancoso. Não havia menino que não lhe quisesse um bem muito grande, que não esperasse, com o coração batendo de alegria a visita da boa velhinha, de voz tão mansa e de vontade tão fraca aos pedidos dos seus ouvintes.

Todas as velhas Totônias do Brasil se acabaram, se foram. E outras não vieram para o seu lugar. Este livro escrevi pensando nelas... Pensando na sua velha Totônia de Sergipe, Sílvio Romero recolheu estas mesmas estórias que eu procuro contar aos meninos do Brasil.

Quisera que todos eles me ouvissem com a ansiedade e o prazer com que eu escutava a velha Totônia do meu engenho.

Se eu tiver conseguido este milagre, não precisarei de maior alegria para a minha vida.<sup>42</sup>

Além das *Histórias da velha Totônia*, a partir de 1930, período em que a literatura infantil se consolida no Brasil, com aumento significativo de autores e editoras dedicados à produção e edição de livros para o público infantil,<sup>43</sup> surgiram outras publicações em que se destacaram as personagens negras contadoras de histórias.

Monteiro Lobato, por exemplo, cuja obra é reconhecida por críticos como inaugural no campo da literatura para crianças no Brasil, criou a Tia Nastácia, cozinheira negra que conta histórias no Sítio do Pica-Pau Amarelo. Em 1937, ele publicou *Histórias da Tia Nastácia*, em que a contadora narra histórias da tradição oral.

Outros exemplos de obras, publicadas a partir de 1930, que apresentam contadoras negras são: *Contos da Mãe Preta*, de Osvaldo Orico, publicados em 1932; *Cazuzu* – em que um narrador adulto narra acontecimentos de sua infância e, entre suas recordações, está a negra contadora vovó Candinha –, de Viriato Corrêa, publicado em 1937; e *O boi Aruá*,

---

<sup>41</sup> REGO. *Menino do engenho*, p. 79.

<sup>42</sup> REGO. *Histórias da velha Totônia*, p. 5.

<sup>43</sup> LAJOLO; ZILBERMAN. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*, p. 47.

obra póstuma de Luís Jardim, publicada em 1940, que traz três histórias – “O boi Aruá”, “Histórias das maracanãs” e “História do Bacurau” – narradas pela negra Sá Dondom.

Cabe observar que essa representação da mulher negra como contadora de histórias nos vários textos é encontrada, muitas vezes, sob a forma de estereótipos, muitos já observados neste capítulo. Recentemente, desenvolveu-se uma abordagem crítica sobre a situação da mulher negra na literatura brasileira. Marisa Lajolo, por exemplo, observou a instauração de uma inferioridade, tanto de Tia Nastácia quanto de suas histórias, na obra de Monteiro Lobato. De acordo com a pesquisadora, Tia Nastácia transfere para o lugar de contadora de histórias a inferioridade sociocultural de sua posição como mulher negra e trabalhadora doméstica. Com isso, as histórias de tradição oral passam a ocupar uma posição subalterna. Conforme percebeu Marisa Lajolo, em *Histórias da Tia Nastácia*, as narrativas contadas pela personagem são alvo de questionamentos dos ouvintes. A maior parte desses questionamentos tratam da pobreza e da ingenuidade da imaginação popular, consideradas “bobagens de negra velha”.<sup>44</sup>

Marisa Lajolo também observa que essa assimetria entre narrador e ouvinte, identificada em *Histórias de Tia Nastácia*, com a inscrição de um desprestígio das expressões de tradição oral, também está presente em outras obras da época destinadas ao público infantil, como *Histórias da velha Totônia*, de José Lins do Rego, e *O boi aruá*, de Luís Jardim.<sup>45</sup>

Ao lado dessa representação da contadora negra, permeada em algumas obras pelo estabelecimento de uma inferioridade da mãe preta, outra caracterização recorrente é a dessa personagem como mulher bondosa, que aceita sua condição de subserviência. Tal estereótipo pode ser encontrado, por exemplo, em *Contos da mãe preta*, de Osvaldo Orico. O autor apresenta a mãe preta como uma “criatura simples e boa”, que narrou “contos e historietas que andam espalhados por esse Brasil afora e são deliciosas reminiscências de nossas velhas amas.”<sup>46</sup>

Sob essa imagem da mulher bondosa, conforme destacou Maria Antonia Ramos Coutinho, a mãe preta torna-se um símbolo afetivo inscrito na literatura por diferentes escritores brasileiros.

A velha negra, ama das crianças, adquire um estatuto paradigmático e se fixa no imaginário brasileiro como um símbolo no qual os romancistas investem uma carga emotiva que a remete à mãe arquetípica, ao veio original, ao leite primeiro. Como os seios fartos da mãe preta, as palavras jorraram, fluíram e fertilizaram a escrita nacional como sua representação legítima. Desloca-se tanto a velha índia como

---

<sup>44</sup> LAJOLO. A figura do negro em Monteiro Lobato, p. 2.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>46</sup> ORICO. *Contos da mãe preta*, p. 5.

força motriz, nativa e autóctone, como a voz e a imagem da avó européia, em favor da voz resignada e sonora da mãe preta, enquanto símbolo nacional do contador de histórias à ninhada branca brasileira.<sup>47</sup>

Apesar das várias ocorrências da negra contadora de histórias em obras publicadas no Brasil a partir de 1930, cabe verificar que tal personagem já havia sido inscrita na literatura destinada ao público infantil no final do século XIX, em *Serões da mãe preta*, do paraense Luiz Demétrio Juvenal Tavares, livro publicado pela primeira vez em 1897.

Na apresentação do livro, Juvenal Tavares que, ao lado de Sílvio Romero e Couto de Magalhães, inaugurou no Brasil as publicações dedicadas ao conto oral, apresenta a mãe preta como uma figura legendária em meio a uma visão romântica da escravidão. De acordo com o autor, no Pará, o negro possivelmente seria feliz em sua condição de propriedade do senhor branco.

Além dessa visão romântica da escravidão, no texto reproduzido integralmente abaixo, cujo título é “Mãe Preta”, a contadora de histórias, além de bondosa, é descrita como integrada à família branca, compartilhando a autoridade do lar com a dona da casa.

No Pará e Amazonas, a “mãe preta” é um tipo legendário criado pela escravatura, Não sei se no Sul apareceu igual personagem: o que sei, o que todos sabem, pelos tristes fatos da escravatura no Brasil, é que o escravo do Pará e Amazonas em nada era comparável com o do Sul.

Ali o negro era considerado, não como um homem, mas como uma besta de carga, uma simples máquina feita para o trabalho material e meio de enriquecer o branco. Para ele havia a senzala, coisa desconhecida entre nós; o “bacalhão” e outros suplícios infamantes, instrumentos cruéis com que o sequestravam e o levavam à mesma estiva com os animais irracionais.

Aqui, não. O escravo era tratado como um membro da família, guardando-se apenas a distinção que naturalmente existe entre o criado e o patrão.

As mulatinhas eram criadas com as meninas, com quem iam à missa e aos passeios, com suas chinelinhas de polimento e tacão alto, com rosários de ouro, etc.

Eram tratadas com recato e dormiam no mesmo quarto em que dormia a família.

A dona da casa, a branca, ou a “mãe tinga”, como a chamavam as rapariguinhas, concentrava em si o supremo poder do lar.

Mas havia um outro ente, outra autoridade no estudo doméstico, igualmente respeitável, que partilhava com ela esse poder: – era a “mãe preta”, ordinariamente uma mulata velha, séria e bondosa, que tinha a grave incumbência de criar todos os meninos da “sinhâra”.

Oh! quantas recordações docemente saudosas, não nos traz este ente querido, em cujo “colo” íamos para o banho, a cuja narração de historietas inverossímeis passávamos as horas agradáveis do serão, a cuja voz, cantando o “ninã-ninã” ou o “murucutu empresta o teu sono”, adormecíamos em nossa redinha de fio de algodão!...

A “mãe preta” tomava a si o cuidado especial e carinhoso de dar aos meninos todo o bom tratamento que lhes convinha, asseando-os com especial dedicação.

À noite, rodeada das crianças, embaixo de uma grande candeia de barro alimentada com azeite de andiroba, ela lhes contava alegres e divertidas histórias.

Se fossemos poeta de gênio, em vez desta singela notícia, consagraríamos um poema a essa personalidade da ‘mãe preta’, cuja imagem sempre querida, guardamos no peito, cuja recordação perdura em nossa memória, em traços indelévels.

---

<sup>47</sup> COUTINHO. As cantigas de minh'ama e a escrita da nação, p. 6.



Na impossibilidade, porém, de cometermos tão transcendental trabalho, apresentamos este livrinho, em que se procura copiar com verdade os “contos da mãe preta”.<sup>48</sup>

É possível perceber que nas várias representações da mãe preta não foram consideradas as dificuldades e discriminações impostas à mulher negra no contexto da escravidão. Oculta-se, por exemplo, a comercialização de mães e jovens negras, conforme destacou Rafaela de Andrade Deiab a partir de pesquisa feita em anúncios de escravos publicados no jornal *Correio Paulistano* no século XIX:

Mulatinha. Nesta typographia se dirá quem vende uma mulatinha com 7 para 8 annos de idade, com princípios de costura e muito geitosa para carregar creanças. (*Correio Paulistano*, 22/2/1865.)

Aluga-se uma ceroula, sadia, muito própria para tratar de creanças, por ser muito carinhosa. Já sabe costuras, e engomar alguma cousa, sem vício nenhum: trata-se na rua do Braz defronte da igreja, armazém. (*Correio Paulistano*, 22/2/1865.)

Escrava e filho. Quem quizer comprar uma mulata muito moça, sem vícios, sabendo cozinhar, lavar e engomar e estando com um filho de dous mezes e abundante leite, nesta typographia se dirá quem vende. (*Correio Paulistano*, 5/2/1865.)

Quem quizer uma ama de leite procure na rua de S. Bento, casa n. 47, por Antonio Francisco que com ele pode contractar. (*Correio Paulistano*, 5/2/1865.)<sup>49</sup>

Vale lembrar que no Brasil, durante o período da escravidão, muitas vezes a mulher negra não pôde ser a mãe preta de seus próprios filhos, uma vez que as crianças negras eram afastadas de suas mães e abandonadas nas rodas dos expostos,<sup>50</sup> para que os seios da mãe preta pudessem alimentar filhos das famílias brancas.<sup>51</sup>

No entanto, se por um lado, é possível observar uma caracterização permeada por estereótipos da mãe preta, em que é desconsiderada a realidade vivida pela mulher negra no contexto da escravidão, por outro, percebe-se a existência de momentos em que a mãe preta abandona a imagem recorrente da mulher que aceita a condição de subserviência.

Yeda Pessoa de Castro observou que a mulher negra, que “a penas se mostrava resignada com a dor que sentia, aproveitava, com argúcia e sutileza, os raros momentos de

---

<sup>48</sup> TAVARES. *Serões da mãe preta*, p. 20-21.

<sup>49</sup> DEIAB. *A mãe-preta na literatura brasileira: a ambiguidade como construção social (1880-1950)*, p. 6; 8.

<sup>50</sup> “[A Casa dos Expostos] Iguamente conhecida por Casa dos Enjeitados, Casa da Roda ou simplesmente ‘roda’, esta instituição foi criada em 1735 por Romão Mattos Duarte, com o objetivo caritativo-assistencial de recolher as crianças abandonadas. O nome de roda pelo qual tornou-se mais conhecida, deve-se à assimilação da Instituição ao dispositivo onde eram depositadas as crianças. A roda era um cilindro de madeira que girava em torno de um eixo, com uma parte da superfície lateral aberta, por onde eram introduzidos os ‘expostos’. Este dispositivo permitia que as crianças fossem entregues à Casa sem que o depositário e o recebedor pudessem ver-se reciprocamente.” (COSTA. *Ordem médica e norma familiar*, p. 164-165.)

<sup>51</sup> MARCÍLIO. *História social da criança abandonada*, p. 72.

liberdade menos vigiada” para protestar contra sua condição por intermédio de cantigas entoadas no embalo dos filhos de famílias brancas.<sup>52</sup> Um exemplo é a cantiga reproduzida abaixo:

Su, su, su, su, menino assu  
Cara de gato, nariz (inho) de peru  
  
Su, su, su, su, menino mandu  
Cara de gato (pato) nariz de peru  
  
Su, su, su, su, menino mandu  
Quem te pariu que te dê caruru<sup>53</sup>

Sobre essa cantiga, Yeda Pessoa de Castro fez a seguinte observação e destacou a estratégia sutil da mãe preta de, através da poesia, abandonar a resignação que muitas vezes lhe foi atribuída.

Cantiga de ninar muito conhecida na Bahia até hoje, o verso final, em alto e bom tom português, equivale a dizer “quem pariu Mateus, que o embale”, ou então, na expressão baiana, “que cuide do seu mandu”, isto é, cada um que assuma a responsabilidade da consequência dos próprios atos e não a transfira para quem nada tem a ver com isso. No presente caso, a criação do filho branco do colonizador, cuja mulher deixava aos cuidados de uma escrava parida como se ele fosse um estorvo para a rotina da sua vida senhorial, ou, nas palavras da mãe negra, um *mandu* que, pela brancura dos traços físicos mais parecia um albino (“assu”, aço) ou alguma espécie de bichinho estranho, de cara esquisita, do que filho nascido de gente igual a ela.<sup>54</sup>

É interessante observar também que a mãe preta contadora de histórias contribuiu para que elementos da memória afrobrasileira não fossem totalmente ocultados sob a tinta da letra. Leonardo Arroyo, por exemplo, autor de publicações dedicadas ao público infantil, em 1968, no livro de crítica literária *Literatura infantil brasileira*, destacou uma presença importante do “akpalô, diali, ologbo ou griot”, por intermédio das mães pretas, nas páginas de memórias de alguns romancistas. De acordo com o autor, a contadora de histórias negra, convivendo na infância dos escritores, mais tarde influenciaria a técnica de narração de seus textos permeados por elementos da arte oral de narrar. A presença dessas contadoras de histórias, segundo Leonardo Arroyo, se faria presente na obra de escritores como José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Jorge Amado, Franklin Távora, Mário de Andrade, Eugênia Sereno, Simões Lopes Neto, Guimarães Rosa, José Cândido de Carvalho, Monteiro Lobato, “para ficarmos em poucos nomes”.<sup>55</sup>

Percebe-se que a figuração da mãe preta contadora de histórias na literatura brasileira contribuiu para que fossem inscritas nos textos ressonâncias de vozes afrobrasileiras. Tais ressonâncias são evidenciadas em observações, como as de Leonardo Arroyo, que

---

<sup>52</sup> CASTRO. No canto do acalanto, p. 2.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>54</sup> CASTRO. No canto do acalanto, p. 3.

<sup>55</sup> ARROYO. *Literatura infantil brasileira*, p. 55-56.

apontam para uma espécie de oralização do texto impresso. Nessa oralização, o texto pode abandonar o caráter estático da letra e se deixar permeiar pelo ritmo da tradição oral.

Isso pode ser notado, por exemplo, com a velha Totônia de José Lins do Rego. Em *Menino de engenho*, o narrador, ao destacar a habilidade da contadora na arte de narrar, convoca elementos da tradição oral para o universo da letra, destacando os gestos da contadora, a voz, e recriando em sua composição escrita a expressão “entrou por uma perna de pinto e saiu por uma perna de pato”, utilizada por contadores da tradição oral no fechamento de suas histórias.<sup>56</sup>

Após o destaque para a habilidade da contadora de histórias, é interessante notar que a narrativa de *Menino de engenho* é tomada pela voz da contadora. O narrador, que apresentava reminiscências de sua infância envolvendo a figura da velha Totônia, faz um comentário sobre uma narrativa – “A história da madrasta que enterrara uma menina era a sua obra-prima.” – e, bruscamente, é como se a velha Totônia assumisse a palavra para narrar o conto da menina que é enterrada viva pela madrasta. O texto, então, é guiado pela performance da mãe preta.

A história da madrasta que enterrara uma menina era a sua obra-prima. O pai saíra para uma viagem comprida, deixando a filha, que ele amava mais do que tudo, com a sua segunda mulher. Quando partiu, encheu a mulher de recomendações para que tivesse todos os cuidados com a filha. Era uma menina de cabelos louros, linda como uma princesa. A madrasta, porém, não queria bem a ela, com os ciúmes do amor de seu marido pela menina. Pegou então a judiar com a bichinha. Era ela quem ia de pote na cabeça buscar água no rio, quem tratava dos porcos, quem varria a casa. Nem tinha mais tempo de brincar com as suas bonecas. Parecia uma criada, com os cabelos maltratados e a roupa suja. Lá um dia a madrasta mandou que ela ficasse debaixo de um pé de figueira, com uma vara na mão espantando os sabiás das frutas. E a menina passava o dia inteiro tangendo os passarinhos com fome. As rolas-lavadeiras, aquelas que lavam a roupa de Nosso Senhor, vinham conversar com ela, contavam-lhe histórias do céu. Mas um dia ela se pôs a olhar para o mundo bonito, para o céu azul e a alegria toda do canto dos pássaros. Na sombra da figueira, com aquele mormaço do meio-dia, adormeceu sonhando com o pai que andava longe e com os brinquedos que traria. E os sabiás picinaram os figos da figueira.<sup>57</sup>

É interessante destacar no trecho transcrito acima a frase “pegou então a judiar com a bichinha”, em que é possível notar a inscrição de um ritmo oral. Essa frase acaba por contribuir para a presença da oralidade num texto escrito do qual emerge a figura da narradora de tradição oral.

Com a mãe preta contadora de histórias, textos como esse se aproximam da própria literatura africana contemporânea, que, conforme observou, por exemplo, Terezinha

---

<sup>56</sup> REGO. *Menino de engenho*, p. 64.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 65-66.

Taborda Moreira, apresenta obras que instauram marcas da tradição oral por intermédio da presença de um narrador performático que, na escrita, remete a situações de oralidade.

Compreendo a performance como um processo de substituição ao ato de contar histórias das sociedades tradicionais e, simultaneamente, como ato de inscrição, no texto escrito, de um certo jeito de contar que remete a um registro de oralidade. As prerrogativas que adoto permitem-me construir a noção de *narrador performático*. Com essa noção, procuro evidenciar o fato da performance oral do contador de histórias sofrer um processo de metamorfose que lhe permite inserir-se no texto escrito feito corpo cultural, inscrevendo na escrita as práticas da oralidade primordial da cultura oral.<sup>58</sup>

Ainda sobre a inscrição da contadora negra em textos impressos, é importante mencionar *O livro de Violeta*, de João Lúcio e Zilah Frota, um manual de leitura destinado ao segundo ano do ensino fundamental, que foi adotado em escolas de Minas Gerais por vários anos, desde sua primeira edição em 1930.<sup>59</sup> Esse manual apresenta uma contadora negra, a personagem Mãe Preta, que conta as histórias apresentadas no livro para Violeta, filha de uma família branca em cuja casa Mãe Preta trabalha. Após a instauração de um ambiente de oralidade por meio de uma conversa inicial com a menina Violeta, Mãe Preta inicia sua narração.

- Mãe Preta?
- Que é, Violeta?
- Você prometeu contar hoje uma história...
- Qual há-de ser? Eu já ando tão esquecida...
- Conte aquela do Coelho e do Cachorro...
- Era no tempo em que os bichos falavam. Pela seca todos eles se reuniram e decidiram fazer um poço para terem água.<sup>60</sup>

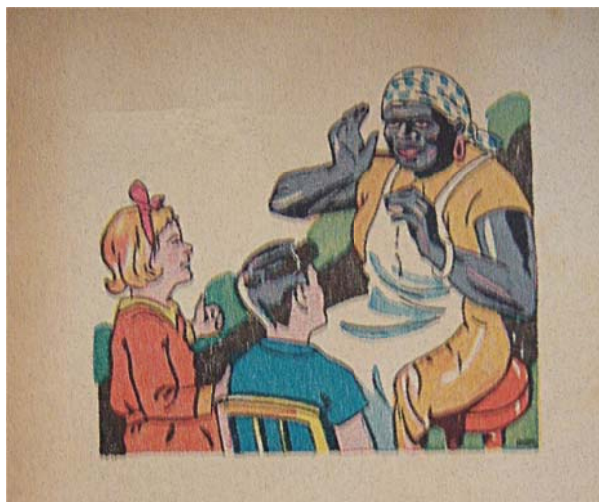


FIGURA 9 - Imagem de Mãe Preta contando histórias, que ilustra o prefácio da 20ª edição de *O livro de Violeta*.

<sup>58</sup> MOREIRA. Escrita e performance na literatura moçambicana. *Scripta*, p. 251.

<sup>59</sup> Sônia Queiroz, no estudo da língua dos negros da Tabatinga, ou língua do negro da costa, chamou a atenção para a ampla utilização desse livro em escolas de Minas Gerais e destacou o seu elevado número de edições. A pesquisadora informa, por exemplo, ter tido acesso à 38ª edição de *O livro de Violeta*, de 1959. (QUEIROZ. *Pé preto no barro branco: a língua dos negros da Tabatinga*, p. 74.)

<sup>60</sup> LUCIO; FROTA. *O livro de violeta*, p. 15.

Sônia Queiroz, na década de 1990, durante pesquisa de campo no estudo da língua dos negros da Tabatinga, um falar afrobrasileiro com forte presença banto localizado em Bom Despacho/MG, ouviu de um de seus entrevistados, Jesus Pinto, que ele teria aprendido essa língua por intermédio de *O livro de Violeta*. Como observa a pesquisadora, essa relação entre a língua dos negros da Tabatinga e o *O livro de Violeta* surgiu a partir da presença da personagem Mãe Preta associada ao conto “Beija-flor”. Essa história publicada no livro, que será abordada no capítulo “A África toma a palavra”, apresenta um canto intercalado à narrativa com palavras africanas – *ingerê* e *gambê* – que também ocorrem na língua dos negros da Tabatinga.<sup>61</sup>

Percebe-se que, embora, mais uma vez, se repita a figuração da mãe preta como uma mulher bondosa, que vive como membro de uma família branca, em que está ausente uma visão crítica da situação da mulher negra, *O livro de Violeta* cumpriu a função de inscrever vozes afrobrasileiras que foram identificadas e destacadas por um integrante de uma comunidade quilombola. Desse modo, por intermédio de uma história contada por uma mãe preta, tornou-se possível ouvir, pelo texto impresso, ressonâncias de vozes afrobrasileiras.

Cabe lembrar aqui também a existência do homem negro contador de histórias. No *corpus* desta pesquisa, pode-se apontar, por exemplo, João Lopes e José Ângelo Ferreira, os Tatas, ou Capitães Regentes, do grupo de Moçambique da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, do bairro Jatobá, em Belo Horizonte/MG. João Lopes e José Ângelo Ferreira foram os contadores responsáveis pela narração das histórias registradas por Eugênia Dias Gonçalves que, conforme também será abordado no capítulo “A África toma a palavra”, apresentam uma forte presença de línguas africanas da família banto.

E se existiram as mães pretas, também existiram os pais pretos na tradição oral, sob a figura de negros designados como *pais*, que serão tema do capítulo seguinte.

---

<sup>61</sup> QUEIROZ. *Pé preto no barro branco: a língua dos negros da Tabatinga*, p. 74.

# O PAI DAS HISTÓRIAS

## Histórias de Pai João

Dentre as narrativas de tradição oral em que negros figuram como personagens, destacam-se aquelas que apresentam personagens designados como *pais*.

Pai João é um desses personagens. Ele aparece em um ciclo de contos, versos e cantigas de tradição oral. A pesquisadora Martha Abreu informa que os registros de textos de tradição oral com a presença de Pai João concentram-se no período compreendido entre o final do século XIX, quando surgiram no Brasil as primeiras pesquisas desenvolvidas por folcloristas, e o início da década de 1950. De acordo com a pesquisadora, poucos foram os registros de textos com o personagem Pai João após 1950, época que coincide com o surgimento de profundas críticas aos estudos folclóricos até então realizados.<sup>1</sup>

Arthur Ramos, por exemplo, dedicou o capítulo nove – “O folclore de Pai João” – do livro *O folclore negro do Brasil*, cuja primeira edição é de 1935, ao estudo desse personagem em versos e cantigas de tradição oral. Ele destacou o fato de que as “cantigas de Pai João impregnaram, de maneira definitiva, o folclore brasileiro.”<sup>2</sup> Ao longo desse capítulo do livro de Arthur Ramos, são mencionadas publicações da primeira metade do século XX que apresentam registros de textos orais com o personagem.<sup>3</sup> Um desses registros foi um lundu, intitulado “Pai João”, publicado em 1911, por Julia de Brito Mendes, em *Canções populares do Brasil*,<sup>4</sup> do qual foram transcritas abaixo as estrofes iniciais:

Quando iô tava na minha tera  
Iô chamava capitão,  
Chega na tera dim baranco,  
Iô me chama – Pai João.

---

<sup>1</sup> ABREU. Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. *Afro-Ásia*, p. 237.

<sup>2</sup> RAMOS. *O folclore negro do Brasil*, p. 217.

<sup>3</sup> Arthur Ramos, em *O folclore negro do Brasil*, cita as seguintes publicações que apresentam versos e cantigas do personagem Pai João: *Cancioneiro do norte* (1903), de Rodrigues de Carvalho; *Folclore pernambucano* (1909), de Pereira da Costa; *Canções populares do Brasil* (1911), de Julia de Brito Mendes; *Cantadores* (1921) e *Viroleiros do Norte* (1925), de Leonardo Mota; *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) e *Música, doce música* (1934), de Mário de Andrade.

<sup>4</sup> Uma versão do lundu “Pai João”, que se aproxima bastante do registro publicado por Julia de Brito Mendes, foi gravada em disco pela Odeon/Casa Edson, em 1912, com a interpretação de Eduardo das Neves. Essa gravação recebeu o título de “Preto Forro Alegre”. (ABREU. Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. *Afro-Ásia*, p. 265.)

Quando iô tava na minha tera  
Comia minha garinha,  
Chega na terá dim baranco,  
Câne sêca co farinha.<sup>5</sup>

Nas publicações que compõem o *corpus* desta pesquisa, foram localizadas 20 histórias de Pai João.

O primeiro registro de uma narrativa de Pai João pode ser encontrado na obra de Sílvio Romero que, em *Contos populares do Brasil*, cuja primeira edição é de 1885, publicou “O negro pachola”, contada em Sergipe. Cabe destacar que esse personagem, em algumas narrativas, aparece com nomes diferentes. Na narrativa publicada por Sílvio Romero, por exemplo, o negro é designado como Pai José. Conforme observou Luís da Câmara Cascudo em nota a essa narrativa, “O negro pachola” integra um grupo de histórias sobre os negros chamados de pai. Câmara Cascudo menciona outros registros de histórias do personagem, realizados por Théo Brandão e Lindolfo Gomes, e afirma que a narrativa publicada por Sílvio Romero é “mais uma do mesmo tipo de Pai João”.<sup>6</sup>

O livro de Sílvio Romero está organizado em três seções: “Contos de origem europeia”, “Contos de origem indígena” e “Contos de origem africana e mestiça”. “O negro pachola” integra a terceira seção.

Registros de histórias de Pai João também foram feitos em Minas Gerais. Lindolfo Gomes publicou quatro histórias do personagem Pai João na primeira edição de *Contos populares brasileiros*, de 1918: “A pedra do diamante”, “Pai João e mãe Maria”, “O que os outros não querem”, “Pai João e a ‘fritangada’”. À segunda edição do livro, que foi revista e ampliada pelo autor e publicada em 1931, foi acrescentada mais uma história: “Pai João e sinhá moça”. No livro de Lindolfo Gomes, as histórias de Pai João foram agrupadas e receberam o nome de “Ciclo de Pai João”.

Em Alagoas, foram feitos mais dez registros de histórias de Pai João. Théo Brandão, em 1949, publicou, no livro *Folclore de Alagoas*, “Cão de cinzas”, “Pai João e a viúva do senhor”, “Pai João e a moça do sobrado”, “Pai João e a viúva do senhor (variante)”, “Pai Mateus e a moça roubada”, “Pai Gonçalo e as galinhas”, “Pai João”, “Juliana e o moleque”, “Negros fugidos” e “Moleque José e o senhor”.

O pesquisador Abelardo Duarte, na edição do dia 28 de julho de 1957 do jornal *Diário de Pernambuco*, publicou um artigo intitulado “Ciclo de Pai João”, em que analisou esse personagem, destacando os registros feitos por Lindolfo Gomes e Théo Brandão. Junto a esse

---

<sup>5</sup> MENDES. *Canções populares do Brasil*, p. 3-4.

<sup>6</sup> ROMERO. *Contos populares do Brasil*, p. 195.

artigo, Abelardo Duarte publicou quatro histórias – “Pai João e o bicho de pé”, “Pai João e as criações”, “Pai João e o cordão de ouro” e “Bicho de massa” – que, segundo ele, foram registradas também em Alagoas.

As estórias que a seguir são publicadas foram todas por mim coligidas nas Alagoas de tradição oral, as duas primeiras no Engenho Hortelã e as restantes em Maceió. Seguindo o exemplo de outros autores, procurei reproduzi-las com toda a exatidão, não só na grafia dos modismos peculiares ao negro africano, como no enredo. Com exceção da última que é uma variante de uma estória bem conhecida, as outras são inéditas quero crer.<sup>7</sup>

Percebe-se que em grande parte dessas histórias, o personagem Pai João é representado sob o estereótipo do negro ingênuo, resignado, que aceita passivamente sua condição de escravo.

O *Dicionário da escravidão negra no Brasil*, de Clóvis Moura, por exemplo, dedicou um verbete a Pai João. Nesse verbete, há o destaque para a imagem de Pai João como o negro ingênuo e resignado, com o estabelecimento de uma analogia entre Pai João e o personagem norte-americano Uncle Remus.

Personagem meio histórico meio lendário, criado pelos senhores como símbolo a ser seguido pelos demais escravos, uma espécie de “operário-padrão” dos nossos dias. O símbolo do Pai João foi criado em toda área onde existiu a escravidão. Nos Estados Unidos, chamou-se Uncle Remus e foi difundido internacionalmente, inclusive através do livro *A Cabana do Pai Tomas*, de Harriet Beecher Stowe. [...] Cassius Clay (*apud* Laurino, 1969) definiu muito bem a psicologia do Pai João. Diz ele que, “durante a época da escravidão os negros que viviam nas casas dos senhores – e não os das plantações – sentiam-se identificados com os interesses do senhor. Sofriam com o senhor, caíam doentes e alegravam-se com as boas colheitas, que naturalmente nenhum benefício traziam aos escravos. [...] O típico negro doméstico sensível e abnegado é o pensamento do romance *Cabana do Pai Tomás*”.<sup>8</sup>

A aproximação entre Pai João e Uncle Remus também foi feita por Arthur Ramos, que considerou Pai João a antítese do “quilombola revoltado”.

O folclore negro dos engenhos, das plantações, das minas... foi-se definindo em torno dessa personagem de história e de lenda – Pai João. Ela é o *Uncle Remus* do folclore brasileiro. Pai João é um símbolo. É o negro velho dos engenhos, muito velho, a avaliar pelo cabelo pixaim que começa a branquejar:

Negro velho quando pinta  
Três vezes trinta,

diz o provérbio popular. Pai João é, portanto, quase centenário. Sua figura trôpega, de fala engrolada e olhos mansos, contava, nos engenhos, velhas histórias da Costa, contos, anedotas, adivinhas, parlendas. Ou a sua voz tremida modulava cantos arrastados, cantigas da escravidão. A opressão branca, que originou a epopeia dos quilombos, também criou o folclore negro. Pai João é a antítese do quilombola revoltado. A sua resignação gerou o folclore.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> DUARTE. Ciclo de Pai João. *Diário de Pernambuco*.

<sup>8</sup> PAI JOÃO. In: MOURA. *Dicionário da escravidão negra no Brasil*, p. 300-301.

<sup>9</sup> RAMOS. *Folclore negro do Brasil*, p. 206-207.



A identificação de Pai João com o escravo resignado, que aceita sua condição de escravizado, em oposição ao negro contestador, que luta por liberdade, também pode ser encontrada em outros textos, como em *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*, dos historiadores João José Reis e Eduardo Silva. O primeiro capítulo do livro, intitulado “Entre Zumbi e Pai João, o escravo que negocia”, os autores abordam possibilidades de estabelecimento de negociações e diálogos entre o negro e o senhor branco no contexto da escravidão do Brasil – o tema central da obra –, surgindo, assim, um negro que se coloca entre Zumbi, identificado com as lutas e revoltas, e Pai João, considerado aquele que aceita sua condição.

A longa experiência colonial, no tocante às formas básicas de relacionamento, tem sido sintetizada através de uma dicotomia que permanece extremamente forte em nossa mentalidade coletiva. De um lado, Zumbi dos Palmares, a ira sagrada, o treme-terra; de outro, Pai João, a submissão conformada.<sup>10</sup>

Essa imagem de Pai João foi retomada nos versos do poema “Sou negro”, de Solano Trindade.

### **Sou Negro**

Sou negro  
meus avós foram queimados  
pelo sol da África  
minh' alma recebeu o batismo dos tambores  
atabaques, gongôs e agogôs

Contaram-me que meus avós  
vieram de Loanda  
como mercadoria de baixo preço  
plantaram cana pro senhor de engenho novo  
e fundaram o primeiro Maracatu

Depois meu avô brigou como um danado  
nas terras de Zumbi  
Era valente como quê  
Na capoeira ou na faca  
escreveu não leu  
o pau comeu  
Não foi um pai João  
humilde e manso

Mesmo vovó  
não foi de brincadeira  
Na guerra dos Malês  
ela se destacou

---

<sup>10</sup> REIS; SILVA. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*, p. 13.

Na minh'alma ficou  
o samba  
o batuque  
o bamboleio  
e o desejo de libertação<sup>11</sup>

Dos versos de Solano Trindade, emerge a voz do negro que traz para o texto uma história de lutas e resistências contra a escravidão. Essa resistência se destaca no poema não apenas por intermédio de movimentos dos negros por liberdade, como aqueles representados por Zumbi e pela revolta dos malês, mas também por uma persistência africana na cultura do Brasil, que se expressa em manifestações como o samba, o batuque e a capoeira. Na terceira estrofe, Pai João é, mais uma vez, apresentado como a antítese de Zumbi. Ele surge como uma imagem que se opõem às inúmeras lutas contra a escravidão, que são identificadas com a história do próprio eu poético do poema de Solano Trindade.

Quando se analisam as 20 narrativas de Pai João publicadas por Sílvio Romero, Lindolfo Gomes, Théo Brandão e Abelardo Duarte, observa-se a prevalência de estereótipos em torno da imagem do negro. No entanto, em alguns momentos, é possível descobrir um Pai João que rompe com a imagem do negro ingênuo e resignado.

Essa emergência de um caráter contestador do Pai João em algumas histórias foi observada, inclusive, por Luís da Câmara Cascudo, em nota dedicada à narrativa “O negro pachola”, publicada por Sílvio Romero: “Essas estórias de escravos eram contadas nas varandas da casa grande, nos vales açucareiros, sempre de efeito ridículo para o negro mas, vez por outra, havia a contraprova desafrontadora.”<sup>12</sup>

Conforme observou Arthur Ramos, o personagem Pai João condensa várias figuras.

Pai João é um símbolo onde se condensam várias personagens: o *griot* das selvas africanas, guardador e transmissor da tradição, o velho escravo conhecedor das crônicas de família, o bardo, o músico cantador de melopeias nostálgicas, o mestre-de-cerimônias dos jogos e autos populares negros, o rei ou príncipe destronado de monarquias históricas ou lendárias (príncipe Obá, Chico-Rei...)<sup>13</sup>

Nesse entrecruzamento de figuras, Pai João abandona por alguns momentos sua resignação e ingenuidade e se distancia do estereótipo do negro conformado com sua condição subserviente. Isso pode ser observado por intermédio do próprio lundu, publicado por Julia de Brito Mendes, mencionado anteriormente. Nesse lundu, Pai João assume uma postura de contestação, analisa sua própria condição e a do homem branco, e desenvolve críticas sobre o tratamento dispensado ao negro numa sociedade marcada pelo preconceito.

<sup>11</sup> TRINDADE. *O poeta do povo*, p. 48.

<sup>12</sup> ROMERO. *Contos populares do Brasil*, p. 195.

<sup>13</sup> RAMOS. *Folclore negro do Brasil*, p. 207.

Nosso preto fruta garinha  
Fruta sacco de fujão  
Sinhô baranco quando fruta  
Fruta prata e patacão.

Nosso preto quando fruta  
Vai pará na coreção,  
Sinhô baranco quando fruta  
Logo sai sinhô barão.<sup>14</sup>

Nas narrativas, também se encontram algumas emergências desse Pai João revoltado e contestador, conforme será possível observar na análise das histórias desse personagem.

A partir do enredo das narrativas de Pai João, é possível agrupá-las em dois grupos: histórias de Pai João e sua esposa, e histórias de Pai João e personagens brancos. Nesse último, podem ser identificados dois subgrupos de histórias: aquelas que apresentam situações que envolvem Pai João e homens brancos, e aquelas em que Pai João aparece em circunstâncias que envolvem mulheres brancas.

No grupo de histórias de Pai João e sua esposa, podem ser reunidas as seguintes narrativas: “Pai João e o cordão de ouro” e “Bicho de massa”, publicadas por Abelardo Duarte; “Pai João e Mãe Maria” e “O que os outros não querem”, publicadas por Lindolfo Gomes; “Cão de cinza”, “Pai João, Juliana e o moleque José” e “Negros fugidos”, publicadas por Théo Brandão. Com exceção de “Pai João, Juliana e o moleque José”, em todos os contos, a mulher de Pai João é nomeada como Mãe Maria.

Em três histórias – “Bicho de massa”, “Pai João, Juliana e o moleque José” e “Cão de cinza” –, Pai João aparece sob o estereótipo do negro velho e ingênuo, em situações em que é traído pela mulher, apresentada bem mais jovem.

Na história “Bicho de massa”, Pai João chega em casa de maneira inesperada, quando a mulher estava com outro homem. Pai João é enganado e não descobre o adultério praticado por Mãe Maria.

Certa vez pai João chegou em casa sem ser esperado e a mulher teve de esconder o outro parceiro. Ao notar a aproximação de pai João, a negra não teve dúvida. “Entra pra qui disinfeliz” e meteu o negro no porrão de massa puba. O negro se espremeu todo e entrou na vasilha, mas aguentou por muito tempo. Aí o negro começou a se sacudir dentro até que a vasilha virou e ele escapuliu coberto de massa. Pai João, sem saber que diabo era aquilo, perguntou meio encafifado:

– Que visage é essa, Mãe Malia?

A negra pespegou uma deslavada mentira em pai João, encobrindo a falta e avisando ao namorado:

– É bicho de massa, marido. Vá prá cacimba de cima que a de baixo tem gente.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> MENDES. *Canções populares do Brasil*, p. 3-4.

<sup>15</sup> DUARTE. *Ciclo de Pai João. Diário de Pernambuco*.

Essa situação em que Pai João é traído se repete em “Pai João, Juliana e o moleque José” e “Cão de cinza”. Nas narrativas, surgem observações que contribuem para a instauração de um Pai João ingênuo, parvo, que é frequentemente enganado. Em “Cão de cinza”, por exemplo, Pai João é caracterizado como “besta”: “Mãe Maria, mulher de Pai João, negro velho e ‘besta’, estava de namoro com Moleque José.”<sup>16</sup>

Na história “Pai João, Juliana e o moleque José”, a história se inicia com a imagem de um Pai João bronco: “Juliana, mulher de Pai João, negro já velho e quase ‘bronco’, namorava com o Moleque José.”<sup>17</sup>

Ao lado desse estereótipo do negro bronco e ingênuo, surge também nessas narrativas o estereótipo da mulher negra erotizada, sempre representada como a esposa infiel que, frequentemente, trai o marido. A esposa de Pai João aproxima-se, assim, de representações da mulher negra presentes na literatura brasileira escrita, que, conforme se observou no capítulo anterior, apresenta personagens, como a Rita Baiana, de *O cortiço* de Aluísio Azevedo, em que se engendram figuras de mulheres negras marcadas pela erotização.

Porém, se nessas histórias, surge o Pai João ingênuo, sempre enganado, em outras narrativas desse grupo, o negro abandona essa imagem, ainda que não se possa notar uma contestação do personagem à sua condição de escravo. Isso pode ser observado em “Pai João e o cordão de ouro”. Como em outras histórias, o personagem vive com Mãe Maria, novamente descrita como bem mais jovem. Se em outra narrativa, Pai João fora caracterizado como “besta”, nesta ele aparece como “velhaco”.

Mãe Maria, negra moça e vistosa ainda para pai João, negro velho velhaco, casado com ela, possuía um cordão de ouro que era todo o seu encanto e vivia trancado num baú de couro de boi.

Nos dias de festa, mãe Maria, botava o cordão de ouro no pescoço e saía como se fosse moça branca.

Pai João quando via a mulher enfeitada com o coração de ouro bem areado no pescoço, ralhava logo com ela:

– Deixa ixo, Malia!

O negro foi envelhecendo e à medida que a carapinha ia cada vez mais embranquecendo não perdia de vista o enfeite de ouro de mãe Maria.

– Ou Malia, cadê o cordão de ôro que mê zinhô deu?

– Pai Zuão, cordão tá guardado na camarinha.<sup>18</sup>

Ao final da narrativa, Pai João, antes de sua morte, é quem engana sua mulher, dando fim ao cordão de ouro. Nesse momento, é interessante também notar a instauração de uma voz afrobrasileira na narrativa. Pai João, antes de morrer, pede salvação a Nossa Senhora do Rosário, divindade da Igreja Católica identificada com manifestações religiosas afrobrasileiras.

<sup>16</sup> BRANDÃO. *Folclore de Alagoas*, p. 122.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>18</sup> DUARTE. Cíelo de Pai João. *Diário de Pernambuco*.

Vendo que estava próximo a sua hora final pai João lembrou-se do diabo do cordão de ouro de mãe Maria. E teve uma idéia súbita:

– Êh, êh! Pai Zuão tá no chôco. Mãe Malia! Pai Zuão tá de moré! Vai lá ni baú traze gorro de congo pra ieu e água de ôro pra bebê.

Com essa artimanha, o negro velho lembrava, velhaco que com o cordão de ouro lhe podiam satisfazer o último desejo. No baú de couro estavam guardados o gorro de congo e o rico cordão de ouro de mãe Maria; associava no seu pedido as duas coisas.

Aos seus repetidos rogos trouxeram-lhe afinal, uma caneca com água e dentro dela puseram o cordão de ouro suspirado.

– Nossa Senhora do Ruzaro mi dê salvação. Ziparecoro adeuse!

Pai João, rápido, virou a caneca d'água toda e lá se foi também o rico cordão de ouro de mãe Maria de guéla abaixo.<sup>19</sup>

Em “Pai João e Mãe Maria” e “O que os outros não querem”, o enredo apresenta situações de festa. Na primeira história, Pai João e Mãe Maria vão a uma festa. Pai João “bebe muita temperada” e fica bêbado. Ele, então, tem a cabeça raspada.

Pela madrugada o pagode já tinha acabado. Mãe Maria foi dar com Pai João a sono sólto, debaixo da árvore, e despertou-o.

– Eh, Pai João, acorda... Já é dia... Galo *tá cantano*. *Bamo* pra casa.

Pai João acordou atordoado, levantou-se e, ao espreguiçar-se passou a mão pela cabeça e não achou a carapinha. Ficou muito admirado e correndo a mão pela cara, sentiu-a pelada como uma garrafa.

– Eh! Eh! Mãe Maria, qué isso! Cadê barba, cadê cabelo, Mãe Maria? *Ieu tá buruganhado*, Mãe Maria! *Nom* tem barba na cara, *nom* tem cabelo na cabeça! Pai João, Mãe Maria! Vai lá *ni* casa vê se *ieu tá* sentado *ni zibanquinbo*. Eh! Mãe Maria! *Mi buruganharam*, Mãe Maria! *Nussa* Senhora do Rosário, *ieu num* sou mais *ieu!*<sup>20</sup>

Apesar de Pai João ter sido, mais uma vez, enganado, emerge uma contestação do personagem. A exemplo de “Pai João e o cordão de ouro”, o negro novamente clama por Nossa Senhora do Rosário e, em seguida, surge uma voz que pode ser tomada como a própria representação de questionamentos do negro feito escravo, impedido de se expressar e não reconhecido como sujeito autônomo: “*Mi buruganharam*, Mãe Maria! *Nussa* Senhora do Rosário, *ieu num* sou mais *ieu!*”

No outro conto, “O que os outros não querem”, Pai João abandona Mãe Maria. O personagem vai sozinho a uma festa, sem a companhia de Mãe Maria. Na festa, começa a comparar a alegria do local com a tristeza de sua casa, com “o jeito jururu de Mãe Maria”. Pela manhã, quando retorna para casa, resolve abandonar a vida com Mãe Maria.

Pai João ficou de longe comparando a tristeza de sua casa com a alegria do pagode e de modo folgazão das outras *tias* com aquêlê jeito *jururu* de Mãe Maria. A resto resolveu encaminhar-se para o rancho. Foi chegando e dizendo:

– Mãe Maria, *mi dá mia* trouxa. Pai João vai s'imbora.

– Ué, Pai João, pois *ancê* passa uma note fora de casa e *pru* fim inda qué i por êsse mundo!...

– *Nom*, Mãe Maria, Pai João *nom* qué mais *ficá* aqui. Casa do *zoutro tá* alegre, tem festa, tem samba; *zirapariga tuda* vestida de renda, *dançano*, *brincaca*, *abraçano zî* *parcero* e casa de Pai João *tá* triste que parece cova de *zidefunto*... Mãe Maria *nom* brinca, Mãe

<sup>19</sup> DUARTE. Ciclo de Pai João. *Diário de Pernambuco*.

<sup>20</sup> GOMES. *Contos populares brasileiros*. p. 59-60.

Maria fica de mão na cara... *Puí... Puí... ni mia casa nom* entra ninguém; nem pagode, nem nada de nada! *Mi dá mia* trouxa; *ieu vai viê* no meio de *ziparvero* e das *tia pachola*. Ninguém vem *ni* casa de Pai João, ninguém *qué sabê* de Mãe Maria...

E, pondo o picuá de roupa no ombro, acrescentou, deixando a casa pela última vez e a companheira muito triste e deseparada:

– O que o zoutro nom qué, Mãe Maria, ieu tomém nom qué...<sup>21</sup>

A última história desse grupo, “Negros fugidos”, é aquela em que se pode observar um maior distanciamento do personagem em relação à imagem do negro que aceita passivamente sua condição de escravizado. Nessa história, Pai João e Mãe Maria fogem do trabalho escravo e constituem uma comunidade quilombola. Ali, Pai João torna-se líder de negros revoltados. No entanto, essa comunidade é invadida e destruída.

Conta-se que fugiu, certa vez, de uma senzala um negro velho conhecido pelo nome de Pai João acompanhado de sua mulher – Mãe Maria.

Andaram, andaram até que se esconderam numa serra esquisita onde fizeram um rancho para morar.

Mas, com pouco tempo, o rancho foi se enchendo de negros fugidos de toda a parte, tanto negro que os próprios capitães de campo já tinha medo de cercar o coito.

O negro velho, pela manhã, dava ordens:

– Muleque Zuzé, vá caçá ziviado baranco.

– Mureque Dumingo, vá caçá zipaca de concha.

– Mureque Zuaquim, vá caçá zitatú gordo pa pai Zuão cumê maize Mãe Maria.

E os negros iam. Foi quando a negra velha engravidou e teve um molequinho que colocou no oco de um pau onde foi sendo criado. Quando o molequinho já estava falando, o velho chegava na boca do buraco do pau e dizia:

– Zuão, ha, Zuão, hé

Zuão Cangá crioulo;

Fala cumigo

Mané do Campôlo.

O moleque botava a cabeça de fora e dizia:

– Abença, Pai?

O negro velho respondia:

– Pega a batata, mureque...

Diz-se que assim viveu por muito tempo esta colônia de negros fugidos, roubando e matando o que encontravam até que um dia se reuniram muitos capitães de campo e acabaram com a aldeia de negros matando muitos e prendendo o resto.<sup>22</sup>

Nessa narrativa, emerge um outro Pai João, que se aproxima de Zumbi, representado em um enredo que narra a repressão imposta aos negros que tentavam a fuga do trabalho escravo.

Ainda sobre essa história, cabe outra observação. “Negros fugidos”, ao lado de todas as outras narrativas publicadas por Théo Brandão, foi registrada pelo próprio pesquisador no município alagoano de Viçosa.<sup>23</sup> Esse município está localizado em uma região cercada de montanhas e de locais de difícil acesso que, no passado, abrigou negros que fugiam da escravidão. Viçosa situa-se há 45 km de União dos Palmares, onde se instalou a sede do Quilombo dos

<sup>21</sup> GOMES. *Contos populares brasileiros*, p. 60.

<sup>22</sup> BRANDÃO. *Folclore de Alagoas*, p. 131-132.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 122.

Palmares. Em Viçosa está localizada a Serra Dois Irmãos, apontada como o lugar onde Zumbi, líder de Palmares, foi morto no final do século XVII.<sup>24</sup> Desse modo, a aproximação entre Pai João e Zumbi se dá não apenas por intermédio do enredo de “Negros fugidos”, mas através das próprias terras onde se inscreveram as histórias desses dois personagens.

Considerando o lugar em que essa narrativa foi registrada, uma região cuja história lembra a resistência à escravidão, surge a possibilidade de que ali Pai João tenha sido contado sob outras vozes. Em terras quilombolas, esse personagem, marcado pelo estereótipo do negro abnegado e parvo – talvez um personagem criado pelos próprios senhores brancos como símbolo a ser seguido pelos demais escravos, como observou Clóvis Moura no *Dicionário da escravidão negra no Brasil* –,<sup>25</sup> foi representado sob outra configuração. Nesse novo lugar, Pai João transcreveu-se. Nos processos de movência e transformação que permeiam a tradição oral, surgiu a possibilidade de que a história de Pai João fosse contada de outra forma.

Independente da origem do “Folclore de Pai João”, se inventado ou cantado por brancos, negros ou mestiços, senhores ou escravos, intelectuais ou pelo público das ruas (e também de circos e gravações fonográficas, como veremos), importa-nos entender a dimensão de que era “popularíssimo” e de significados muito variados (por vezes conflitantes), como as próprias avaliações dos folcloristas nos permitem pensar. Certamente, não teve o mesmo sentido em todos os locais em que foi contado e cantado. Muito menos ao longo do tempo, como se pode concluir a partir da constatação do predomínio de uma determinada versão de Pai João (ou esquecimento de outras) na historiografia (ou na “mentalidade coletiva”) em período recente. Assim, é importante tentar entender o registro, a publicação e a circulação de uma significativa produção de versos, contos e canções envolvendo Pai João – e, por extensão, o homem escravo e negro – numa determinada época, seja denunciando a violência da escravidão, as irreverências e os protestos dos escravos, ou o poder inexorável dos senhores.<sup>26</sup>

O grupo de histórias seguinte apresenta Pai João em situações que envolvem conflitos entre o personagem negro e personagens brancos. Nesse grupo, seis narrativas tratam de conflitos entre Pai João e homens brancos: “Pai João e as criações”, publicada por Abelardo Duarte; “A pedra de diamante” e “Pai João e a ‘Fritangada’”, publicadas por Lindolfo Gomes; “Pai José e o fazendeiro”, “Pai Gonçalo e as galinhas” e “Moleque José e o senhor”, publicadas por Théo Brandão.

A exemplo do que se observou em contos anteriores, também nesse subgrupo é possível identificar a imagem de um negro envolvida por estereótipos.

Em “Pai Gonçalo e as galinhas”, por exemplo, o negro configura-se como ingênuo e desonesto. Nessa narrativa, o personagem negro, que aparece como Pai Gonçalo, rouba as

---

<sup>24</sup> ZUMBI. In: MOURA. *Dicionário da escravidão negra no Brasil*, p. 429.

<sup>25</sup> PAI JOÃO. In: MOURA. *Dicionário da escravidão negra no Brasil*, p. 300-301.

<sup>26</sup> ABREU. Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. *Afro-Ásia*, p. 252-253.

galinhas de um fazendeiro branco. Um dia, o roubo é descoberto pelo feitor que prende Pai Gonçalo e o apresenta como ladrão ao fazendeiro. Diante do fazendeiro, Pai Gonçalo nega o roubo. No entanto, ao negá-lo, Pai Gonçalo inventa uma história que revela a sua ingenuidade. Segundo o negro, os animais deixavam o galinheiro por vontade própria. A emergência do estereótipo do negro parvo e ingênuo impede, inclusive, que Pai Gonçalo seja castigado pelo fazendeiro. “O Senhor riu-se muito da facécia do negro e perdoou-o, mandando-o embora, mas não sem o ameaçar com uma ‘novena’ na mesa do carro si a coisa ainda se repetisse.”<sup>27</sup>

Em “Pai José e o fazendeiro”, há novamente a imagem do negro desonesto. Pai José é um escravizado de confiança de um senhor branco produtor de queijos e tem a tarefa de cuidar do leite coalhado. No entanto, o negro trai essa confiança, é surpreendido e punido pelo senhor branco durante o roubo da coalhada.

Aí, o senhor não esperou mais. Saltou em cima do negro e, cortando-lhe as costas com a peia, parodiou:  
– Teje preso, seu ladrão,  
Por ordem desta correia;  
Quem lhe prende é teu senhor,  
Quem lhe dá é nó de peia.<sup>28</sup>

Os estereótipos do negro parvo, preguiçoso e desonesto podem ser identificados em “Moleque José e o senhor”. Nessa narrativa, em que o personagem aparece sob a figura do Moleque José, que em outras narrativas é o parceiro da mulher de Pai João na prática do adultério, o senhor branco ordena que o escravo vá cortar capim. Diante da demora do Moleque José, o homem sai à procura do escravo e o surpreende enquanto planejava pegar um coelho e, com a venda do animal, iniciar negociações que garantiriam a sua saída da condição de escravo. Como em outros contos, o negro é castigado.

Foi encontrar o moleque em frente a um coelho que dormia, monologando:  
– Pego cuêio, vendo por dois zivintém; compro zôvo, zôvo tira pinto, pinto vira zicapão; vende zicapão, compro porco; vende porco, compra besta; besta pare cavaró, vende cavaró, compra vaca. É tempo que zinhô more e Zinhá caza com mureque. Moreque fica com tudo de zinhô manda nego trabaiá e fica em caza maize mia Zinhá. Quando ingenu tive muendo, moreque vai si zentá no sóto. Nisso minino de Sinhô vai tirá uma cana pensando que ainda é de pai, aí eu digo: “Bota a cana aí, moreques”.  
E ao dizer as últimas palavras deu tal grito que o coelho acordou e foi embora. O Senhor que escondido tudo ouvira pegou no “bacalhau” de três pernas e meteu-o no moleque que além de perder todas as riquezas ainda por cima ficou apanhado.<sup>29</sup>

Nas histórias “Pai João e a ‘Fritangada’” e “A pedra de diamante”, ambas publicadas por Lindolfo Gomes, é possível perceber que o personagem abandona o

---

<sup>27</sup> BRANDÃO. *Folclore de Alagoas*, p. 130.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 123-124.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 132-133.



estereótipo do negro ingênuo para se tornar um negro que engana o senhor branco com artimanhas e embustes.

Em “Pai João e a ‘Fritangada’”, o negro é encarregado de cuidar de uma criação de galinhas. Antes de ser encaminhado para a tarefa, o senhor branco, temendo que o negro comesse os ovos, pergunta a Pai João se ele gosta de comer ovos cozidos, crus ou estrelados. A resposta de Pai João é negativa.

No trabalho, Pai João, caracterizado de forma depreciativa, “um perfeito gambá”, sempre prepara ovos fritos – *fritangados* – para seu almoço. O negro é, então, surpreendido pelo senhor branco, surgindo o estereótipo do negro desonesto.

Diante do senhor branco, para escapar do castigo, Pai João aplica o embuste: lembra ter afirmado não gostar de ovos cozidos, estrelados ou crus, mas não ter dito nada sobre ovos *fritangados*.<sup>30</sup>

Na história “A pedra de diamante”, Pai João é um escravizado que desempenha a função de pajem de um grupo de jovens brancos. Esse grupo propõe um desafio a Pai João: se ele conseguisse almoçar na mesa com doutor Fulano, ganharia dez mil reis. O negro cria então mais um embuste para garantir a vitória no desafio.

No dia seguinte, justamente na hora do almoço de seu doutor, Pai João foi rondar a casa e, quando viu que “seu” doutor já estava na mesa com a família e com dois *manda-chuvas* do lugar, bateu na porta com força. E, quando veio o criado abrir foi entrando muito *tal e qual*, com ar de importância que ninguém, podia com êle.

Enveredou pela sala de jantar, encarou com o doutor que olhava para êle carrancudo e espantado, e disse-lhe assim, baixinho, com jeito de quem pergunta:

– Eh, nhonhô, uma pedra de diamante *dêste tamanho* quanto é que vale? E apontou para o bôlso onde queria *embromar* que tinha a dita pedra do tamanho de uma laranja. O doutor pensando que de verdade Pai João havia encontrado algum diamante de tanto preço, não querendo dar desconfiança às outras pessoas do segrêdo daquele achado, mudou de conversa:

– Então, Pai João; você como vai? Já almoçou? Senta Pai João. Mariquinhas, traga prato e talher para Pai João.

O velhaco do velho que estava todo pelintra, no terno prêto que lhe deram os estudantes, sentou-se à mesa e pôs-se a comer todo concho, limpando os beiços no guardanapo.

O doutor fêz com que o almoço acabasse depressa, tão aflito estava por ver o diamante.

Daí por pouco, levantaram-se todos da mesa e o doutor carregou Pai João para o escritório e perguntou-lhe, muito baixinho:

– Então, Pai João, que é da pedra?

– Eh! *Mê baranco*, pedra...

– Sim, a pedra de diamante...

– Eh! *Mê baranco*, Pai João não tem pedra de diamante nenhuma... Quem é Pai João pra *peessui* pedra de diamante!...

– Pois você, negro do diabo, não disse que achou um diamante?...

– Ieu, *mê baranco*! Pai João não minte.

– Então, patife, porque é que perguntou quanto vale uma pedra de diamante *dêste tamanho*?

---

<sup>30</sup> GOMES. *Contos populares brasileiros*, p. 61-62.

– Eh, mê baranco, ieu queria sabê que é pra quando ieu achá zoutro, ziparcero e zibaranco não mim lográ...

O doutor furioso correu com êle pela porta fora, e Pai João foi ao encontro dos estudantes, que o esperavam na rua e fizeram uma grande flauta do caso, pagando-lhe os dez mil réis de gorjeta.<sup>31</sup>

Ainda que se possa identificar nessas duas narrativas registradas por Lindolfo Gomes rupturas com o estereótipo do negro resignado e parvo por intermédio da instauração de outros estereótipos – o negro como indivíduo ameaçador por ser desonesto e aplicar embustes –, é possível observar também um personagem que, diante de sua condição subserviente, consegue desenvolver artimanhas e estratégias para driblar as agruras da vida escrava.

Nesse grupo de narrativas que apresentam conflitos entre Pai João e senhores brancos, emerge em “Pai João e as criações” um grito contra a escravidão. O personagem é novamente incumbido de tomar conta de uma criação de galinhas que estavam desaparecendo. Novamente emerge o estereótipo do negro desonesto. Na tarefa, as galinhas continuam a desaparecer, uma vez que agora era Pai João quem as comia. O roubo é descoberto pelo senhor branco que castiga o negro.

Durante o castigo, é possível identificar um Pai João que, mais uma vez, abandona o estereótipo do negro resignado e profere versos que protestam contra a sua condição de escravo.

E pai João foi engabelando o senhor de engenho, hoje com uma desculpa, amanhã com outra, até que um dia não se conteve mais o senhor de engenho e “apertou” com o negro no couro cru.

– Ou diz ou entra na chibata!

Quando a pêia lhe batia no lombo, o negro cantava:

Galina tá nu xiqueiro

Mundiça no cercado

Pai Zuão não é bumbo

Pra ter couro surrado,

Ai, ai, ai, oi...<sup>32</sup>

O subgrupo de histórias com situações que envolvem Pai João e mulheres brancas é composto de sete narrativas: “Pai João e o bicho de pé”, publicada por Abelardo Duarte; “Pai João e a sinhá Moça”, publicada por Lindolfo Gomes; “O negro pachola”, publicada por Sílvio Romero; “Pai Mateus e a moça roubada”, “Pai João e a moça do sobrado” e duas versões de “Pai João e a viúva do senhor”, publicadas por Théo Brandão.

Nessas narrativas, destaca-se a interdição de um relacionamento entre um negro e uma mulher branca. Também nessas histórias é possível observar estereótipos envolvendo a figura do negro.

---

<sup>31</sup> GOMES. *Contos populares brasileiros*, p. 58-59.

<sup>32</sup> DUARTE. *Ciclo de Pai João. Diário de Pernambuco*.

Nas duas versões de “Pai João e a viúva do senhor” e em “O negro pachola”, o enredo da narrativa se desenvolve em torno da morte do homem branco e do desejo de Pai João assumir o seu lugar na casa grande. Nas três narrativas, o personagem é castigado e não tem sucesso em seu desejo de se casar com a senhora branca.

É possível observar nessas histórias um personagem negro marcado pela ingenuidade. Em “O negro pachola”, por exemplo, o personagem, que aparece como Pai José, após a morte do senhor branco, assume a responsabilidade de administrar o trabalho em um engenho. Com esse novo trabalho, Pai José quer receber da mulher branca o mesmo tratamento dispensado ao homem branco. Diante dessa intenção, a mulher ordena que Pai José seja duramente castigado.

A pobre moça foi buscar uma camisa engomada, deu a Pai José pra vestir e vendo que devia acabar com as pacholices daquele negro, falou com dois criados, muniu-os de bons chicotes e mandou-os esconderem-se no quarto. Esperou que o negro pedisse mais alguma coisa e não tardou que este dissesse:

– Meu sinhá, quando meu sinhô acabava de tomar banho e de vestir camisa grossada, ia pra o quarto pra meu sinhá catar piolho nele. Pai Zosé também quer.

A moça não teve dúvida. Mandou-o entrar para o quarto e deu ordem aos criados que empurrassem o chicote.

Se ela bem ordenou, melhor executaram os criados.

Pai José apanhou tanto que escapou de morrer.

No outro dia bem cedo foi para a roça ainda muito magoado das pancadas, e quando os negros o saudaram:

– Abençam, Sinhô Moço Cazuza.

Ele, muito zangado respondeu:

– Eu não sou Sinhô Moço Cazuza, não, eu sou Pai Zosé.

E deu ordem para o tratarem pelo seu próprio nome. Os negros muito admirados ficaram, sem saber a causa daquela mudança.

Nunca mais Pai José pediu banho, nem camisa engomada, nem à senhora para catar piolhos.<sup>33</sup>

Em nota a essa narrativa, Luís da Câmara Cascudo comenta que o desejo de um negro imitar o homem branco pertence a um ciclo de narrativas e anedotas de escravizados e alforriados, com desfecho desastroso para o protagonista negro. Segundo Cascudo, essas histórias “são popularíssimas” e surgiram no Brasil durante a campanha abolicionista, sobretudo após 1870.<sup>34</sup>

Nas histórias “Pai Mateus e a moça roubada” e “Pai João e a sinhá Moça”, surge o negro como indivíduo que ameaça a família e a sociedade. Em “Pai Mateus e a moça roubada”, o negro rouba uma “moça branca, bem bonita” e casada. Algum tempo depois, Pai Mateus é surpreendido em uma festa pelos parentes da moça e é castigado.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> ROMERO. *Contos populares do Brasil*, p. 194-195.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 194-195.

<sup>35</sup> BRANDÃO. *Folclore de Alagoas*, p. 129-130.

Em “Pai João e a sinhá Moça”, o negro tem um relacionamento com a esposa do senhor branco. Esse relacionamento é descoberto e Pai João é morto.<sup>36</sup>

Contudo, em meio a estereótipos e preconceitos, é possível mais uma vez perceber algumas inscrições diferentes do personagem Pai João.

“Pai João e o bicho de pé” possui um personagem negro que não se conforma com a sua situação e reclama do trabalho escravo com a senhora branca. Ele se surpreende com a atenção da senhora, que lhe dá roupas e sapatos. No entanto, dias depois, o negro retorna à presença da mulher e reconhece a dificuldade para deixar sua condição.

Dias depois, volta pai João à casa grande meio desconfiado, metido na fatiota nova de brim riscado, mas descalço.

E ante a estranheza da senhora, foi se explicando:

– Pai Zuão quelia vivê como mê zinho baranco, ixo [isso] quelia, mais nun ai lembrava de bicho de pé.

E saiu todo desconfiado, resmungando baixo:

– Mi zinhora, tatarné lambê, oi, oi...<sup>37</sup>

Ainda que se possa notar um negro ingênuo e infantilizado, a voz crítica do personagem se faz presente nessa narrativa. “Pai João e o bicho de pé” acaba por instaurar uma reflexão crítica diante do preconceito e da exclusão impostos ao negro. Percebe-se a dificuldade para que o negro supere sua condição de escravo. Com o desejo de viver como um homem branco, Pai João nota que apenas roupas não bastam, uma vez que a exclusão e o preconceito impostos aos negros pela escravidão ultrapassaram a superficialidade de uma vestimenta.

Essa atitude de Pai João faz lembrar também uma postura política discutida por Mia Couto em “Os sete sapatos sujos”. Nesse texto, o escritor moçambicano trata da necessidade de que os africanos, para superarem seus problemas, se reconheçam como sujeitos de sua própria história. Nesse reconhecimento, torna-se necessário que os africanos assumam a sua história, as suas questões sociais e políticas para que, eles próprios, possam enfrentar seus problemas contemporâneos. Mia Couto utiliza, então, uma metáfora que explora a imagem do sapato e do andar descalço. Com essa imagem, o escritor moçambicano defende que os africanos se descalcem de sapatos e outros elementos trazidos por culturas estrangeiras que atrasam sua marcha, pois vale mais a pena andar descalço, ao modo de culturas africanas tradicionais, do que tropeçar calçado.

Mas a força para superarmos a nossa condição histórica também reside dentro de nós. Saberemos, como já soubemos antes, reconquistar a certeza de que somos produtores do nosso destino. Teremos mais e mais orgulho em sermos quem somos: moçambicanos construtores de um tempo e de um lugar onde nascemos todos os dias.

---

<sup>36</sup> GOMES. *Contos populares brasileiros*, p. 62.

<sup>37</sup> DUARTE. *Ciclo de Pai João. Diário de Pernambuco*.

É por isso que vale a pena aceitarmos descalçar não só os sete, mas todos os sapatos que atrasam a nossa marcha coletiva. Porque a verdade é uma: antes vale andar descalço do que tropeçar com os sapatos dos outros.<sup>38</sup>

Desse modo, esse reconhecimento de Pai João da impossibilidade de calçar sapatos, também acaba por revelar um reconhecimento de sua condição de escravo, de seu lugar no contexto da escravidão. Com isso, a ingenuidade cede espaço para uma postura reflexiva e crítica sobre a escravização do negro.

A história de “Pai João e a moça do sobrado” apresenta um negro que se encanta com uma moça que ficava em um sobrado, localizado no caminho por onde ele sempre passava. O negro desejava conquistá-la, mas é castigado. Apesar do castigo, a história se encerra com a voz de um sujeito que reclama de sua condição.

Todos os dias, a mesma coisa: a moça ouvia da janela do sobrado o “adeus, minha rosa” de Pai João e naturalmente os olhares e trejeitos apaixonados do negro velho. Por causa disto resolveu queixar-se aos irmãos que com ela combinaram uma boa lição para o negro enxerido.

– Quando Pai João lhe disser “adeus, minha rosa”, aconselharam eles, responda-lhe também “adeus, meu cravo”.

Assim fez a moça. No outro dia, à hora de costume, Pai João chega-se à janela do sobrado e solta o indefectível:

– Adeuzi, minha roza...

A moça, conforme o combinado, respondeu-lhe no mesmo tom:

– Adeus, meu cravo...

O negro, em vez de desconfiar da “parada”, aí é que se “influiu” com a atenção da moça e, enxerindo-se ainda mais, perguntou:

– Minha roza, onde é qui me qué? Tá mi agradando, iaiá!...

– Aqui em cima no sobrado, meu cravo...

O negro não teve dúvidas: subiu mais que depressa as escadas do sobrado. Mas em cima, em lugar de rosa, encontrou foi cacete muito nas costelas, que os irmãos da moça, prevenidos, estavam de tocaia bem no alto da escada.

Apanhou até dizer basta; e, ainda por cima, foi levado para a engenhoca dos irmãos da moça, amarrado á almanjarra e obrigado a tirar, em lugar das bestas, como suplemento de castigo, toda uma meladura.

Dias depois, ainda amassado pelas pancadas e pelo serviço da almanjarra, passou Pai João em frente à janela da moça do sobrado.

E desta vez, a moça, rindo-se às bandeiras despregadas da peça inflingida ao negro, não esperou que Pai João falasse e saudou-o em tom de troça:

– Adeus, meu cravo...

Aí, Pai João não se conteve e estoirou:

– Adeuz, minha m... Si seus rimão quizé cavaro pa puchá manjarra, compre um qui Pai Zuão nun serve pa isso não.<sup>39</sup>

Uma variante dessa narrativa foi registrada no Vale do Jequitinhonha e integra o acervo do projeto *Quem conta um conto aumenta um ponto*, da Faculdade de Letras da UFMG. Na história “O nego da manjarra”, contada por Francisco Lourenço Borges, em Turmalina/MG, e registrada pelo pesquisador Reinaldo Marques, em 1988, não há o personagem nomeado como Pai João, mas um negro escravizado que se encanta por uma moça branca. Nessa

<sup>38</sup> COUTO. Os sete sapatos sujos. In: \_\_\_\_\_. *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*. ensaios, p. 47.

<sup>39</sup> BRANDÃO. *Folclore de Alagoas*, p. 127-128.

narrativa, fazem-se presentes também o tratamento entre o negro e a moça branca por intermédio das palavras *rosa* e *cravo*, e o trabalho na almanjarra como punição imposta ao negro. A exemplo da história registrada por Théo Brandão em Alagoas, “O nego da manjarra” também se encerra com a voz do escravizado que reclama de sua condição.

Assim eles fizeram: furaro a oreia do nego, tirô o boi lá da manjarra e colocô o negro, e chegô coro nele; foi bateno, bateno, obrigando ele a moê, até que incheu o cocho. O rei saiu e foi imhora com sua filha, e o negro ficô lá moeno. Quando o cocho incheu, eles tiraro ele da manjarra e o nego saiu e deitô lá no bagacero, e ficô triste chorano lá.

Aí, o nego saiu e foi imhora. Quando foi no oto dia, na hora de i po serviço, o nego passô junto co’ os otos de frente o palácio, mas já passô calado; num quis cumprimentá a moça.

Aí, e o rei tinha insinado pra ela:

– Se ele passá calado, você chama ele e bole com ele, comprimenta ele.

Assim ele fez; aí, passô calado. Quando já tava dano as costa pra ela, ela falô assim:

– Bom dia, meu cravo. Por que cê le vai passano calado? O quê que ‘cunteceu?

Ele foi e virô pra ela, falô assim:

– Cê fala pro seu pai, que quem tem seus canaviais grande, que previne de boi, que eu num sô boi não – e pronto. Terminô a estória.<sup>40</sup>

A análise das histórias de Pai João faz emergir um personagem multiforme. Ainda que envolvido por estereótipos e preconceitos nas narrativas, é possível descobrir em alguns momentos um Pai João que abandona a imagem do negro resignado e assume posturas de enfrentamento à escravidão, seja por intermédio de artimanhas e embustes ou, até mesmo, aproximando-se de Zumbi ao liderar uma comunidade quilombola.

Para Martha Abreu, há diferenças importantes entre Pai João e Uncle Remus, que permitem descobrir nas histórias contadas no Brasil um personagem que, apesar de carregar o estigma da resignação e da ingenuidade, pode, em alguns momentos, transpor os limites dessa imagem.

A figura de Pai João, por sua vez, por ter sido registrada em várias partes do Brasil e por diferentes folcloristas, entre o final do século XIX e a década de 1950, aparece com significados mais plurais, menos chapados, que a de seus parentes norte-americanos.

As pesquisas mais recentes de folcloristas e historiadores nos Estados Unidos indicam, por outro lado, que, no caso de *Uncle Remus*, Harris empreendeu uma seleção apurada dos contos para os propósitos que lhe interessavam. O repertório, em termos de estilo e temática, era muito mais amplo e heterogêneo do que o escritor pretendeu conferir, inclusive irreverente e contestador, pois esbanjava ironia e sátira sobre a condição escrava e sobre as relações raciais. Um sentido explicitamente político não foi percebido por Harris. No Brasil, é claro, nossos folcloristas também selecionaram o que ouviram e desejaram publicar, mas, como estou procurando demonstrar, não conseguiram silenciar todas as possibilidades de Pai João, como parece ter acontecido com mais evidência nos Estados Unidos.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> SOUZA. *Negros pelo Vale*, p. 147-148.

<sup>41</sup> ABREU. Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. *Afro-Ásia*, p. 271-272.

Por esse motivo, Martha Abreu prefere aproximar Pai João de outro personagem: John, personagem da tradição oral norte-americana, que foi estudado por Lawrence Levine, no livro *Black culture and black consciousness: afro-american folk thought from slavery to freedom*. John é um personagem que protagoniza narrativas orais coletadas nos Estados Unidos no final do século XIX. Esse personagem é definido por Lawrence Levine como um *trickster* (malandro, velhaco, trapaceiro), detentor de grande inteligência e esperteza, que nas narrativas aparece sempre em situações em que procura enganar senhores brancos, tomando-lhes alimentos ou outros produtos. Como o Pai João registrado no Brasil, nessas situações, John obtém tanto sucessos quanto fracassos.<sup>42</sup>

Marta Abreu chama a atenção para o fato de que, segundo Lawrence Levine, por intermédio do personagem John, os negros escravizados engendraram uma figura que expressava e exemplificava as suas vitórias e os perigos, além de expressarem e divulgarem sentimentos e estratégias de sobrevivência no contexto da escravidão. Através das narrativas, eram transmitidos anseios dos negros escravizados, como o desejo da morte do senhor ou da conquista amorosa de sua esposa, o que contribuiu para a instauração de um sentimento e de um estilo cultural comum entre os negros diante do mundo dos senhores brancos.<sup>43</sup>

No ciclo de histórias de Pai João, momentos em que esse personagem abandona a imagem recorrente do negro que aceita passivamente a escravidão, cuja voz é silenciada em meio a estereótipos e preconceitos, podem ser evidenciados também nas representações da fala desse personagem nas narrativas aqui analisadas.

Conforme será possível observar no capítulo “A África toma a palavra”, as representações das falas de Pai João trazem consigo ressonâncias da presença de línguas africanas no português falado no Brasil. As pesquisadoras Tânia Alkmim e Laura Álvarez López, em “Registros da escravidão: as falas de pretos-velhos e de Pai João”, estudaram as representações da fala de Pai João na tradição oral e de pretos-velhos na umbanda, e destacaram nessas representações marcas linguísticas que coincidem com variedades da língua portuguesa em contato com línguas africanas.

Ainda que tais representações acabem, muitas vezes, por reforçar imagens estereotipadas de negros infantilizados e considerados inferiores,<sup>44</sup> elas contribuem para a inscrição de vozes afrobrasileiras no português do Brasil. Com isso, as histórias de Pai João

---

<sup>42</sup> ABREU. Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. *Afro-Ásia*, p. 273.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 273.

<sup>44</sup> ALKMIN. A variedade linguística de negros e escravos: um tópico do português no Brasil. In: MATTOS; SILVA (Org.). *Para a história do português brasileiro*, p. 73-74.

revelam uma língua portuguesa que não se resigna diante do padrão escrito, e que pode inscrever no tecido das narrativas memórias e vozes muitas vezes silenciadas.

– Eh! Eh! Mãe Maria, qué isso! Cadê barba, cadê cabelo, Mãe Maria? *Ieu tá buruganhado*, Mãe Maria! *Nom* tem barba na cara, *nom* tem cabelo na cabeça! Pai João, Mãe Maria! Vai lá *ni* casa vê se *ieu tá* sentado *ni z̃ibanquinbo*. Eh! Mãe Maria! *Mi buruganharam*, Mãe Maria! *Nussa* Senhora do Rosário, *ieu num* sou mais *ieu!*<sup>45</sup>

E o personagem Pai João não se faz presente apenas na tradição oral. A sua popularidade permite que ele seja encontrado também na tradição escrita, como se pôde observar em páginas anteriores por intermédio do poema “Sou negro”, de Solano Trindade.

O poeta Jorge de Lima, por exemplo, publicou em *Poemas negros*, em 1947, “Pai João”, poema que, a partir da figura desse personagem, tematiza os sofrimentos de africanos durante o período da escravidão.

### **Pai João**

Pai João secou como um pau sem raiz.  
Pai João vai morrer.

Pai João remou nas canoas.  
Cavou a terra.  
Fez brotar de chão a esmeralda,  
das folhas — café, cana, algodão.

Pai João cavou mais esmeraldas,  
que Pais Leme.  
A filha de Pai João  
tinha um peito de Turinha  
para os filhos de Ioiô mamar:  
Quando o peito secou a filha de Pai João  
também secou agarrada num ferro de engomar.

A pele de Pai João ficou na ponta  
dos chicotes.

A força de Pai João ficou no cabo  
da enxada e da foice.

A mulher de Pai João o branco  
a roubou para fazer mucamas.

O sangue de Pai  
João se sumiu no sangue bom  
como um torrão de açúcar bruto  
numa panela de leite.

Pai João foi cavalo para os filhos de Ioiô montar.  
Pai João sabia histórias tão bonitas que  
davam vontade de chorar.

Pai João vai morrer.  
Há uma noite lá fora como a pele de Pai João.  
Nem uma estrela no céu.  
Parece até mandinga de Pai João.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> GOMES. *Contos populares brasileiros*. p. 59-60.

<sup>46</sup> LIMA. *Poesia completa*, p. 120.



Pai João também é o personagem central de dois livros escritos pelo baiano Wilson Woodrow Rodrigues. Wilson Rodrigues, também autor de duas obras sobre a cultura popular de tradição oral – *Folclore coreográfico do Brasil* (1953) e *Romanceiro tradicional do Brasil (século XIX)* (1951) – publicou, em 1949, *Pai João menino*, destinado ao público infantil. O livro, composto de textos curtos escritos em prosa, narra a infância de Pai João no contexto da escravidão, abordando os sofrimentos e preconceitos impostos ao negro.

### **O remédio**

Quando Maria Negrinha ficou doente, a velha Minguta disse que a melhor coisa para curá-la, muito melhor que oração, era água benta.

– Só água de Nosso Senhor cura menina.

A mãe de Maria negrinha foi até à igreja da fazenda e pediu ao capelão água benta. O padre, quando soube que era receita de tia Minguta, repreendeu a escrava e negou a água de Nosso Senhor.

Pai João menino viu e ouviu tudo.

– Não chore, não, tia Maria, amanhã eu levo a água de Nosso Senhor para Maria negrinha.

No outro dia, de manhãzinha, Pai João menino levou uma cuia cheia de água.

– Mas isso é água benta mesmo?

– É sim. Foi Nosso Senhor quem mandou. Botei a cuia no telhado e esta água caiu do céu.<sup>47</sup>

Em 1952, Wilson Rodrigues publicou o livro de poemas *Pai João*. Nesse livro, que traz na capa ilustração de Jorge de Lima, o autor não apenas aborda o contexto da escravidão – o autor dedica o livro “aos quilombolas de todos os tempos” –, mas também o religioso, uma vez que Pai João é uma entidade que se manifesta na umbanda.

### **Pai João**

Derramo minha marafa  
sobre o chão do meu terreiro,  
encruzo com pomba branca,  
bebo sangue de morcego,  
pito cachimbo de barro,  
cuspo rodando pro ar,  
tiro ponto para a roda,  
danço pro meu orixá.

Chamo gente de Aruanda,  
gente do Congo responde.  
Torno a chamar com mais força,  
quero gente de mais longe.  
Pulo na roda danado  
(sete vezes mangalô),  
Tombo na terra, que gente  
já de Aruanda chegou.

Salve! meu santo de pomba  
lambe na cuia o dendê,  
chupa o fumo do meu pito.

---

<sup>47</sup> RODRIGUES. *Pai João menino*, p. 47.

Sou cavalo pra correr  
pelos caminhos do mundo  
e os quatro cantos do vento,  
pelas nuvens, pelas moitas  
e pelos mares a dentro.  
Auê, ê. Ogum mejê!<sup>48</sup>

Em Maringá/PR, por exemplo, existe o terreiro de umbanda Centro Espírita Pai João de Angola. Na página do terreiro disponível na Internet, há um texto de apresentação de Pai João que foi reproduzido a seguir.

Pai João é um símbolo. É o negro velho dos engenhos, muito velho, a avaliar pelo cabelo que começa a branquejar: diz o provérbio popular. Pai João é, portanto quase centenário. Sua figura trôpega, de fala enrolada e olhos mansos, contava, nos engenhos, velhas histórias da Costa, contos, anedotas, adivinhas, parlendas. Falar sobre o Pai João não é missão das mais fáceis, pois somos suspeitos pra dizer algo de uma entidade que conhecemos quase que uma vida inteira. Pai João nos faz recordar de nossa infância onde a presença do 'vovô' nos é muito importante, perto dele nos sentimos crianças novamente. Pra falar com o pai João não precisamos de nada basta sentarmos ao lado dele que a conversa flui normalmente. Uma das características marcantes do pai João é sua chegada ao terreiro. Onde se ouve em coro os médiuns puxarem seu ponto de chamada.<sup>49</sup>

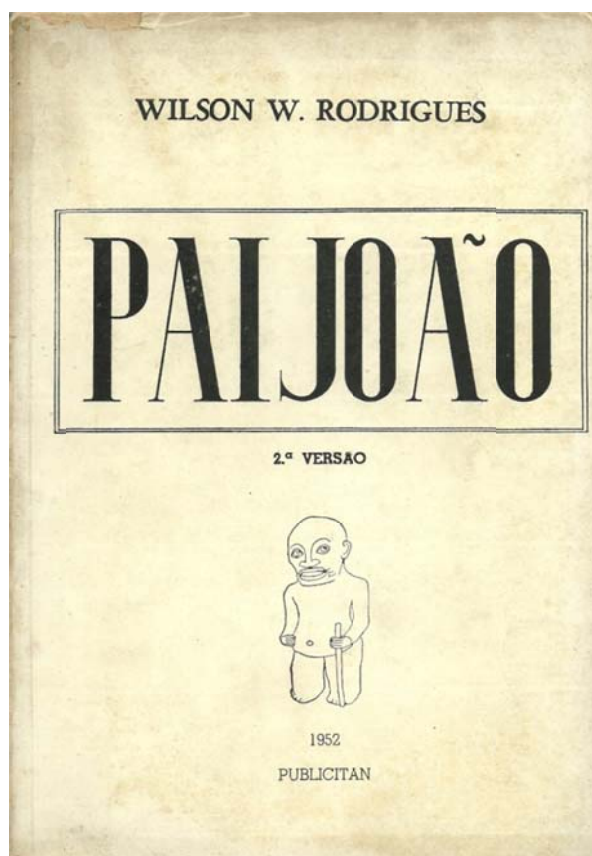


FIGURA 10 - Reprodução da capa do livro *Pai João*, de Wilson Rodrigues, com ilustração de Jorge de Lima.

<sup>48</sup> RODRIGUES. *Pai João*, p. 19-20.

<sup>49</sup> Disponível em: <<http://centropaijoaodeangola.com.br>>. Acesso em: 25 abr. 2011.

Na contracapa do livro *Pai João*, foram impressos comentários de pesquisadores das culturas de tradição oral sobre o livro de Wilson Rodrigues. Esses comentários aparecem sob o título “*Pai João* na opinião dos folcloristas”. Dentre esses folcloristas, estão presentes Lindolfo Gomes e Arthur Ramos, que contemplaram o personagem em suas pesquisas. O comentário de Mariza Lira, por exemplo, aborda o diálogo do livro de Wilson Rodrigues com a tradição oral.

A evidência do valor do folclore na obra de arte tem perfeita demonstração no “Pai João” de Wilson W. Rodrigues, que é, sem favor, o mais belo e opulento poema de raízes incontestavelmente folclóricas de nossa literatura. (Mariza Lira)

Percebe-se que as apropriações feitas por Jorge de Lima e Wilson Rodrigues em seus textos contribuem para a inscrição de um outro Pai João, que se distancia de estereótipos e preconceitos que envolvem a sua presença na tradição oral.

Pai João também pode ser encontrado na música popular brasileira. Ele foi o tema central de “Pai João”, canção de autoria de Zé Carreiro e Tião Carreiro, que foi gravada pela dupla sertaneja Tião Carreiro e Pardinho, em 1967, no disco *Rancho dos ipês*. Na canção, que aborda o sofrimento do negro escravizado, é retomada a imagem de um Pai João serviçal e fiel a seu trabalho.

Caminheiro quem passar naquela estrada  
Vê uma cruz abandonada como quem vai pro sertão  
Há muitos anos...  
Há muitos anos neste chão foi sepultado um preto veio  
  
E herado por nome de Pai João  
Pai João na fazenda dos coqueiros foi destemido carreiro  
Querido do seu patrão, sua boiada, o Chibante e o Brioso  
No morro mais perigoso arrastava o carretão  
  
Numa tarde Pai João não esperava que a morte lhe rondava  
Lá na curva do areião e de uma queda em baixo do carro caiu  
Do mundo se despediu preto veio Pai João  
  
Caminheiro aquela cruz no caminho, já contei tudo certinho  
A história de Pai João, resta saudade daquele tempo que foi  
O velho carro de boi no fundo do manqueirão

Mais recentemente, em 2010, foi gravada outra canção, também intitulada “Pai João”, pelo carioca Seu Jorge e integrantes da banda Nação Zumbi, no disco *Seu Jorge and almas*. A letra da canção, composta pela Tribo Massahi, também aborda o sofrimento do negro.

De roupinha velha viveu Pai João  
De chapéu de palha e de pé no chão  
O pobre velho vivia a sofrer  
Não tinha onde dormir, não tinha o que comer  
Os homens maus não tinham compaixão  
De ver o sofrimento do velho Pai João  
Pai João, Pai João  
Viveu de calça velha,  
De chapéu de palha e de pé no chão

O personagem Pai João também aparece na letra da canção “Sem compromisso”, de Nelson Trigueiro e Geraldo Pereira, gravada por Chico Buarque em 1974, no disco *Sinal fechado*. Nessa canção, é retomada a imagem de Pai João que prevalece nos textos de tradição oral: o negro ingênuo que é enganado por sua mulher.

Você só dança com ele e diz que é sem compromisso  
É bom acabar com isso, não sou nenhum Pai João  
Quem trouxe você fui eu, não faça papel de louca  
Pra não haver bate-boca dentro do salão

Quando toca um samba e eu lhe tiro pra dançar  
Você me diz: Não, eu agora tenho par  
E sai dançando com ele, alegre e feliz  
Quando para o samba, bate palma e pede bis

Você só dança com ele e diz que é sem compromisso  
É bom acabar com isso, não sou nenhum Pai-João  
Quem trouxe você fui eu, não faça papel de louca  
Pra não haver bate-boca dentro do salão

Essa popularidade da figura de Pai João fez com que o personagem se integrasse ao léxico da língua portuguesa e se fizesse presente em verbetes de dicionários. O *Dicionário Aurélio* apresenta duas acepções para Pai João: “Fantasia de carnaval, que representa um preto velho esfarrapado.” e “A parte traseira da rês.”<sup>50</sup>

É interessante observar que nas acepções acima não se faz presente uma definição que lembre a imagem do Pai João ingênuo e infantilizado que prevalece nos contos orais. Tal situação pode ser observada também no *Dicionário Houaiss*, em que também está presente a definição de Pai João como uma fantasia de carnaval e como a parte traseira da rês.

1. Regionalismo: Brasil.  
qualquer preto velho
2. Regionalismo: Nordeste do Brasil.  
fantasia carnavalesca que imita um preto velho
3. Regionalismo: Nordeste do Brasil.  
parte traseira da rês
4. Rubrica: música. Regionalismo: São Paulo.  
m.q. João (‘atabaque’)<sup>51</sup>

<sup>50</sup> PAI JOÃO. In: *Novo dicionário eletrônico Aurélio*.

<sup>51</sup> PAI JOÃO. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*.

Em *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1888 e 1920*, Maria Clementina Pereira Cunha, ao analisar máscaras usadas no século XIX por foliões no carnaval do Rio de Janeiro, comenta o uso de máscaras do Pai João. É interessante observar que as máscaras de Pai João eram confeccionadas de maneira simples pelos próprios foliões e utilizadas por pessoas provenientes de classe socioeconomicamente baixa. Algumas vezes, o uso dessas máscaras era acompanhado de palavras vulgares.

Lido positivamente e praticado pelos frequentadores dos salões mais seletos da cidade – e não apenas por sedutoras damas –, o ocultamento da identidade atrás de máscaras e vozes de falso parecia aqui bem longe da imagem ameaçadora e agressiva. Impressão muito diferente da provocada por aqueles que portavam suas “grosseiras” máscaras de papelão ou de arame, envergando também dominós confeccionados com sacos de aniagem ou panos grosseiros e fantasias estigmatizadas no período por sua “vulgaridade”: o “pai-joão, cuja sujidade das palavras às vezes acompanhava a das roupas; [...] o doutor-mula-ruça, de cabeça asinina e farto pacote de livros sob o braço”, como lembrava um cronista. Tais fantasias ironizavam elementos fundantes da sociedade do período, como a escravidão e o bacharelismo, comentado nas roupagens e máscaras de doutor-burro e pai-joão – sendo esta última, também conhecida como “sujo, recurso dos indivíduos mais pobres que consistia em passar um pouco de graxa pelo rosto, virar paletós pelo avesso e portar uma velha vassoura debaixo do braço. Formas de expressão carnavalesca bastante utilizadas pelos foliões mais “plebeus” eram também as fantasias de bebê chorão (com penicos cheios de chocolate ou polpa de abacate), morcegos cujas asas eram confeccionadas com varetas de velhos guarda-chuvas e esqueletos ou “mortes” – que muitas vezes apresentavam-se nas ruas em sugestivo trio com um “padre” e um “diabinho”.<sup>52</sup>

Desse modo, as máscaras de Pai João, estigmatizadas e usadas fora dos “salões mais seletos da cidade”, contribuem para que se instaure também no carnaval um Pai João que se conta por outras vozes. Esse personagem pode, assim, afastar-se de discursos dominantes que contam o negro sempre sob a perspectiva da subserviência e do preconceito para contar outras histórias, sob outros ritmos.

### **Outro pai, outras histórias**

Além de Pai João, outros personagens negros designados como *pai* podem ser encontrados na tradição oral. No *corpus* desta pesquisa, há registros de quatro narrativas desses personagens, todas coletadas no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais.<sup>53</sup> Dentre essas narrativas, uma foi registrada no município de Jenipapo de Minas – “Pai Joaquim”, contada por Generoso de Oliveira –, e três foram registradas no povoado do Vau, no município de

---

<sup>52</sup> CUNHA. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1888 e 1920*, p. 33-34.

<sup>53</sup> Essas narrativas integram o acervo do projeto *Quem conta um conto aumenta um ponto*, da Faculdade de Letras da UFMG.

Diamantina, contadas por Pedro Braga – “O moço ressuscitado por Pai Jacarandá”, “Pai Francisco”, “Pai, Urubu, Pai Jacarandá e o galo”.<sup>54</sup>

Diferentemente do ciclo de histórias de Pai João, em que prevalecem representações do negro em meio a preconceitos e estereótipos, nessas narrativas são apresentadas situações em que o personagem negro assume a palavra, transcende o silenciamento das senzalas e expressa sua voz.

Uma situação muito interessante pode ser observada com a história de Pai Joaquim, um negro que se inscreveu na memória de Jenipapo de Minas e se tornou um santo adorado por católicos do município.

Pai Joaquim foi um negro escravizado que morreu sozinho em uma mata durante o cumprimento da tarefa de encontrar o cavalo perdido de um senhor branco. Após a morte do negro, outros escravos foram à mata, com uma junta de bois, buscar o corpo do negro para que fosse enterrado na fazenda. Nesse momento, há um acontecimento que chama a atenção de todos: o corpo de Pai Joaquim, ao ser amarrado à junta de bois e arrastado, flutua e segue os bois sem tocar o chão. Esse fenômeno fez com que a memória de Pai Joaquim se perpetuasse no tempo e o transformasse em um santo.

O caso de pai Joaquim é o seguinte: ele era um cativo d'um fazendero. E aí, quando deu um dia de manhã, tava chuveiro muito e naquele tempo os animal ficava solto po mato. Num tinha manga, num tinha manguera, num tinha nada. Então, o cavalo do senhor dele tava po mato, né? Então ele mandô pegá o cavalo p' ele viajá. Ele foi pegá o cavalo.

Antão ele foi lá, mexeu, mexeu, mexeu até mei-dia e chegô moiado de chuva que tava caíno. Até que ele 'dueceu, vei' imhora.

Quando ele chegô na fazenda, o fazendero fez ele vortá pa trás pa caçá o cavalo. Ele moiadim, sem cumê nada, já era mei-dia. Aí, a cozinhera correu, pegô uns torresmo e correu a casa e deu ele os torresmo, né?

Na porta da sala, né? Na saída, atrás do curral. E ê foi imhora que ele topava consumi sozim com os torresmo.

Lá ele foi po mato. E ê num apareceu mais. Ficô, demorô dimais e assim o escravo sinhô mandô atrás dele de novo pa vê o que ele tava fazeno. Chegô lá, os otos nego achô ele morto no mato. Tinha murrido.

Pegô, vortô pa trás, falô com patrão que ê tava lá morto no mato. Disse:

– Ah, então faz isso: cês pega uma junta de boi e leva lá pa pô o camarada.

Os nego pegô uma junta de boi, arriô e levô. Chegô lá, passô a corrente no pescoço de pai Joaquim e tocô os boi, tocô os boi e aquilo foi os boi andô, ele andô no ar assim ó, num pegô no chão não. Vez de 'rastá como pau no chão, que era pa sê assim, né? 'rastá como um pau, ele foi no ar assim. O boi andô um bucado com ele no ar assim. Os nego parô o boi, parô os boi e mandô de volta tudo de novo pra casa, pa fazenda.

Chegô na fazenda, ele contô o patrão comé que deu lá. Ê disse:

---

<sup>54</sup> O contador Pedro Braga e suas histórias foram tema de minha dissertação de mestrado intitulada *Pedro Braga: uma voz no Vau*, defendida em 2006, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Sônia Queiroz. As histórias do contador do Vau destacam-se no acervo do projeto *Quem conta o conto aumenta um ponto* por apresentarem um grande número de narrativas que têm o negro como protagonista. O acervo possui 19 histórias contadas por Pedro Braga, em que 13 narram acontecimentos da época da escravidão no antigo Arraial do Tijucu e apresentam o negro como protagonista.

– Então faz isso: vorta e panha um cubertô e põe e traz ele no cubertô. Aí vortaro e panharo ele no cubertô e levô pra casa de lá, ês troxe ele pr' aqui. Aí já foi homi todos, troxe pra 'qui sipurtô aqui. Cê vê que o pade em poco tempo, ele pegô gente fazeno promessa. Fazia milagre, né? Milagre po povo. E até hoje ele faz. Quem faz promessa aqui, ele avalia. Quem pagô ele sempe, avalia.<sup>55</sup>

Essa história de Pai Joaquim, contada por gerações, transpôs a tradição oral e se inscreveu em monumento na praça de Jenipapo de Minas. Ali, ao lado da igreja católica, foi construída uma gruta e uma estátua em devoção a Pai Joaquim, “considerado um importante patrimônio histórico para os jenipapenses”, onde sempre devotos vão rezar ao santo milagroso.



FIGURA 11 - Gruta construída em homenagem a Pai Joaquim, em Jenipapo de Minas.  
Foto: Sônia Queiroz

---

<sup>55</sup> SOUZA. *Negros pelo Vale*, p. 142-143.



FIGURA 12 - Estátua erguida em homenagem a Pai Joaquim, em Jenipapo de Minas/MG.  
Foto: Karine Nunes.



FIGURA 13 - Placa fixada ao lado da gruta de Pai Joaquim, em Jenipapo de Minas/MG.  
Foto: Sônia Queiroz.



As histórias de Pedro Braga também apresentam negros que superam limites impostos pela escravidão. Em todas elas, os negros são protagonistas, assumem a palavra e, em algumas narrativas, transcendem a condição de escravo por intermédio de poderes mágicos. O caráter mágico desses poderes permite, muitas vezes, perceber presenças africanas nos contos. Tais presenças emergem do tecido movente das narrativas de tradição oral, permeado por diversos deslocamentos e transmutações, em que se revelam vozes e elementos da cultura negra engendrada, conforme observou Leda Martins, numa encruzilhada de manifestações culturais.<sup>56</sup> Nessa encruzilhada, a cultura negra, em contato com expressões de diferentes culturas, é tocada pelo fenômeno da transculturação e se reelabora, sem que sua presença seja apagada nas expressões afrobrasileiras que se inscrevem nas narrativas.

Conforme informou Pedro Braga, o negro chamado “pai” desempenhava a função de líder dos outros escravizados e gozava da confiança do senhor branco: “É quem dirigia, de toda confiança dos senhores. Intão os senhores cunhiciam eles como ‘pai’: Pai Urubu, Pai Jacarandá, Pai Francisco, que é o chefe da Fazenda das Abobra, Pai Dumingo, que era da Fazenda do Buraca.”<sup>57</sup>

Apesar de o negro designado como “pai” representar a autoridade do senhor branco entre os escravizados, é possível perceber que a voz do negro assume a palavra nas narrativas.

Na história “Pai Urubu e Pai Jacarandá”, é narrado um episódio em que os negros se reuniam para festejos em dia de folga do trabalho na mineração. Nessa narrativa, destacam-se os poderes mágicos de Pai Urubu e de Pai Jacarandá.

Teve uma ocasião, que o Joaquim de Paula deu um suéto, também o encarregado dos iscravo dele, qu’ê o Jacarandá, qu’ês podia dançá um semba lá, dia de sábadó. Intão ele mandô convidá o Pai Urubu, com os iscravo qu’ele dominava, né?, qu’ê do Vidigal.

Intão, lá se foi o Pai Urubu, com diversos iscravo, pa dançá o semba lá na sanzala da fazenda. Chegano lá à tarde, o Jacarandá mandô matá três galo pa dá eles jantá. Quando pôs o jantar na mesa, o Pai Urubu – qu’ês tratava ele de Pai Urubu – foi e falô pos iscravo qu’ele dominava:

– Cês pode cumê carne, mas num rói cabeça de osso.

E mandô que ajuntasse a ossada lá nu’a trevesa. Aí foro cumeno, juntano os osso. Quando terminô através do jantar, o Pai Urubu levantô e chegô lá na mesa, puxô du’a capanga qu’ele carregava de coro, e tirô um pano. E ribuçô a travessa de osso. E temperô uma language lá, falô um pronunciamento mais de uma hora, que ninguém entendeu a language dele.

Diz que após, depois, através dele tê terminado ali o pronunciamento, diz que o Ricardo Caetano, o pai dele assistiu essa cena. É ele que nos contava. Diz que o pano pegô mexê e levantá. Diz que o Pai Urubu tirô o pano, diz que um galo tava perfeito, ele foi e disse:

---

<sup>56</sup> MARTINS. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI; ARBEX. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*, p. 73.

<sup>57</sup> Acervo do projeto *Quem conta um conto aumenta um ponto*, da Faculdade de Letras da UFMG. Transcrição de Rogério Machado Caetano, a partir de gravação feita com Pedro Braga, no Vau, em 1988, por Reinaldo Martiniano Marques.

– Cantangaro! – que o galo pulô em cima da mesa e cantô.  
Diz que o Jacarandá olhô assim, falô:  
– Vortangaro po seu lugar!  
Diz que o galo voltô e dismanchô em osso, novamente. Dismanchô im osso.  
Essa cena o Ricardo Caetano nos contava que o pai dele assistiu, lá na fazenda Delgado.<sup>58</sup>

O negro, privado de sua liberdade e submetido à escravidão, surge na narrativa com um poder que se manifesta ao proferir palavras em uma língua distinta daquela praticada pelas vozes dominantes: “E aí ele falô uma language que ninguém entendeu, uns dez minuto.”

Percebe-se também que as palavras de Pai Urubu e Pai Jacarandá fazem ressoar na narrativa elementos das culturas africanas, uma vez que, nessas culturas, a exemplo do poder que as palavras desses negros guardam, a palavra falada é dotada de uma força vital. Como destacou Hampaté Bâ, nas sociedades tradicionais da África negra, o ser humano possui uma forte ligação com a palavra transmitida oralmente. Além de guardar memória e saberes de uma comunidade, ela possui um poder sagrado, que está vinculado a uma origem divina. Por guardar forças ocultas, a palavra oral nessas sociedades deve ser utilizada com prudência, pois se configura como um agente mágico por excelência.<sup>59</sup>

O negro que detém poderes mágicos também aparece em “O moço ressuscitado por Pai Jacarandá”. Nessa narrativa, a força mágica de Pai Jacarandá permite que o negro abandone o trabalho da mineração, sem que sua ausência seja notada, e conceda vida a um rapaz morto.

O pai Jacarandá, conforme as tradições, ele tinha, parecia que tinha parte até com o demônio. Ele ia sempre im Milho Verde bebê cachaça, mais pra não dexá falha no lugar dele, ele dipindurava um sobrecasaco, que ele levava aguardano o frio, e punha nu’a estaca, e cuspiá lá em roda, e saía. Saía, o Joaquim de Paula chegava, num dava farta dele lá no sirviço; o sirviço cuntinuava como se ele tivesse lá.

Um dia ele saiu, e tinha dexado um dos cativo, rapazin’ novo ainda, duente, e foi im Milho Verde bebê cachaça. Quando ele evém no Campo Alegre, isso é tradição de minha mãe; nos contava qu’ ele incontrô com a rede do rapazim, qu’ ês lá iam levano ele pa interrá no Milho Verde. Que nessa época só tinha, o cimitério ainda era no Milho Verde. Intão ele perguntô:

– Quem é esse aí?

Disse:

– Ah, é fulano.

Eu num sei o nome não, num fiquei sabeno não.

---

<sup>58</sup> SOUZA. *Negros pelo Vale*, p. 152-153.

<sup>59</sup> HAMPATÉ BÂ. A tradição viva. In: KI-ZERBO (Ed.). *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*, p. 168-169.

– Põe a rede dele no chão aí.  
 Pusero a rede dele no chão, ele olhô:  
 – Ah, dessa vez ele num vai interrado não.  
 Meteu a mão na capanga, tirô uma raiz, rapô, pôs num coitezinho, pegô a cachaça, e pôs lá um poquinho da cachaça, e misturô:  
 – Abre boca dele.  
 Diz qu'ês meteu uns ferro, abriu a boca dele, umas faca, num sei que lá mais, abriu a boca dele à força, e ele virô. Virô o remédio, diz que passaro uns momento, diz qu'ele cumeçô a mexê. Cum pôco ele abriu os olho, sentô, depois ele mesmo levantô e voltô são.<sup>60</sup>

É interessante destacar nessa história a presença da cachaça como um elemento que participa de um ritual que ressuscita um homem morto. A cachaça acaba por promover mais uma ressonância de culturas afrobrasileiras nessas narrativas, uma vez que essa bebida é um importante elemento ritualístico em celebrações religiosas de matriz africana. Entre as oferendas dedicadas ao orixá Exu, por exemplo, está a cachaça. Esse orixá da tradição iorubá, que possui o inquite Aluvé como correspondente na tradição banto, é caracterizado por uma personalidade atrevida e agressiva, e é considerado o senhor dos caminhos, aquele que habita as encruzilhadas.<sup>61</sup>

Pai Jacarandá utiliza a cachaça em uma situação que permite aproximá-lo de Exu/Aluvé. O negro assume uma postura de atrevimento e de desafio diante da natureza e altera o ritmo vital: Pai Jacarandá ressuscita um rapaz morto e, como um Exu/Aluvé, coloca-se em um espaço de encruzilhadas, onde se cruzam vida e morte.

Cabe destacar que os poderes mágicos desses pais são, em algumas narrativas, associados ao diabo. Um exemplo é a própria história transcrita acima, em que uma das explicações para a origem dos poderes de Pai Jacarandá seria um possível pacto com o diabo: “O pai Jacarandá, conforme as tradições, ele tinha, parecia que tinha parte até com o demônio.”

Essa aproximação entre os poderes desses negros e o diabo se repete na história de “Pai Francisco”. Nessa história, é narrada a morte de Pai Francisco, também detentor de poderes mágicos, e o transporte de seu corpo para o inferno.

No dia qu'esse Mané Francisco morreu, minha mãe sempre nos contava, que eles levaro ele nu'a rede pa interrâ no Milho Verde, quando chegô lá no Campo Alegre, tinha dois rapaz, vistoso!, um do lado do caminho e oto do oto lado, dibaxo. E diz qu'esses dois moço:  
 – Vô – ‘sim – licença, nós vamo carregá essa rede um poco.  
 Diz que um pegô no colo da rede adiante, o oto pegô atrás. Quand'eles andaro uns cinquenta passo mais o meno, um berô po oto e disse:  
 – Tá siguro, Tumaz?  
 O oto falô assim:  
 – Tá siguro até dimais.  
 E diz qu'esses dois moço sumiu co' essa rede, qu'es num viro mais o distino dessa rede. Chegaro im Milho Verde, perguntaro:  
 – Num chegaro, num chegô dois moço com uma rede aí não?

<sup>60</sup> SOUZA. *Negros pelo Vale*, p. 145.

<sup>61</sup> BASTIDE. *As religiões africanas no Brasil*, p. 272.

– Não. Num chegô ninguém não.  
Aí voltaro, apavorados. Quando ês chegaro aí na fazenda das Abóbra, diz que ouviu um istrondo, cum coisa que foi passage de um planeta. Um virô e disse:  
– Ô, eu já sei: é a chegada de fulano no inferno.  
Intão, minha mãe nos contava que a avó dela contava esse caso, que acunteceu nas Abóbra.<sup>62</sup>

Essa associação entre os poderes mágicos dos negros designados como pais e o diabo acabam por permitir, novamente, uma aproximação entre esses personagens e Exu/Aluvé, entidades muitas vezes também associadas com o diabo.

Como observa Reginaldo Prandi, essa associação de Exu/Aluvé com o diabo se iniciou nos primeiros contatos dos europeus com a cultura africana. De acordo com o pesquisador, os europeus, ao entrarem em contato com o culto do orixá Exu dos iorubás, associaram essa divindade com o deus fálico greco-romano Príapo e com o diabo dos cristãos e judeus. A primeira associação foi provocada pelos altares, pelas representações materiais e pelos símbolos fálicos desse orixá. A associação de Exu com o diabo aconteceu em virtude das atribuições e qualificações desse orixá narradas na mitologia, que o apresenta como uma divindade que contraria regras de conduta aceitas socialmente. Assim, essa divindade não foi compreendida pelos cristãos recém-chegados e acabou sendo associada ao diabo.<sup>63</sup>

De acordo com Pierre Verger, Exu “tem um caráter suscetível, violento, irascível, astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente”, e, por isso, os missionários europeus, surpresos com tais características, aproximaram-no da figura do diabo e “fizeram dele o símbolo de tudo o que é maldade, perversidade, abjeção e ódio, em oposição à bondade, pureza, elevação e amor de Deus.”<sup>64</sup>

As narrativas revelam, assim, a arena de lutas que se faz presente na cultura popular, conforme observou Stuart Hall.<sup>65</sup> Nessa arena, manifestam-se discursos dominantes hegemônicos, que podem, por exemplo, expressarem preconceitos e estereótipos sobre o negro, e discursos em que o negro pode tomar a palavra e assumir a sua voz. Com isso, os contos são tecidos no entrecruzamento de forças de dominação e resistência que estão presentes na cultura de tradição oral e popular, uma vez que, como afirma Stuart Hall, “não existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais.”<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> SOUZA. *Negros pelo Vale*, p. 150-151.

<sup>63</sup> PRANDI. Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu, p. 1.

<sup>64</sup> VERGER. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África*, p. 119.

<sup>65</sup> HALL. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: \_\_\_\_\_. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*, p. 263.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 254.

Nesse entrecruzamento de forças, o poder de Pai Francisco permite que ele também abandone o trabalho escravo e atravesse um rio de modo mágico, sem ao menos molhar as “precatas”.

Os escravo das Abóbra... O pai Domingo, não, o pai Francisco, Mané Francisco [Entrevistador: Pai Francisco, encarregado dos escravos da fazenda das Abóboras.] É. Intão minha mãe sempre nos contava, que a vó dela contava que esse Mané Francisco, o rio podia tá nas maió inchente, qu'ele falava assim:

– Eh, eu hoje vó cumê os torresmo d' cumadre.

– Ah, Mané Francisco, num vai não; cê morre afogado.

Disse:

– Ah, afogado nada!

Diz qu'ele tirava a precata, batia a precata uma na outra, carçava 'tra vez, entrava no rio. Intrava, cum poco, ele saía d'oto lado, e tirava as precata:

– Ô cumadre, minhas precata tá inxuta.<sup>67</sup>

Durante a oficina *Vissungos: cantos afro-descendentes de vida e morte*, ministrada por Sônia Queiroz, no 36º Festival de Inverno da UFMG, em 2004, observou-se a importância desses negros que recebem o tratamento de *pai* em conversa com Ivo Silvério da Rocha e Antônio Crispim Veríssimo, mestres de vissungos do grupo de Catopê de Milho Verde, povoado do município do Serro, próximo ao Vau.<sup>68</sup> Ivo e Crispim disseram conhecer as histórias de Pai Jacarandá e Pai Urubu. Crispim lembrou que, durante o preparo de angu, Pai Jacarandá conseguia mexer a massa quente com as próprias mãos, sem se queimar, dispensando o auxílio de qualquer talher. Esses personagens são tão relevantes que, segundo informaram Ivo e Crispim, existe em Milho Verde o “poço do Pai Jacarandá”. Esse “poço” está situado em um trecho do rio Jequitinhonha e ganhou esse nome por ser o lugar onde o Pai Jacarandá permanecia durante os trabalhos de mineração.

---

<sup>67</sup> SOUZA. *Negros pelo Vale*, p. 150-151.

<sup>68</sup> “Os vissungos são cantos afro-brasileiros cantados em Minas Gerais em diversas situações da vida cotidiana. Durante o trabalho nas minas e no trabalho dos terreiros, nas brincadeiras ou no cortejo dos enterros, os negros escravizados preservavam sua cultura à revelia dos senhores através da música. E também através da língua, uma vez que esses cantos ainda hoje mantêm muitas palavras originárias de línguas africanas.

Apesar da importância que esses cantos representam para o conhecimento da cultura brasileira como um todo e das culturas africanas que herdamos, ainda são relativamente poucos os estudos sobre eles.

Esses estudos iniciaram-se no começo do século XX, entre a década de 20 e 30, com Aires da Mata Machado Filho, que recolheu e transpôs para partituras musicais 65 cantos encontrados na região de São João da Chapada e Quartel do Indaiá, povoados do município de Diamantina – MG. O trabalho realizado por Machado Filho não teve continuidade e, ao longo do século XX, permaneceu como a única fonte escrita sobre os vissungos. Encontramos apenas referências esparsas sobre esses cantos, em estudos sobre as tradições orais brasileiras, que sempre reproduzem o registro feito por Aires da Mata Machado Filho na publicação *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. [...]

Somente no início do século XXI, mais de 60 anos depois da pesquisa de Machado Filho, é que se realizou outro trabalho de campo sobre os vissungos. A pesquisadora Lúcia Nascimento, buscando as sobrevivências dos vissungos, encontrou apenas 14 dos 65 cantos e quatro cantadores, dois na mesma região estudada por Machado Filho e dois em Milho Verde, distrito de Serro, o que evidencia o processo de desaparecimento dessa manifestação da cultura afro-brasileira.” (SAMPAIO. Pedindo licença para cantar. In: \_\_\_\_\_. (Org.) *Vissungos: cantos afro-descendentes em Minas Gerais*, p. 7-8.)

Desse modo, os pais dessas histórias promovem a persistência de vozes historicamente mantidas em silêncio e tornam essas narrativas um lugar privilegiado, em que o negro pode assumir sua voz e abandonar, por intermédio do encanto das narrativas, sua condição de escravizado e dispor a realidade de uma outra forma.

## ENCONTRO COM OS ENCANTADOS

Pelas trilhas que levam às ressonâncias de vozes da África negra em contos da tradição oral registrados em terras brasileiras, surgem as histórias dos encantados. Roger Bastide, ao caracterizar o candomblé em comparação com outras expressões religiosas, afirmou que os encantados pertencem a cultos de mestiços de índio.<sup>1</sup> Os estudos acerca de práticas religiosas no Brasil mostram que esses seres se encantaram no entrecruzamento de diferentes expressões culturais e transcenderam cultos atribuídos a povos indígenas.

Um exemplo de ocorrência dos encantados pode ser observado na pajelança amazônica, que congrega elementos de diferentes culturas e é praticada, sobretudo, em comunidades caboclas que vivem em áreas rurais do Norte do Brasil.

[...] chamo de “pajelança cabocla” a uma forma de culto mediúnico, constituído por um conjunto de crenças e práticas muito difundidas na Amazônia, que já têm sido estudadas por outros pesquisadores. Tendo provavelmente, segundo Galvão (1976), origem na pajelança dos grupos tupis, esse culto, que hoje se integra em um novo sistema de relações sociais, incorporou crenças e práticas católicas, kardecistas e africanas, e recebe atualmente forte influência da umbanda.<sup>2</sup>

Os pesquisadores Raymundo Heraldo Maués e Gisela Macambira Villacorta, ao estudarem a pajelança amazônica no estado do Pará, chamaram a atenção para a importância dos encantados nessa prática. Eles observam que a crença fundamental da pajelança concentra-se na figura do encantado. Apesar da existência de algumas diferenças na região da Amazônia, a crença nos encantados refere-se a seres que, geralmente, não podem ser vistos por pessoas comuns e que vivem “no fundo”. O “fundo” é considerado uma região abaixo da superfície terrestre, que pode ser subterrânea ou subaquática, conhecida como o “encante”.<sup>3</sup>

Na região da Amazônia, dois encantados se destacam: Cobra Norato, personagem que se tornou famoso em virtude do poema do gaúcho Raul Bopp, e o Rei Sebastião, cuja origem remonta à história de Portugal.<sup>4</sup>

A presença dos encantados pode ser observada também em outras regiões do Brasil. O encantado São Sebastião, por exemplo, está presente em práticas religiosas ao longo do litoral de Belém e São Luís, em cultos que congregam elementos de culturas indígenas e africanas.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> BASTIDE. *O candomblé na Bahia: rito nagô*, p. 268.

<sup>2</sup> MAUÉS. Catolicismo popular e pajelança na região do Salgado: as crenças e as representações. In: SANCHIS (Org.). *Catolicismo: unidade religiosa e pluralismo cultural*, p. 199-200.

<sup>3</sup> MAUÉS; VILLACORTA. Pajelança e encantaria amazônica. In: PRANDI (Org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*, p. 15.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 17-18.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 17.

No Maranhão, estado que contou com forte presença de africanos no período da escravidão, e que, segundo o Censo Demográfico de 2000, é um dos estados com maior contingente de negros no Brasil, os encantados surgem em práticas como o terecô.<sup>6</sup> O terecô é o nome dado a uma religião afrobrasileira muito difundida no Maranhão, e com forte presença no município de Codó, uma das principais cidades do estado.

Embora o terecô tenha se originado de práticas religiosas de escravos das fazendas de algodão de Codó e de suas redondezas, sua matriz africana é ainda pouco conhecida. Apesar de exibir elementos jeje e alguns nagô, sua identidade é mais afirmada em relação à cultura banto (angola, cambinda) e sua língua ritual é, principalmente, o português.<sup>7</sup>

A pesquisadora Yeda Pessoa de Castro observou a presença africana na própria palavra *terecô*, que poderia ser uma derivação de *intelékéô*, palavra de origem banto que tem o mesmo significado de *candomblé*.<sup>8</sup>

As manifestações dos encantados seguem em diferentes regiões do Brasil, passando pela pajelança, umbanda e candomblé. Em meio ao entrecruzamento de culturas em terras brasileiras, em que se revelam variados contatos e diálogos transculturais, as pesquisas em torno de práticas religiosas mostram a existência de inúmeros desses seres. Além de Cobra Norato e Rei Sebastião, existem muitos outros encantados.

Os pesquisadores Reginaldo Prandi e Patrícia Ricardo de Souza, por exemplo, ao estudarem o tambor de mina na Casa das Minas de Tóia Jarina, em São Paulo, apresentaram uma lista de nove famílias de encantados.<sup>9</sup> Dentre essas famílias, cada uma é constituída por vários encantados.<sup>10</sup> A família da Turquia, por exemplo, liderada pelo Pai Turquia, também chamado de Dom João de Barabaia, rei mouro que teria lutado contra os cristãos, é composta por 59 encantados guerreiros, cujas cantigas abordam guerras e batalhas no mar: Rei da

---

<sup>6</sup> FERRETI. Terecô, a linha de Codó. In: PRANDI (Org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*, p. 69.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 63-64.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>9</sup> Segundo esses pesquisadores, o tambor de mina é um culto religioso que teve sua origem no Maranhão. A Casa das Minas de Tóia veio para São Paulo por intermédio de seu fundador e dirigente, o pai de santo Francelino de Shapanan.

“O tambor-de-mina, religião afro-brasileira que se formou no Maranhão no século passado, é uma religião de voduns, orixás e encantados. Dois dos antigos terreiros de São Luís, fundados por africanos em meados do século passado, sobreviveram até os dias de hoje e constituem a matriz cultural do tambor-de-mina, a Casa Grande das Minas e a Casa de Nagô.

A Casa das Minas, de cultura jeje, é um terreiro de culto exclusivo aos voduns, os deuses jejes, os quais, entretanto, hospedam alguns voduns nagôs, ou orixás, não havendo culto a encantados ou caboclos. Já a Casa de Nagô, de origem iorubá, cultua voduns, orixás e encantados ou caboclos, que são espíritos de reis, nobres, índios, turcos etc.” (PRANDI; SOUZA. Encantaria de mina em São Paulo. In: PRANDI (Org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*, p. 217.)

<sup>10</sup> PRANDI; SOUZA. Encantaria de mina em São Paulo. In: PRANDI (Org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*, p. 220.



Turquia, Mãe Douro, Mariana, Guerreiro de Alexandria, Menino de Léria, Japetequata, Tabajara, Itacolomi, Tapindaré, Jaguarema, Herundina, Balanço, Ubirajara, Maresia, Mariano, Guaraci, Caboclo Nobre, Guapindaia, Mensageiro de Roma, João da Cruz, João de Leme, Menino do Morro, Jaracema, Candeias, Sentinela, Caboclo da Ilha, Flecheiro, Ubiratã, Caboclinho, Aquilital ou Aquilitá, Cigano, Rosário, Princesa Floripes, Jururema, Caboclo do Tumé, Camarão, Guapindaí-Açu, Júpiter, Morro de Areia, Ribamar, Rochedo, Rosarinho, Irabô e Irajá, Pindaí, Água Serena, Maçarico, Roxo, Ita, Basílio, Tupinambá, Princesa Flor da Manhã, Princesa Flor da Barra, Princesa do Dia, Princesa Flor da Aurora, Princesa Flor do Mar, Princesa Flor das Neves, Princesa Flor Divina e Princesa Barra do Dia.<sup>11</sup>

No intenso encontro de culturas que se revelam por intermédio dos encantados, percebe-se que esses seres são marcados por movências, metamorfoses e dualidades.

Os encantados tanto podem provocar o mal como o bem. Eles podem ser perigosos, responsáveis por doenças, ou, então, atraírem pessoas para o fundo de matas e rios para encantá-las. No entanto, eles também podem surgir como seres que auxiliam os homens em suas dificuldades. Os caruanas, por exemplo, são encantados que funcionam como guias, auxiliando o pajé em suas ações.<sup>12</sup>

É importante destacar que os encantados não devem ser confundidos com espíritos. Esses seres são considerados pessoas que não morreram, mas que se encantaram e foram levadas para lugares distantes por outros encantados. Dessa forma, em muitos locais acredita-se que pessoas desaparecidas podem ter se transformado em encantados.<sup>13</sup>

A caracterização dos encantados como seres que são resultados de metamorfoses sofridas por humanos foi feita, por exemplo, pelo pai de santo Francelino de Shapanan, fundador e dirigente da Casa das Minas de Tóia Jarina, em São Paulo:

Encantado é um termo genérico para designar entidades que não os voduns, orixás ou inquices. No tambor-de-mina, são divindades que descem ao mundo dos vivos com o mesmo prestígio que os deuses africanos, tendo com estes grandes correlações, relações de respeito e culto quase que paralelos. Para o povo do tambor-de-mina, o encantado não é o espírito de um humano que morreu, que perdeu seu corpo físico, não sendo por conseguinte um egum. Ele se transformou, tomou outra feição, nova maneira de ser. Encantou-se, tomou nova forma de vida, numa planta, num acidente físico-geográfico, num peixe, num animal, virou vento,

---

<sup>11</sup> PRANDI; SOUZA. Encantaria de mina em São Paulo. In: PRANDI (Org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*, p. 234-244.

<sup>12</sup> MAUÉS. Catolicismo popular e pajelança na região do Salgado: as crenças e as representações. In: SANCHIS (Org.). *Catolicismo: unidade religiosa e pluralismo cultural*, p. 204.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

fumaça. Está presente entre nós, mas não o vemos. Ele encantou-se e permaneceu com a mesma idade cronológica que tinha quando esse fato se deu.<sup>14</sup>

Quanto à forma com que se apresentam aos humanos, eles sofrem constantes metamorfoses. Esses seres são considerados invisíveis aos olhos dos homens comuns, não iniciados. No entanto, podem manifestar-se aos seres humanos sob formas diversas.<sup>15</sup>

Nas publicações que reúnem registros de contos de tradição oral feitos no Brasil, os encantados se destacam em *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*, do pesquisador baiano Souza Carneiro.

Souza Carneiro publicou 18 histórias de 10 encantados: Chibamba; Aquilão Grilo; Gunocô; Dudu Calunga; Corumba; Mandus; Tutu-Zerê; Tutu-Moringa; Quipongo e Quibungo. Com exceção do Quibungo, personagem ao qual será dedicado uma parte deste capítulo, em virtude da ocorrência de suas histórias em obras de outros pesquisadores, as histórias desses encantados foram todas publicadas por Souza Carneiro, a partir de registros feitos na Bahia, no Recôncavo Baiano, região de grande contingente de negros, para onde foram levados enorme número de africanos para o trabalho escravo nos engenhos de açúcar.

A designação dos personagens como encantados aparece em diferentes histórias registradas por Souza Carneiro. Na narrativa do Quibamba, que também aparece como Chibamba, o personagem surge em uma festa em meio a outros seres designados como encantados.

Vou contar um alô que um cambuto que nasceu nos meios dos matos contou a meu avô. Os bichos encantados marcaram um dia aos que todos deviam se juntar para combinarem o que deviam fazer, mas, por medo uns dos outros, ficaram pelos caminhos ou nos matos, até mesmo o camondongo que era o menor de todos. Quibamba ia, (pois Quibamba não tem medo de nada e ninguém se mete com a vida dele, pois sabe no que está), mas, no caminho, viu umas mutambas, vestidas só com umas saias de folhas de bananeiras, dançando como iundus, – e meteu-se no meio delas tocando puíta, com as asas e garganteando u’a maconga.<sup>16</sup>

Em outra história, com o personagem Dudu Calunga, surge também referência a esse personagem como encantado.

E Dudu, tocando a cora e despedindo-se, montou em Calunga e os dois cresceram, cresceram, e todo mundo viu dentro da cora, que também cresceu, as ialês e as iaôs dos mesmos tamanhos que elas eram, cantando e sambando alegres porque iam pro candomblé do negrinho dum pé só. Encantado é encantado. Dudu Calunga, quando aparece em candomblé, faz mulher muito feliz.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> SHAPANAN. Entre caboclos e encantados: mudanças recentes em cultos de caboclo na perspectiva de um chefe de terreiro. In: PRANDI (Org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*, p. 318-319.

<sup>15</sup> MAUÉS; VILLACORTA. Pajelança e encantaria amazônica. In: PRANDI (Org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*, p. 21.

<sup>16</sup> CARNEIRO. *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*, p. 218.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 257.

A mesma ocorrência aparece na história do Quipongo.

De noite, Quipongo, que é um encantado, ficou pequenino e *paco!* no quarto da moça. Desde que ela adormeceu até que se acordou, o bicho enfeitiçou-a com os olhos firmes. De manhãzinha foi se mongando e caiu no mato. Todos os dias a mesma coisa, até que ela já nem tinha vontade pra nada e já se queixava de tanta coisa que parecia uma casa de todas as doenças.<sup>18</sup>

É possível perceber que nos registros das histórias de encantados realizados por Souza Carneiro, as narrativas dialogam com contextos religiosos afrobrasileiros. Quase todas as histórias foram narradas por praticantes de religiões de matriz africana. Das 18 histórias de encantados publicadas por Souza Carneiro, 14 foram narradas por integrantes de terreiros. Das quatro restantes, três foram contadas por dormideiras, mulheres que trabalhavam nas casas de brancos, e que usavam suas histórias para fazerem as crianças dormirem – “Chibamba”, “Tutu Zerê” e “Tutu Moringa” –; e uma história foi contada por um trabalhador rural – “Aquilão Grilo”.

Essa aproximação entre os encantados e o contexto religioso pode ser observada não apenas por intermédio dos informantes de Souza Carneiro, mas na própria forma como esses seres aparecem e agem nas narrativas.

Como nas práticas religiosas, também nas narrativas os encantados surgem sob formas variadas, em constantes metamorfoses.

Um exemplo é o Quibamba, ou Chibamba – que segundo Souza Carneiro também é chamado de Sassu –, encantado que teve o maior número de histórias publicadas no livro de Souza Carneiro: sete narrativas. O pesquisador baiano informa que o Quibamba é o mais poderoso de todos os encantados e, por isso, exerce poder sobre os demais seres. Em algumas situações, o Quibamba pode enviar outros encantados para agir em seu lugar, como o próprio Quibungo.<sup>19</sup> Ainda de acordo com Souza Carneiro, dentre os encantados, o Quibamba é o que detém maior força para se transformar e, assim, assumir variadas formas.<sup>20</sup>

O poder desse encantado já se expressa no seu próprio nome em que está presente a palavra *mbamba*, do quimbundo, cujo significado é mestre, autoridade.

---

<sup>18</sup> CARNEIRO. *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*, p. 333.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 206.

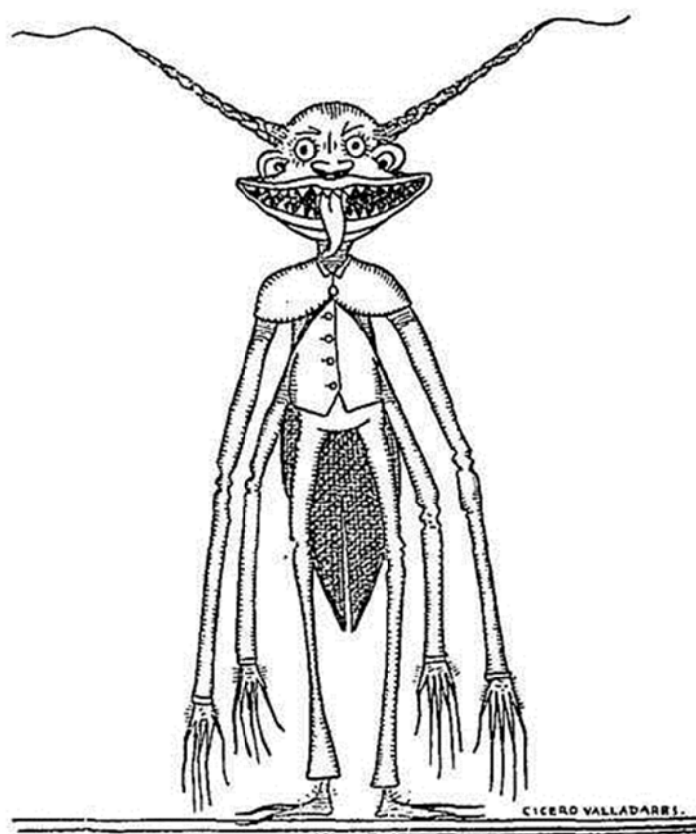


FIGURA 14 - O encantado Quibamba, ilustrado por Cícero Valladares.  
Fonte: CARNEIRO. *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*, p. 224.

A força desse encantado é descrita, por exemplo, em uma das histórias narradas por uma dormideira.

Chibamba?!... Nem queira saber. É um bicho maior do que esta casa, que avoa e vai onde quer, mas ele tem o condão de ficar do tamanho que entender, até do de uma pulga. Vive de comer gente, mas gosta muito de engolir menino que não faz o que papai e mamãe querem. Ninguém sabe onde Chibamba se mete, mas ele vê tudo e sabe tudo.<sup>21</sup>

Em outra narrativa, “A rainha Quiximbi”, contada por uma mãe de santo, o Quibamba é o rei dos encantados que, após transformar-se em humano e apaixonar-se por uma rainha, encanta a mulher amada.

Aquele amor, diferente dos outros, não merecia a carne. Chibamba, que é o rei dos encantados, encantou a moça. Colou as pernas dela e fez, da cintura para os pés, um meio corpo de peixe. Deixou-a mulher da cintura para cima. Cobriu-lhe o corpo todo de escamas de prata, reluzentes. Os cabelos, dourou. E, chegando à praia chamou os peixes e disse às águas:  
– Esta é a Rainha Quiximbi. Seu canto são as palavras de ternura que ela me disse. Na terra não pode viver – os homens não sossegariam de persegui-la. Nas nuvens, também não – os raios e os trovões a atordoariam.

<sup>21</sup> CARNEIRO. *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*, p. 222-225.

No céu, ainda menos – os de lá ficariam malucos. Aqui, no meio de vocês, ela é rainha, a rainha das águas.  
E entregou-a aos peixes que a levaram em procissão. E ela, cantando, despediu-se dele, como se se despedisse do mundo.<sup>22</sup>

Souza Carneiro aproximou o Quibamba do beija-flor, personagem de duas narrativas – “O beija-flor” e “O beija-florzinho” – registradas por João da Silva Campos, também no Recôncavo Baiano.<sup>23</sup> Essa aproximação se deve ao fato de, em algumas narrativas, como na história “A rainha Quiximbi”, o Quibamba encantar mulheres. Além disso, o beija-flor, em algumas histórias, recebe nome idêntico a outra designação do Quibamba: Sassu.<sup>24</sup>

Apesar de o personagem Quibamba se destacar por seu poder de operar transformações em sua forma, outros encantados também carregam consigo o atributo da metamorfose. Em uma das histórias de Dudu Calunga, por exemplo, o encantado comparece a uma festa de um terreiro de candomblé. Após ser recebido com honras por todos os presentes, toca seu instrumento e se metamorfoseia, adquire grande tamanho.

E Dudu, tocando a cora e despedindo-se, montou em Calunga e os dois cresceram, cresceram, e todo mundo viu dentro da cora, que também cresceu, as ialês e as iaôs dos mesmos tamanhos que elas eram, cantando e sambando alegres porque iam pro candomblé do negrinho dum pé só.  
Encantado é encantado. Dudu Calunga, quando aparece em candomblé, faz mulher muito feliz.<sup>25</sup>

É interessante observar na história de Dudu Calunga, narrada por uma filha de santo, a presença de elementos de religiões afrobrasileiras. Além do cenário em que o enredo se desenvolve – uma festa em um terreiro –, o encantado Dudu Calunga está ligado ao culto do orixá Ossonhe, conforme observou Souza Carneiro.<sup>26</sup>

Ossonhe, que também é chamado de Ossaim, orixá considerado a divindade da medicina, por guardar consigo os segredos místicos e curativos das plantas, é também patrono daqueles que sofreram mutilações físicas; possui uma só perna, é representado portando uma muleta, objeto que lhe é consagrado.

Assim como Ossonhe, Dudu Calunga é um negro que possui apenas uma perna. Na narrativa, aparece montado em um cavalo cujo corpo também está mutilado: “tinha o corpo torto e do lado que tinha mão não tinha pé. A cabeça também era torta. Do lado que

---

<sup>22</sup> CARNEIRO. *Os mitos africanos no Brasil*. ciência do folk-lore, p. 233.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 257.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 257.

tinha venta, não tinha olho e do lado que tinha chifre não tinha orelha. Um bicho mesmo pra encantado.’’<sup>27</sup>

A atuação dos encantados nas narrativas também acompanha o modo como se manifestam em práticas religiosas. Assim como nessas práticas, os encantados podem provocar o bem ou o mal. Eles amedrontam, mas também podem auxiliar homens diante de seus problemas.

O personagem Quibamba é um exemplo. Na história desse encantado mencionada anteriormente, narrada por uma dormideira, ele aparece como uma espécie de bicho-papão que aterroriza crianças.

Eu conheci um menino que ora era uma coisa, ora era outra, mas sempre malouvido, judiador de bichinhos inocentes, que até já estava ficando feioso de tanto chorar, de tanto espancar as pessoas e de tanto ser desobediente.

Um dia, já na hora do menino dormir, ninguém esperava, – apareceu um besouro rodando na luz, – zum-um-um-um – e afinal caiu no chão e foi crescendo de repente, mas só se soube quem era porque ele cantou:

Bamba, Chibamba,  
Bambê, bamberê-ô.

Nem lhe conto. Foi um susto tão “imprudente” que os que não correram se mijaram de medo. Gritos daqui, gritos dali, os vizinhos acudiram de pau, de facão, de tudo pra matar Chibamba, mas... Cadê coragem? Só em se olhar para ele e pessoa se treme todinha.<sup>28</sup>

Já na história “O amor da mulher”, narrada por uma ialê de pai de santo, o Quibamba abandona esse papel de bicho-papão para auxiliar um rapaz pobre que vivia triste após ter sido desprezado por uma mulher.

Num dia em que Chibamba estava a passear encontrou um moço muito triste e desconsolado da vida. Perguntou-lhe o motivo de tanto pesar quando todo o mundo devia ser alegre e ver a vida como a vida era. O moço então contou sua história. Era pobre, mas trabalhador. Para o povo isso não valia nada. Gostou de uma criatura tão linda que nem parecia ser desse mundo, filha de uma viúva tão formosa que, se Chibamba a visse, ficaria com água no bico. A moça dizia gostar dele, mas a riqueza impedia o amor.<sup>29</sup>

Diante da história narrada pelo rapaz, o Quibamba resolveu vingar-se. Era uma época de guerras e a comunidade da moça enfrentava grandes dificuldades. Após desprezar o rapaz pobre, seu povo entrou em guerra e os homens desapareceram. Com isso, as mulheres dessa comunidade enfrentavam problemas para se casarem.

Quibamba se transformou em um homem e, na comunidade, enganou a moça, que desprezara o rapaz. Depois de prometer casamento à moça e também à sua mãe, já que se

---

<sup>27</sup> CARNEIRO. *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*, p. 256.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 233.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 215.

transformara em dois homens diferentes para enganar as duas mulheres, abandonou-as. A vingança do encantado ainda é intensificada pelo fato de fazer com que as mulheres se interessassem por dois homens feios, cuja aparência se aproximava de um jacaré.

No dia do casamento da moça, deu-se a mesma coisa. O noivo não foi e ela quis avançar no da mãe (vírgula – lá dela). Novo bate-boca, mas o noivo da viúva, que só apareceu naquele dia, deu pra ruim: saiu pela porta a fora dizendo que não queria mais se casar. E os convidados voltaram para suas casas, lastimando que depois de tanto sebo com os noivos não se casassem com eles.

Estavam desconsoladas, chorando rios de lágrimas, quando o moço bateu à porta, mas entrou logo encontrando-as naquele estado. Pergunta vai, pergunta vem, soube a causa de tudo. Voltou os pés, azucrinado, arreliado da vida, resmungando:

– Mulher?! Até com jacaré.  
E foi-se para nunca mais.<sup>30</sup>

Em outra história desse personagem, “Nironga”, o encantado auxilia um povo derrotado em uma guerra. Quibamba se transformava em borboleta e namorava a rainha Nironga. Durante uma guerra, o povo dessa rainha é derrotado. Então, o encantado auxilia esse povo impedindo que os derrotados fossem transformados em escravos.

Aconteceu que houve uma grande guerra entre as “nações” e a dela perdeu. Então o povo todo começou a juntar-se para quando chegassem os vencedores se entregar como escravo, pois esse era o costume daqueles tempos. Vinha gente de todas as partes, resignada com o destino, mas só Nironga não aparecia nem ninguém se lembrava dela, nem de Quibamba.

Quando os vencedores apontaram no alto da montanha, os vencidos estremeceram e perderam os sentidos. E num instante todos viraram borboletas e levantaram o voo, numa nuvem grande, escura, que desapareceu daquelas paragens.<sup>31</sup>

Na história do Quipongo, narrada por uma ialê de candomblé, o encantado também se configura como ser que provoca o mal. Nessa narrativa, ele está a serviço de uma feiticeira.

Havia um aça que propôs casamento a uma moça, mas ela não o quis dizendo: – Sua mãe é chigonga e pode me matar. O cambondo dela é Quipongo e pode me comer. Ele foi pra casa muito triste. Quando a mãe perguntou porque estava assim, disse que a moça tinha xingado ela de todos os nomes. A feiticeira ficou furiosa, esgadanhou os cabidos, bufou, jurou vingança e saiu à procura de Quipongo, contando-lhe tudo por muito mais do que o filho lhe dissera. De noite, Quipongo, que é um encantado, ficou pequenino e *paco!* no quarto da moça. Desde que ela adormeceu até que se acordou, o bicho enfeitiçou-a com os olhos firmes. De manhãzinha foi se mongando e caiu no mato. Todos os dias a mesma coisa, até que ela já nem tinha vontade pra nada e já se queixava de tanta coisa que parecia uma casa de todas as doenças.<sup>32</sup>

Tutu Zerê é outro desses encantados que amedrontam crianças. Na história narrada por uma dormideira, esse encantado surge como o Quibamba de outra narrativa, como um bicho-papão.

---

<sup>30</sup> CARNEIRO. *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*, p. 217.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>32</sup> CARNEIRO. *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*, p. 332-333.

Na hora de neném dormir, se fazia tudo e neném de olho arregalado. Um dia, quando menos se esperava, apareceu um bichão quiba, – o corpo de besouro, a cabeça pelada, de catende, com um oião “fixe” e o outro buliçoso como o quê – uma linguona “cabeludona”, parecendo rabo de cavalo, entrando e saindo da boca sem dentes, mas tendo duas navalhas em vez das gengivas.

– Não me chamou? Tou êqui.

Tutu-Zerê era o nome do bicho, sungava e repetia:

– Não me chamou? Tou êqui.<sup>33</sup>

Em meio aos diferentes papéis desempenhados pelos encantados nas narrativas, que a cada momento podem provocar o bem ou o mal, é interessante destacar o personagem Tutu Moringa, também temido por atacar crianças.

Tutu Moringa é um encantado que teve os filhos, ainda bem pequenos, tirados de seu convívio. Depois desse evento, Tutu Moringa passou a andar à noite, sempre à procura de seus filhos. Assim, quando ouve uma criança chorando, invade casas e leva consigo as crianças, imaginando serem estas os filhos que, outrora, lhe foram tirados. No entanto, ao amanhecer, Tutu Moringa percebe que a criança tomada à noite não é seu filho. Então, dominado pelo ódio e pela decepção, mata a criança.

O menino berrou a noite inteira, no escuro, dentro dos matos, com medo do malvado que só estava alisando ele e pensando que era um dos filhinhos roubados. Quando o dia clareou e Tutu viu que tinha se enganado... Hum! Meteu os zunhão, estraçalhou o menino todo e comeu ele sem deixar nem os ossos.<sup>34</sup>

É interessante observar que, ainda que o Tutu Moringa ataque crianças e instale situações de medo, sua atuação, assim como observou o próprio Souza Carneiro,<sup>35</sup> pode ser considerada como uma atitude de protesto e revolta dos povos negros escravizados. O personagem Tutu Moringa pode ser tomado como uma espécie de representação da situação de milhares de africanos cujos filhos, parentes e amigos lhe foram tirados pela escravidão.

Com a história do encantado Tutu Moringa, percebe-se que as memórias que se inscrevem junto às narrativas orais passam por inúmeros processos de reelaborações. A memória, que conforme observam Paul Zumthor e Paul Ricœur, é permeada por esquecimentos, deslocamentos e transformações, neste caso é tocada pelo exercício de criação. Nesse exercício, revela-se uma *poiesis* em que a memória da escravização dos negros é transcrita e afigura na imagem de um personagem. Inscrita na narrativa, essa memória pode ser narrada de nova forma num conto oral.

Como se verificou anteriormente, os encantados não são espíritos, são seres humanos que passaram por uma metamorfose e se encantaram. Neste caso, o encantado é

---

<sup>33</sup> CARNEIRO. *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*, p. 281-282.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 285.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 284.



resultado de um processo em que não se encantou apenas um ser, e, sim, a memória de inúmeros negros africanos. A cada performance em que emerge o personagem Tutu Moringa, de alguma forma, é retomada, na reelaboração da narrativa oral, a situação do negro africano cuja liberdade de vida lhe foi retirada e que, agora encantado, noite após noite, vagueia na esperança de que possa reaver seus entes que foram levados para terras distantes.

## **No encanto do Quibungo**

O Quibungo é um personagem de um ciclo de narrativas registradas em terras brasileiras por diferentes pesquisadores.

A exemplo de figurações de outros encantados, o Quibungo amedronta, é uma espécie de bicho-papão. Não se nota nas histórias do Quibungo uma atuação caracterizada pela dualidade, em que ele possa provocar o mal ou o bem. Geralmente, ele possui uma enorme boca nas costas por onde engole crianças, mas, em algumas narrativas, aparece sob diferentes formas e denominações. Esse personagem surge como um lobo fantástico, um cão selvagem ou como um ser antropomórfico e é chamado também de Bicho Pondê, Titi-Maruhê, Bicho Cumujarim e Bicho-homem.

Diferente dos outros encantados, cujas ocorrências se concentram nos registros de Souza Carneiro, realizados na Bahia, o Quibungo é encontrado em registros de contos orais realizados em outras regiões do Brasil, como no estado de Minas Gerais.

Segundo Yeda Pessoa de Castro, a publicação de narrativas do ciclo do Quibungo foi iniciada em *Contos populares brasileiros*, de Lindolfo Gomes, cuja primeira edição é de 1918. Nesse livro, foi publicado “O Bicho Pondê”, conto registrado pelo próprio autor em Minas Gerais, no município de Juiz de Fora.

No *corpus* desta pesquisa, existe ainda mais uma ocorrência de narrativa do Quibungo registrada em Minas Gerais: “História do Chibungo”, registrada em Araçuaí, em 1978, por Francisco van der Poel, o Frei Chico, e publicada em *O rosário dos homens pretos*, em 1981.

*O folk-lore no Brasil*, de Basílio de Magalhães, publicado pela primeira vez em 1928, reúne sete contos do ciclo do Quibungo. Nesse livro, foram publicadas seis narrativas registradas por João da Silva Campos na região do Recôncavo Baiano: “A menina e o Quibungo”, “O Bicho Cumujarim”, “Titi-Maruhê”, “O Bicho-homem”, “A aranha caranguejeira e o Quibungo” e “O Quibungo e o menino do saco de penas”. Ainda nessa obra, há “O Quibungo e o filho Janjão”, registrado pelo próprio Basílio de Magalhães na cidade de Salvador.

Nina Rodrigues registrou dois contos do ciclo do Quibungo – “O Quibungo e o homem” e “O Quibungo e a cachorra”–, publicados em *Os africanos no Brasil*, que teve sua primeira edição lançada em 1933. Esses contos foram registrados também em Salvador, no final do século XIX.

Ainda mais três contos do ciclo do Quibungo – “Quibungo-rei”, “Quibungo Alaiberu” e “Quibungo na festa da aranha” – foram registrados por Souza Carneiro e publicados em *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*. A exemplo das narrativas de outros encantados publicadas pelo pesquisador, os registros desses contos também foram feitos no Recôncavo Baiano.<sup>36</sup>

Além desses registros, alguns acompanhados de análise das narrativas do ciclo do Quibungo, esses contos mereceram a atenção de pesquisadores que se dedicaram ao estudo da cultura de tradição oral no Brasil, como Arthur Ramos que, em *O folclore negro do Brasil*, dedicou um capítulo – “Os contos do Quibungo e o ciclo da transformação” – a esse ciclo de histórias, e Luís da Câmara Cascudo, que publicou um estudo intitulado “Quibungo”, em *Geografia dos mitos brasileiros*. Em todos os estudos do ciclo do Quibungo, é unânime a filiação dessas narrativas à África. Yeda Pessoa de Castro, por exemplo, destacou a presença banto no próprio nome desse personagem,<sup>37</sup> além de informar sobre registros de um ser de mesmo nome e com as mesmas características do Quibungo registrado no Brasil, feitos no final do século XVII, em *Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola*, do padre João António Cavazzi de Montecuccolo,<sup>38</sup> conforme será observado no próximo capítulo desta tese.

Junto às ressonâncias africanas, a exemplo do que acontece com a própria presença dos encantados em práticas religiosas, o Quibungo também segue caminhos em que se entrecruzam expressões de diferentes culturas. Nos contos do ciclo do Quibungo, é possível notar movências e transformações em que se inscrevem outras vozes junto à voz africana. Souza Carneiro, por exemplo, observou que no desfecho da história “O Quibungo e o homem”, a presença da arma de fogo que mata o monstro seria um elemento do território brasileiro incorporado à narrativa.<sup>39</sup> “O homem entrou, atirou no Quibungo, matou-o e tirou os filhos pelo buraco das costas.”<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> As informações sobre registros e publicações de contos do ciclo do Quibungo foram extraídas do texto “Contos Populares da Bahia: aspectos da obra de João da Silva Campos”, de Yeda Pessoa de Castro. Em 2008, o caderno Viva Voz, da Faculdade de Letras da UFMG, publicou o volume intitulado De Quibungos e meninos, organizado por Gleicienne Fernandes e Mariana Pithon, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Sônia Queiroz. Nessa publicação, foram reunidos os contos do ciclo do Quibungo registrados por João da Silva Campos, Basílio de Magalhães, Nina Rodrigues, Souza Carneiro e Lindolfo Gomes.

<sup>37</sup> CASTRO. *Contos populares da Bahia*: aspectos da obra de João da Silva Campos, p. 19-20.

<sup>38</sup> CASTRO. *Falares africanos na Bahia*: um vocabulário afro-brasileiro, p. 212.

<sup>39</sup> CARNEIRO. *Os mitos africanos no Brasil*: ciência do folk-lore, p. 289.

<sup>40</sup> RODRIGUES. *Os africanos no Brasil*, p. 203.

Percebe-se que na tradição oral se fazem presentes constantes processos de movências e transformações. Pesquisadores da tradição oral, como Paul Zumthor, observaram que no processo de transmissão oral de uma narrativa, esta sofre metamorfoses e incorpora elementos de diferentes culturas.<sup>41</sup> Assim, no jogo do ouvir e do contar, um mesmo personagem ou uma mesma história são transmitidos de boca a ouvido, de geração a geração, viajam por lugares e tempos distantes.

Nessa transmissão que se desenvolve em território brasileiro, são congregados os intensos processos de entrecruzamentos de diferentes culturas, que promovem variadas transculturações e contribuem para a frequente movência do texto de tradição oral. Diante disso, talvez seja possível, ainda, outra observação: O tiro que mata o Quibungo e a libertação da família do interior do corpo do monstro não seriam um diálogo com a cultura europeia? Afinal, esse desfecho não se aproximaria da história de Chapeuzinho Vermelho adaptada para o público infantil por Charles Perrault?

Apesar de as pesquisas aqui mencionadas apontarem uma concentração no estado da Bahia, mais exatamente em Salvador, dos registros de narrativas do ciclo do Quibungo publicados na primeira metade do século XX, ao se considerar as movências e transmutações que permeiam a transmissão oral das narrativas, percebe-se outras ocorrência de histórias desse ciclo em diferentes regiões do Brasil, como em Minas Gerais.

Guimarães Rosa, por exemplo, em *Magma*, único livro de poemas do escritor mineiro, publicou “A terrível parábola”, que é, na verdade, mais uma narrativa do ciclo do Quibungo.

A Mãe-Preta contava:  
uma meninazinha  
morava num sobrado  
com uma cachorrinha.  
E no meio da noite bateram na porta  
e cantou lá fora  
o Kibungo-Gerê.

---

<sup>41</sup> ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 258.

– “Kibungo-Gerê!... Kibungo-Gerê!...  
Cadê Zabelinha, que eu quero comê!...”

Mas a cachorrinha, acordada,  
cantou para o bicho  
Kibungo-Gerê:  
– “Zabelinha já lavou,  
já deitou,  
já dormiu!...”  
E pela noite afora  
foi andando embora  
o Kibungo-Gerê.

A menina, com raiva,  
matou a cachorrinha.  
Mas na outra noite,  
quando o bicho voltou,  
a cachorrinha morta cantou no quintal...

A menina, de raiva, enterrou a cachorrinha,  
a menina, de raiva, queimou a cachorrinha,  
a menina, de raiva, jogou no rio a cinza  
da brava cachorrinha,  
que cantava acordada,  
que cantava morta,  
que cantava enterrada,  
que cantava nas cinzas,  
e que parou de cantar...

E a menina acendeu todas as luzes do sobrado,  
para esperar o bicho  
Kibungo-Gerê.

E o bicho voltou,  
*Kibungo-Gerê!...*  
e o bicho cantou,  
*Kibungo-Gerê!...*  
e foi abrindo a porta  
*Kibungo-Gerê!...*  
e foi subindo a escada,  
*Kibungo-Gerê!... Kibungo-Gerê!...*  
*Kibungo-Gerê!...*<sup>42</sup>

Uma vez que podemos observar a presença intensa de elementos da tradição oral no processo de criação literária de Guimarães Rosa – o próprio livro *Magma* apresenta outros textos que dialogam com narrativas da tradição oral: “A Iara”, “Mil e uma noites” e “O caboclo d’água” –, talvez esse poema represente a inscrição de uma narrativa ouvida ainda durante a infância do escritor, que nasceu no interior de Minas Gerais, em 1908.

O professor e pesquisador Luiz Cláudio Vieira de Oliveira, no artigo “A terrível parábola: as versões de um poema de João Guimarães Rosa”, apresenta outras versões da história do Quibungo, registradas em diferentes regiões de Minas Gerais. O registro de uma dessas versões foi feito em Belo Horizonte, durante pesquisa desenvolvida por Maria da Graça Costa Val, em 1993.

---

<sup>42</sup> ROSA. *Magma*, p. 98-100.

Uma versão, que chamaremos de **Versão B**, foi recolhida na área urbana de Belo Horizonte, narrada por um garoto em fase de alfabetização, de uma escola pública, pela professora Graça Costa Val, com objetivos de verificar os procedimentos de elaboração e reelaboração narrativa, assim como o domínio do narrador sobre os efeitos de sua narrativa. A versão é a seguinte:

“A Marieta tava lavando as roupa... as vasilha e quando ficou de noite ela foi dormir. O lobo foi chamar ela. A cachorra falou: Marieta já lavou, Marieta já passou, se quiser alguma coisa, amanhã cê passa lá. Foi, ela lavou tudo de novo, ela tava lavando as vasilha... as roupa, quando ficou de noite, ela foi e dormiu. O lobo foi chamar ela. Aí, a cachorra falou: Marieta já lavou, Marieta já passou, se quiser alguma coisa, amanhã cê passa lá. Foi, o lobo matou ela. Foi Marieta tava lavando as roupa... as vasilha, e quando ficou de noite, o lobo foi chamar ela. Foi, a cachorra morta falou: Marieta já lavou, Marieta já passou, se quiser alguma coisa, amanhã cê passa lá. Depois, queimou ela. Aí, a Marieta tava lavando as roupa e as vasilha. Foi, a cachorra queimada foi e falou: Marieta já lavou, Marieta já passou, se quiser alguma coisa, amanhã cê passa lá. Foi e varreu ela, o pozinho dela, sobrou um pouquinho do resto dela. Foi, Marieta tava lavando as roupas e as ‘vasia’, quando ficou de noite. O lobo foi e chamou ela. Aí, o pozinho da cachorra foi e falou: Marieta já lavou, Marieta já passou, se quiser alguma coisa, amanhã cê passa lá. Mariêêeta... tô na porta da sua casa, tô chegando na sala... tô na porta do seu quarto, tô perto da sua cama... Foi e deu um sustão nos outro. Mariêêetaa!!!”<sup>43</sup>

Nessa narrativa, o monstro que assusta a menina e desempenha a função do Kibungo-gerê, surge como um lobo fantástico. Desse modo, é retomado o próprio significado da palavra *quibungo* que, conforme observou Yeda Pessoa de Castro, vem do étimo banto *mbungu*, cujo significado é *cão selvagem*.<sup>44</sup> É interessante observar ainda nessa história as movências, transformações e entrecruzamentos de vozes que envolvem os contos de tradição oral. A presença do lobo acaba por colocar essa narrativa em diálogo, por exemplo, com a história de Chapeuzinho Vermelho, provavelmente, de conhecimento do jovem narrador da história registrada em Belo Horizonte.

Nas metamorfoses que envolvem as histórias do ciclo do Quibungo, o próprio personagem adquire formas variadas. Em um dos contos que integram esse ciclo, registrado por João da Silva Campos, o monstro é nomeado como Bicho-homem. Nessa história, o monstro não aparece com uma abertura nas costas por onde engole crianças, mas é descrito com uma boca muito grande que cumpre a função de devorar.

Histórias envolvendo o Bicho-homem são encontradas em diferentes regiões do Brasil. No livro *Brasil interior: palestras populares – Folk-lore das margens do S. Francisco*, de Manuel Ambrósio, publicado em 1934, há o registro de uma história do Bicho-homem. Nessa narrativa, o personagem, além de ter o atributo de devorar suas vítimas, é descrito com apenas um olho e é dotado de grande tamanho, ao modo de um ciclope.

---

<sup>43</sup> OLIVEIRA. “A terrível parábola: as versões de um poema de João Guimarães Rosa”. *Plural Pluriel* - revue des cultures de langue portugaise.

<sup>44</sup> CASTRO. *Contos populares da Bahia: aspectos da obra de João da Silva Campos*, p. 19-20.

No fundo das mattas virgens e encostas das escarpadas serras de S. João das Missões de Januaria, segundo lendas antigas, morava o Bicho-homem. Rezavam ellas que em tempos primitivos, dezenas de indios caçadores e moradores d'aquella aldeia foram por elle devoradas.

Diziam-no um gigante tão alto, que sua cabeça tocava às frondes das mais altas árvores, tendo um olho só, um pé só, pé enorme, redondo denominado por isto de pé de garrafa.<sup>45</sup>

Outro registro de narrativa com o personagem Bicho-homem foi feito no município de Minas Novas, em Minas Gerais. Na década de 1990, Sônia Queiroz registrou “O caso do Bicho-home”, narrada pelo contador Joaquim Soares Ramos.

Era uma famia de gente aonde tinha um rapazin que via sempre falá no Bicho-home.

Falô:

– Ô, gente, mais eu tinha uma vontade de cunhecê o Bicho-home!

Foi cresceno naquilo. Quando foi que ele virô um rapaz mesmo, falô:

– É moço, só ieu saíno pa vê se eu encontro mais o Bicho-home. Eu tenho muita vontade de cunhecê ele.

Antão saiu.<sup>46</sup>

Outra história do Bicho-homem – “A kandimba, o dumbo e o Kimbundo” – foi coletada por Eugênia Dias Gonçalves, também na década de 1990, junto a integrantes do grupo de Moçambique da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em Belo Horizonte/MG. Nessa história, o Bicho-homem, que também recebe o nome de *kimbundo*, nome de uma língua africana do grupo banto, aparece como o próprio homem que é desafiado pelos animais e, então, demonstra sua força.

O Dumbo mirou de cima a baixo aquela triste figura. Não encontrou nada de bravo nela. Aquela astuta Siá Kandimba, daquela vez, tinha ido longe demais. Como é que aquele bicho besta e lerdo poderia ser o mais bravo? Não vi nada que ele pudesse se defender. Nem chifres, garras, ou patas fortes. Era pelado. Parecia um vulto. Mas guerra é guerra. Com voz, agora bem debochada, o Dumbo lhe disse:

– Siô bicho Kimbundo, com a sua permissão. Nós, os bichos feitos por Nzambi, ficamos sabendo, pela boca de Siá Kandimba, que voçamecê é o bicho mais valente de todos os bichos. Ninguém aqui acredita nessa besteira. Mas desafio o senhor para um duelo. Cada um com suas armas. Quando estiver pronto, anuncie.

– Já nasci pronto pra luta, disse o estranho bicho.

Antes mesmo do Dumbo levantar sua tromba e sua patona, escutou um grande estrondo: pum! pum! O bicho-homem descarregou chumbo e fundanga na cacunda do elefante que saiu urrando de dor, espanto e medo.

Foi direto pro rio, onde suas omenha eram mais fundas, pra aliviar as dores, do corpo e da vaidade que saíram bem feridos.<sup>47</sup>

As movências intensas que permeiam a tradição oral permitiram que Souza Carneiro aproximasse o personagem Bicho-homem de outro encantado: Dudu Calunga. Para o pesquisador baiano, o Bicho-homem seria uma espécie de caricatura de Dudu Calunga.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> AMBRÓSIO. *Brasil Interior*. palestras populares - Folk-lore das margens do S. Francisco, p. 69.

<sup>46</sup> Acervo do projeto *Quem conta um conto aumenta um ponto*, da Faculdade de Letras da UFMG. Transcrição de Ana Elisa Ferreira Ribeiro, a partir de gravação feita com Joaquim Soares Ramos, em Minas Novas, agosto de 1997, por Sônia Queiroz.

<sup>47</sup> GONÇALVES. Os falares de Angola da Irmandade do Rosário de Belo Horizonte. *FUNDAC Informa*, p. 5.

Movências e transmutações que permeiam a tradição oral acabam também por permitir a identificação de ressonâncias das histórias do Quibungo em outro conto oral transmitido em terras brasileiras: a história do homem do surrão. Nessa narrativa, o personagem “engole” suas vítimas por intermédio de um saco de couro que leva às costas. Luís da Câmara Cascudo, em *Geografia dos mitos brasileiros*, sugeriu a aproximação entre o homem do surrão e o Quibungo.

O homem do surrão é um homem velho, esfarrapado, sujo e muito feio, que procura agarrar as crianças vadias ou descuidadas, e metê-las num grande saco de couro, de abertura larga. Não se sabe como morrem as crianças. Se o homem as come ou mata-as pelo prazer de matá-las. Cada criança que o homem segura é sacudida no surrão que se fecha. Para este movimento é preciso que o homem baixe a cabeça. O surrão abre-se. Presa a criança, fechado o saco, o homem ergue a cabeça. São as atitudes do Quibungo com sua imensa bocarra. Pela descrição, a boca do Quibungo é um saco.<sup>49</sup>

No conto, o homem do surrão prende uma criança dentro do seu saco de couro e a obriga a cantar. Várias pessoas, ao ouvirem o canto, desconhecendo que dentro do saco o homem leva uma criança, acabam por acreditar na magia do surrão, como na narrativa “O surrão que cantava”, registrada por João da Silva Campos.

Uma menina foi tomar banho na fonte e esqueceu-se dos seus brinquinhos de ouro em cima de uma pedra. Quando chegou em casa, que deu por falta deles, voltou para procurá-los. Um negro velho, que estava escondido dentro do mato, assim que ela acabou de tomar banho e foi-se embora, saiu, apanhou os brincos e botou-os dentro do seu surrão. Quando a menina tornou à fonte, não encontrando os brinquinhos, perguntou ao negro velho, que estava ali sentado, fumando o seu cachimbo:

– Meu tio, você viu uns brinquinhos de ouro que eu deixei aqui em cima desta pedra?

– Ah! ah! ah! sinhazinha, respondeu o negro. Tá qui dentro di minha surrão. Enta, sinhazinha, pa tirá.

E abriu a boca do surrão. Assim que a boba entrou, ele fechou a boca do surrão, amarrou bem, botou o surrão nas costas e saiu por ali afora. A menina, coitadinha, chorava para se acabar. Chegando a uma casa, disse o negro:

– Assuncê qué vê minha surrão cantá?

– Quero, respondeu o dono da casa.

O negro foi logo dando o preço: – é tanto. Arriou surrão no chão e disse:

– Canta, canta, minha surrão,

Sinão eu ti dá

Cum cachamora di minha brudão.

A pobrezinha, com medo das pancadas, cantou:

– Neste surrão eu estou,

Neste surrão morrerei,

Por causa de uns brinquinhos de ouro,

Que lá na fonte deixei.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> CARNEIRO. *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*, p. 252.

<sup>49</sup> CASCUDO. *Geografia dos mitos brasileiros*, p. 67.

<sup>50</sup> CAMPOS. O surrão que cantava. In: MAGALHÃES. *O folclore no Brasil*, p. 283.

Em outra narrativa que envolve o homem do surrão, publicada por Nair Starling, em *Nossas lendas*, a ressonância de vozes negras africanas acaba por se fazer presente de maneira mais explícita. Nessa história, o próprio homem do surrão recebe uma denominação com palavras de origem africana: Candombe Serê.

Mão feia e cabeluda agarrou-a. A pobre menina nem tempo de gritar teve.  
Estava segura! Num minuto, estava dentro de um saco enorme, todo fechado, escuro como breu. Era o saco de Candombe Serê...  
Desse dia em diante, o destino da pobre Heleninha foi andar de porta em porta, dentro do saco escuro do Candombe e cantando à sua ordem brutal:  
Canta, canta, meu surrão,  
Senão te meto meu facão.  
Canta, canta, meu surrão,  
Senão te meto meu facão...<sup>51</sup>

Cabe observar que nessa história, o personagem Candombe Serê aproxima-se também da forma antropomórfica do Quibungo, com uma mão cabeluda, assumindo uma forma entre o humano e o animal.

É importante destacar que esse conto mantém um forte diálogo com “O Bicho Pondê”, uma das histórias que integram o ciclo do Quibungo e que representa a primeira publicação de histórias desse ciclo no Brasil, registrada por Lindolfo Gomes. Conforme se observou anteriormente, na narrativa registrada por Lindolfo Gomes, a expressão *candombe-serê* compõe uma espécie de refrão do canto que é entoado pelos personagens, o que revela, mais uma vez, as intensas movências e transmutações por que passam as narrativas de tradição oral.

O bicho consentiu. E lá foram os dois. Chegaram, e a menina cantou batendo à porta:  
Me abre a porta,  
Candombe-serê,  
Minha madrinha,  
Candombe-serê,  
Que o bicho Pondê,  
Candombe-serê,  
Quer me comer.<sup>52</sup>

Essa movência que permeia as narrativas orais instaura inúmeras dificuldades para o desenvolvimento de estudos que pretendem analisar a filiação cultural de determinados contos orais. Existem, por exemplo, registros de histórias do homem do surrão realizados na Europa, como a narrativa “Canta surrão”, que integrou a *Coleção Formiguinha*, da editora Majora, de Portugal, que reunia contos infantis, cujas primeiras edições são da década de 1960.

Em tempos que já lá vão, havia uma viúva que tinha uma filha, de nome Beatriz, que era o seu “ai Jesus”. A menina, uma grande curiosa, nunca saía da beira da mãe, sem que esta lhe dissesse:

---

<sup>51</sup> STARLING. *Nossas lendas*, p. 117.

<sup>52</sup> GOMES. *Contos populares brasileiros*, p. 55-56.



- Tem cautela, Beatriz, vê lá onde metes o nariz!

Apesar, porém, deste aviso, a cachopita, muito embora promettesse ser ajuizada, mal se via longe da mãe, coscuvilhava tudo, acontecendo-lhe, por isso, constantes e desagradáveis surpresas. Metia o dedo no frasco da pimenta e ficava com a língua em fogo; mexia na ratoeira dos ratos e trilhava-se. Assim, a pobre mãe andava sempre em sobressaltos e a queixar-se aos vizinhos:

- Ai, senhora Miquelina, qualquer dia fico sem a minha menina!

- Ai, senhor Ferreira, que cuidados! Esta filha é os meus pecados...

Certa vez, por alturas do S. João, as outras raparigas da terra vieram pedir à mãe de Beatriz que a deixasse ir com elas tomar banho ao rio.

A mãe, após muito instada, consentiu. Largou dali, portanto, o rancho, não sem que antes, e como de costume, aquela aconselhasse à filha que procedesse com tino, para que lhe não sucedesse nenhum mal. A menina prometeu seguir o conselho. Mas, chegada ao rio, a sua cabecinha oca já de nada se lembrava.

E, no momento de se meterem à água, disse-lhe uma das companheiras:

- Tira os teus brincos e põe-nos em cima de uma pedra, visto que te podem cair na água.

Beatriz assim fez e entrou depois no rio com as amigas.

Ora, estando todas a chapinarem-se, veio uma pega e roubou os brincos e, logo em seguida, passou pelo mesmo local um velho, com um surrão ao ombro. Terminado o banho, Beatriz deu por falta dos brincos e desatou a chorar. E as companheiras, então, sugeriram:

- Se calhar, foi o velho quem os roubou.

A menina não quis ouvir mais, largando a correr no encalço do velho. E, como sucedesse alcançá-lo, rogou-lhe:

- Dê-me os meus brincos, santinho!

- Tu estás maluca, rapariga? Ceguinho seja, se tos roubei...

Beatriz acreditou, mas, vendo-lhe o saco e ardendo de curiosidade de saber o que ele continha, fingiu que não acreditara e retorquiu:

- Quem mais jura mais mente... Cá para mim, vocemecê tem-nos escondidos no surrão.

- Ah, ele é isso? Pois então espreita – vociferou o velho, muito zangado.

Beatriz meteu a cabeça e, no mesmo instante, o velho empurrou-a para dentro do saco dele e fechou-o, pondo-o às costas e seguindo jornada. Quando as outras pequenas apareceram sem a companheira, a pobre viúva, por entre lágrimas, lamentou-se:

- Eu não lhe dizia, senhora Miquelina, que ficava sem a minha menina?

- Veja, senhor Ferreira, no que lhe deu a asneira!

O velho, ao passar entretanto a serra, abriu o surrão e disse para a pequena:

- Daqui em diante, hás-de-me ajudar a ganhar a vida. Eu ando pelas estradas, feiras e romarias a pedir e, quando disser:

“Canta, surrão,

Senão levas com o bordão...”

Tens de cantar por força. Toma sentido...<sup>53</sup>

Com isso, as histórias do homem do surrão, ao mesmo tempo em que revelam ressonâncias do ciclo do Quibungo, apresentam diálogos com outras narrativas contadas em território europeu. Tais diálogos revelam os intensos movimentos e transmutações dos contos orais.

Surgem questões e possibilidades que permanecerão instauradas a cada performance desses contos: A história do homem do surrão, publicada em Portugal, representaria o exemplo de um conto que se transcreveu por intermédio do contato entre portugueses africanos, antes mesmo da chegada do europeu em terras americanas? Ou se

---

<sup>53</sup> Canta surrão. Disponível em: <[http://www.laretrete.blogspot.com/2006\\_04\\_01\\_archive.html](http://www.laretrete.blogspot.com/2006_04_01_archive.html)>. Acesso em: 11 set. 2008.

configuraria como uma história contada por europeus transcrita em solo brasileiro no contato com negros africanos?

### **Um conta, outro aumenta**

Percebe-se, assim, na tradição oral, a instauração de variados processos de cruzamentos interculturais. As histórias do ciclo do Quibungo e de outros encantados revelam elementos que apontam o entrecruzamento de culturas americanas, africanas e europeias. Arthur Ramos, em *O folclore negro no Brasil*, já chamava a atenção para o fato de que os contos “Titi-maruê” e o “O Bicho-homem”, registrados por João da Silva Campos, incorporavam elementos europeus e ameríndios.<sup>54</sup> O próprio Quibungo assume formas variadas – cão selvagem, homem com um saco às costas, lobo fantástico... –, o que torna seu próprio corpo uma espécie de figuração do entrecruzamento de elementos de diferentes culturas. Emerge, desse modo, a cultura negra afrobrasileira como “o lugar da encruzilhada”.<sup>55</sup>

Tomando os diálogos entre África e Brasil, é possível observar que as relações interculturais entre esses dois territórios aconteceram de maneira intensa entre os séculos XVI e XIX. Alberto da Costa e Silva, por exemplo, no livro *Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África*, apresentou algumas dessas relações proporcionadas por viajantes que se deslocaram entre as duas regiões. Essas viagens acabaram por moldar expressões culturais em terras brasileiras e africanas.

Essas constantes viagens contribuíram para avivar na Bahia a marcante presença nigeriana e, na Nigéria, a influência brasileira.

O fenômeno não foi apenas nigeriano. Também os brasileiros do Togo e do Daomé construíram sobrados neoclássicos, e até hoje comem cocadas, moquecas de peixe com pirão de farinha de mandioca, cozido, feijão-de-leite, feitos à maneira do Brasil. Em Porto Novo dança-se o “burrinhão” – a burrinha ou o bumba-meu-boi brasileiros – com versos em português, conservados pela tradição oral. E ali se celebra a festa do Senhor do Bonfim, no mesmo dia que em Salvador.<sup>56</sup>

Os cruzamentos interculturais e as movências presentes nas narrativas de encantados instauraram a possibilidade de que a voz africana, desterrada de seu continente, pudesse habitar terras brasileiras. Essas histórias podem ser tomadas como a própria representação simbólica da situação dos africanos escravizados e de suas expressões culturais, trazidos da África e obrigados a ocuparem um novo território. Nessa nova terra, vozes se inscreveram, transformaram-se a si próprias e às culturas com as quais entraram em diálogo.

---

<sup>54</sup> RAMOS. Os contos do Quibungo e o ciclo de transformação. In: \_\_\_\_\_. *O folclore negro no Brasil*, p. 175-176.

<sup>55</sup> MARTINS. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI; ARBEX. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*, p. 73.

<sup>56</sup> COSTA e SILVA. *Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África*, p. 100.

Nesses diálogos interculturais que podem ser apontados por intermédio dos encantados, desenvolve-se o fenômeno da transculturação. Ainda que sejam consideradas críticas ao conceito cunhado por Fernando Órtiz na análise da cultura cubana, como a crítica de Alberto Moreiras, que aponta o risco de assimilação de expressões culturais marginalizadas às culturas dominantes em processos de transculturação,<sup>57</sup> é possível apontar uma experiência salutar desse fenômeno com as histórias dos encantados. A cada narrativa desses personagens, persistem ressonâncias de vozes afrobrasileiras.

Graças ao caráter movente da tradição oral, as narrativas podem, a um só tempo, pertencerem a todos sem pertencerem a ninguém. Como observou Paul Zumthor, “referir-se ao autor é erudição de letrado”.<sup>58</sup> Assim, importa pouco a autoria na tradição oral. No entanto, isso não quer dizer que narrativas orais vagueiam sem direção. Como afirma o próprio Zumthor, “mesmo nas sociedades mais tradicionais, a questão virá cedo ou tarde: de onde foi tirado isto?”<sup>59</sup>

Pertencendo a todos, as histórias transitam de boca a ouvido e se deixam inscrever em corpos e lugares, guardam consigo ressonâncias dos homens que as contam. Nessa movência de incessantes transculturações, são conservadas as ressonâncias das vozes afrobrasileiras que tecem as histórias de Quibungos, Tutu Zerês, Quibambas, Gunocôs, Corumbas...

Ao modo do contador que finaliza sua narração convidando os ouvintes a também narrarem suas histórias, os encantados entram por uma perna de pato, saem por uma perna de pinto, encantam mais uns quatro ou cinco, e seguem sempre levando um ouvinte/leitor para o seu “encante”.

---

<sup>57</sup> MOREIRAS. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos.

<sup>58</sup> ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 223.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 223.

## A ÁFRICA TOMA A PALAVRA

Histórias, falas, páginas, sujeitos, comunidades tecem-se e se inscrevem por intermédio de palavras. Como afirmou Mikhail Bakhtin, as palavras se configuram como elemento onipresente nas relações sociais estabelecidas cotidianamente ao longo da história humana. Assim, a “palavra penetra literalmente” em todas as relações que são estabelecidas entre os indivíduos.<sup>1</sup>

Essa onipresença da palavra na vida humana faz com que questões sociais, políticas e históricas das sociedades ressoem nas línguas. Como observou Roland Barthes, a língua ultrapassa o ato de comunicar; uma língua não se restringe apenas às mensagens que ela cria e veicula. Barthes alerta para o fato de que a língua pode sobreviver além da mensagem, e “nela fazer ouvir, numa ressonância muitas vezes terrível, outra coisa para além do que é dito, superimprimindo à voz consciente, razoável do sujeito, a voz dominante, teimosa.”<sup>2</sup>

Com isso, refletir sobre questões linguísticas torna-se de importância fundamental no estudo da cultura e da vida das sociedades. Isso se torna ainda mais evidente em lugares como a África, continente que abriga mais de duas mil línguas, quase um terço das línguas faladas no mundo,<sup>3</sup> onde convive a grande diversidade de línguas autóctones junto a línguas estrangeiras, herdadas dos processos de invasão e colonização por países europeus.

A compreensão da língua como elemento que extrapola o ato de comunicação está presente no próprio modo como os povos africanos negros pensam o mundo. Além de Amadou Hampaté Bâ que, conforme se observou anteriormente, destaca uma forte ligação entre o homem negro e a palavra, especialmente em comunidades de tradição oral da região subsaariana,<sup>4</sup> o linguista senegalês Pathé Diagne afirma que, para o estudo da cultura africana, é preciso unir conhecimentos do campo da linguagem e da história. Segundo o linguista, na África negra a história não é considerada uma ciência, mas um saber, uma “arte de viver”. A narrativa torna-se, desse modo, conteúdo e forma de pensamento que têm como suporte a língua, o lugar do pensamento.<sup>5</sup>

Transcendendo o exercício da comunicação entre os indivíduos, a realidade linguística do continente africano apresenta desafios e motivos para reflexões. Emergem questões que envolvem, por exemplo, o uso de línguas europeias na produção de textos

---

<sup>1</sup> BAKHTIN. *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 41.

<sup>2</sup> BARTHES. *Aula*, p. 13-14.

<sup>3</sup> BONVINI. Línguas africanas e português falado no Brasil. In: FIORIN; PETTER. *África no Brasil: a formação da língua portuguesa*, p.22-23.

<sup>4</sup> HAMPATÉ BÂ. A tradição viva. In: KI-ZERBO (Ed.). *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*, p. 168-169.

<sup>5</sup> DIAGNE. História e linguística. In: KI-ZERBO (Ed.). *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*, p. 248.

literários: ao adotarem a língua do colonizador, os escritores africanos estariam perdendo sua própria voz diante de uma outra, dominadora, que teima em permanecer, mesmo após o fim do período da colonização?

Para o filósofo Kwane Anthony Appiah, de Gana, os escritores africanos, apesar dos riscos, enfrentam a necessidade de utilização das línguas europeias. Appiah considera esse uso de uma língua estrangeira inevitável para que as obras literárias de autores africanos ultrapassem as fronteiras de suas próprias comunidades e sejam reconhecidas, tanto nacional, quanto internacionalmente.<sup>6</sup>

Entre o perigo e a necessidade de se produzir uma literatura africana em língua europeia, o que se percebe é que essa literatura, ainda que escrita em línguas estrangeiras, pode garantir uma permanência da voz africana. Essa permanência pode ser observada, sobretudo, à medida que os textos literários produzidos na África afastam-se de modelos europeus.

Nos países africanos de língua portuguesa, pesquisadores apontam na história da literatura escrita um processo em que os textos, inicialmente marcados pela imitação de padrões literários europeus, progressivamente, distanciam-se desses moldes e adquirem matizes próprias.

Numa perspectiva mais historicista, Patrick Chabal (1994) refere-se ao relacionamento do escritor africano com a oralidade e propõe quatro fases abrangentes das literaturas africanas de língua portuguesa. A primeira é denominada *assimilação*, e nela se incluem os escritores africanos que produzem textos literários imitando, sobretudo, modelos de escrita europeus. A segunda fase é a da *resistência*. Nessa fase o escritor africano assume a responsabilidade de construtor, arauto e defensor da cultura africana. É a fase do rompimento com os moldes europeus e da conscientização definitiva do valor do homem africano. Essa fase coincide com a conscientização da africanidade, sob a influência da negritude de Aimé Césaire, Léon Damas e Léopold Senghor. A terceira fase das literaturas africanas de língua portuguesa coincide com o tempo da afirmação do escritor africano como tal e, segundo o teórico, verifica-se depois da independência. Nela o escritor procura marcar o seu lugar na sociedade e definir a sua posição nas sociedades pós-coloniais em que vive. A quarta fase, da atualidade, é a da consolidação do trabalho que se fez em termos literários, momento em que os escritores procuram traçar os novos rumos para o futuro da literatura dentro das coordenadas de cada país, ao mesmo tempo em que se esforçam por garantir, para essas literaturas nacionais, o lugar que lhes compete no *corpus* literário universal.<sup>7</sup>

A literatura torna-se, assim, uma instância em que, como observou Roland Barthes, pode acontecer uma “trapaça salutar”. Por intermédio do exercício artístico, é possível, então, “trapacear com a língua” e “trapacear a língua”, enfrentando forças instauradas em um idioma.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> APPIAH. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*, p. 20.

<sup>7</sup> FONSECA; MOREIRA. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, p. 13-14.

<sup>8</sup> BARTHES. *Aula*, p. 16.

Desenvolve-se nessa “trapaça salutar” a apropriação e a transformação do português na arte literária produzida na África, que permitem que essa língua torne-se também africana. Benjamin Abdala Junior observa que na África, a língua portuguesa, muitas vezes, elemento de alienação, tornou-se instrumento de libertação, por intermédio da apropriação nacional e social. Segundo o pesquisador, as mesclas linguísticas, que congregam língua portuguesa e línguas africanas nas obras de escritores africanos, apontam para uma estratégia em que são inscritas nas obras formas sociais da textualidade cultural africana. Desse modo, afasta-se do texto de escritores africanos o “convencional pretensamente elevado”, presente na modalidade escrita e na tradição literária, e imbrica-se o texto literário no “chão onde circulam os atores sociais”.<sup>9</sup>

Essa africanização da língua portuguesa que se desenvolve, por exemplo, no texto literário de autores como Mia Couto, Manuel Rui ou Luandino Vieira pode ser também percebida além do texto escrito.

O português, na África, também toma várias formas. O de Angola, mais especificamente o de Luanda, aproxima-se do português do Brasil e registram-se numerosos acréscimos, principalmente devido à fusão com as línguas locais. Em Moçambique, no caso de Maputo, o português escrito aproxima-se do de Portugal. A pesquisadora sócio-linguista Jujú Evangelina Menrigoux, por seu turno, afirma que as tendências atuais da mudança da Língua Portuguesa de Moçambique “estão muito mais para o português do Brasil do que para o português de Portugal”, a partir dos resultados de pesquisa que realizou sobre o uso do português oral naquele país.<sup>10</sup>

No documentário *Língua: vidas em português*, o próprio Mia Couto destacou a existência de uma vivacidade na língua portuguesa surgida do seu contato com diferentes terras e lugares. Segundo o escritor moçambicano, nesse contato, o português “perdeu o dono” e foi apropriado e transformado por falantes de novas terras, “namorando”, “casando” e “sujando-se” na poeira de lugares como Moçambique.

Além dessa apropriação do português, outros exemplos de apropriações de línguas europeias podem ser destacados na África subsaariana. Os linguistas Alfa Sow, do Quênia, e Mohamed Abdulaziz, da Nova Guiné, ao abordarem os contatos linguísticos na África, destacaram as apropriações e transformações de línguas europeias por intermédio de *pidgins* e crioulos surgidos em Cabo Verde, Guiné-Bissau, Gâmbia, Serra Leoa e Camarões. Eles observam que essas línguas desenvolveram-se e se tornaram “autênticas línguas negro-africanas”. Segundo Alfa Sow e Mohamed Abdulaziz, no que concerne às características

---

<sup>9</sup> ABDALA JUNIOR. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa do século XX*, p. 274-275.

<sup>10</sup> MOURÃO. A literatura de Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe e o problema da língua. *África: revista do Centro de Estudos Africanos da USP*, p. 70.

fundamentais (fonologia, sintaxe, semântica), essas línguas são africanas, ainda que o léxico recorra frequentemente às línguas europeias.<sup>11</sup>

Emerge, assim, um fenômeno em que os povos africanos, em contato com povos ocidentais, tomam posse de culturas e saberes estrangeiros, sempre os transformando e os utilizando conforme suas necessidades. O escritor angolano Ondjaki, em palestra proferida na Faculdade de Letras da UFMG, em outubro de 2011, destacou mais um exemplo de apropriação do elemento estrangeiro na África no campo da linguagem. Ao abordar a história do processo de luta pela independência em Angola, Ondjaki observou que a língua portuguesa, usada como arma de dominação do povo angolano durante a colonização, posteriormente, foi usada contra o próprio colonizador em uma “vingança saborosa”. O escritor destacou o fato de que a presença da língua portuguesa funcionou como um elemento de coesão, já que possibilitou a comunicação entre falantes de diferentes línguas e, com isso, a organização desses falantes para a resistência e a luta contra o colonizador.

É interessante perceber que esse movimento dinâmico de apropriações e transformações no encontro de diferentes culturas não se limita ao uso de línguas europeias, mas se desenvolve em terras africanas desde os primórdios do período colonial. Como observou Appiah, os colonizadores nunca detiveram o pleno controle sobre as tradições do continente africano. Segundo o filósofo de Gana, a maioria dos africanos que viveu durante o período colonial pôde perceber uma persistência de suas próprias tradições em eventos sociais, como funerais, e na prática de expressões artísticas, como na música e na dança. Nessa persistência, instaurava-se uma espécie de conspiração: se, por um lado, o colonizador procurava, por exemplo, estigmatizar as religiões africanas, por outro, os africanos ocultavam o desdém pelo cristianismo europeu por intermédio de fusões e transformações de ideias religiosas em solo africano.<sup>12</sup>

Com isso, no lugar de uma imposição da cultura do colonizador e, conseqüentemente, do silenciamento de expressões culturais autóctones, emerge o dinamismo da transformação e da apropriação nos contatos entre diferentes línguas e culturas em terras africanas. Nesses contatos, destacam-se relações de transculturação que, conforme o conceito cunhado por Fernando Ortíz na análise da sociedade cubana, promovem o trânsito e os múltiplos processos de intrincadas transmutações no diálogo de diferentes culturas.<sup>13</sup> Por intermédio desse diálogo transculturador, torna-se possível a persistência de vozes negro-africanas diante das tentativas de imposição de uma cultura estrangeira.

---

<sup>11</sup> SOW; ABDULAZIZ. Língua e evolução social. In: MAZURUI; WONDJI (Ed.). *História geral da África VIII: África desde 1935*, p. 635-636.

<sup>12</sup> APPIAH. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*, p. 25-26.

<sup>13</sup> ORTIZ. Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar. *Apud*: RAMA. *Literatura e cultura na América Latina*, p. 216.

Esse fenômeno transculturador de contatos, apropriações e transmutações revela-se também em terras brasileiras. Ao considerarmos o léxico do português brasileiro, por exemplo, destaca-se a forte presença de vocábulos africanos. O número de vocábulos de origem africana incorporados à língua portuguesa falada no Brasil é estimado entre 3 mil e 4 mil – *abadá, caxumba, molambo, xingar...*<sup>14</sup>

No Brasil, as pesquisas acerca dos contatos entre línguas africanas e língua portuguesa destacam a presença de línguas faladas por povos procedentes de duas regiões subsaarianas: a região no oeste africano, localizada ao norte da linha do Equador, habitada por falantes de línguas da família kwa, e a região localizada ao sul da linha do equador, de domínio de falantes das línguas da família banto.<sup>15</sup>

A seguir, foi reproduzido um “Esboço do mapa etnológico africano no Brasil”, elaborado por Yeda Pessoa de Castro, em que a pesquisadora apresenta os povos africanos que, na época da escravidão, tiveram maior concentração no Brasil, com sua distribuição geográfica pelo País.

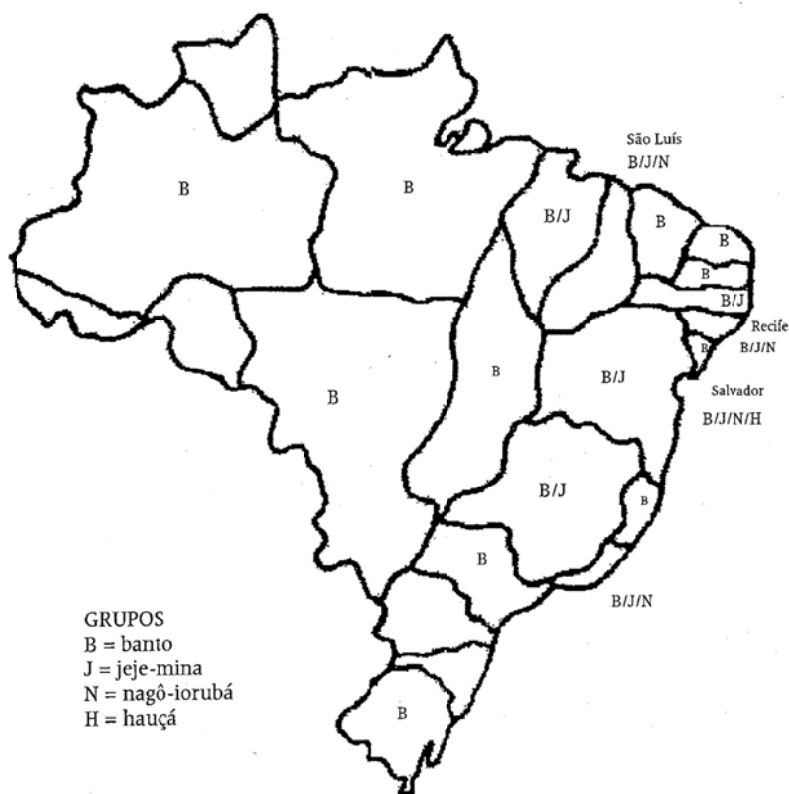


FIGURA 15 - Esboço do mapa etnológico africano no Brasil.  
 Fonte: CASTRO. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*, p. 47.

<sup>14</sup> BONVINI. Os vocábulos de origem africana na constituição do português falado no Brasil. In: FIORIN; PETTER (Org.). *África no Brasil: a formação da língua portuguesa*, p. 101.

<sup>15</sup> CASTRO. Os falares africanos na interação social dos primeiros séculos, p. 11.



As línguas oeste-africanas, também chamadas de sudanesas, da família kwa, tiveram um número menor de falantes no Brasil em relação às línguas banto. Os principais representantes dessas línguas foram os iorubá e os povos de línguas do grupo ewe-fon, denominados *minas* ou *jejes* durante o período do tráfico de negros escravizados.<sup>16</sup>

O iorubá é uma única língua, “constituída por um grupo de falares regionais concentrados no sudoeste da Nigéria (ijexá, oió, ifé, ondô, etc.) e no antigo Reino de Queto (Ketu), hoje, no Benim, onde é chamada de nagô, denominação pela qual os iorubás ficaram tradicionalmente conhecidos no Brasil.”<sup>17</sup> Já o ewe-fon é um conjunto de línguas semelhantes que são faladas em Gana, Togo e no Benim. Entre elas, a língua fon foi a que teve maior número de falantes no Brasil. Essa língua é falada pelos fons ou daomeanos, concentrados no planalto central de Abomé, capital do antigo Reino do Daomé, atualmente, Benim.<sup>18</sup>

As línguas banto são aquelas de presença mais significativa nos contatos estabelecidos entre língua portuguesa e línguas africanas no Brasil.

A informação histórica existente, alargada e aprofundada por novos tipos de dados, revelados através de uma reorientação metodológica na abordagem tradicional dos aportes africanos no Brasil, evidencia a presença banto como a mais antiga em número e em distribuição geográfica no território brasileiro. Eles foram originalmente transladados do Reino do Congo e das regiões da Angola atual que alimentaram o tráfico para o Brasil até a sua extinção.

Importante testemunho deste fato é a República de Palmares que, durante o século XVII, congregou vários quilombos tendo como líderes maiores Ganga Zumba e Zumbi, nomes de inegável origem banto, tanto quanto sua toponímia (Damba, Osenga etc.) e a própria palavra “quilombo”. O mesmo vale dizer para os termos “Candomblé”, “Macumba” e “Catimbó”, os dois últimos denominando cultos de base banto-indígena muito difundidos no Brasil, assim como “Umbanda”, considerada “a religião brasileira deste século”, com milhões de adeptos em todo o país. Sobre essa mesma base existe ainda o Candomblé-de-caboclo, produto de aportes (adornos, comidas, bebidas, crenças) originários do contato direto de negros bantos com povos indígenas brasileiros, ou caboclos, nos primeiros tempos da colonização.<sup>19</sup>

A presença de línguas banto na língua portuguesa falada no Brasil pode ser observada em diferentes estudos. Gladstone Chaves de Melo, por exemplo, considerou o dialeto caipira, falado no interior de São Paulo, e que foi objeto de estudo de Amadeu Amaral no início do século XX, um dialeto de base tupi-quimbundo, esta última uma língua banto.<sup>20</sup>

Nos contatos entre língua portuguesa e línguas banto, é possível também observar duas importantes pesquisas que identificaram no Brasil fenômenos linguísticos em que língua

<sup>16</sup> CASTRO. A influência das línguas africanas no português brasileiro, p. 3.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>19</sup> CASTRO. Dimensão dos aportes africanos no Brasil. *Afro-Ásia*, p. 28.

<sup>20</sup> CASTRO. O português do Brasil, uma intromissão nessa história. In: GALVES; GARMES; RIBEIRO (Org.) *África – Brasil: caminhos da língua portuguesa*, p. 178.

africana e língua portuguesa se mesclaram, constituindo falares em que um léxico de origem banto organizou-se segundo a morfossintaxe da língua portuguesa.

Uma dessas pesquisas foi desenvolvida por Sônia Queiroz, na comunidade de Tabatinga, no município de Bom Despacho, em Minas Gerais. Esse trabalho foi publicado em 1998 no livro *Pé preto no barro branco: a língua dos negros da Tabatinga*. Na pesquisa, Sônia Queiroz focalizou o falar afrobrasileiro chamado de “Língua do Negro da Costa”, constituído de um léxico com vocábulos de etimologia banto em uma estrutura morfossintática da língua portuguesa.

O outro trabalho foi realizado pelos pesquisadores Carlos Vogt, Peter Fry e Maurizio Gnerre, da UNICAMP, que desenvolveram pesquisa sobre a língua falada pela comunidade negra do Cafundó, no município de Salto do Pirapora, em São Paulo. Esse falar afrobrasileiro também apresenta vocábulos de origem banto em uma estrutura morfossintática da língua portuguesa. Os primeiros resultados dessa pesquisa foram publicados em artigos, no final da década de 1970 e início dos anos 1980. O resultado final dessa pesquisa foi publicado em 1996, em *Cafundó: a África no Brasil*.<sup>21</sup>

Cabe destacar também a pesquisa intitulada *Reabilitação do patrimônio imaterial afroiberoamericano: os bantuísmos em português e espanhol da América*, coordenada por Jean-Pierre Angenot e Daniel Mutombo Huta-Mukana, da Universidade Federal de Rondônia, e Luis Beltrán, da Universidade de Alcalá, da Espanha. Além de Brasil e Espanha, esse trabalho reúne pesquisadores da Bélgica, de Angola, Moçambique, da República Democrática do Congo, Zâmbia, do Gabão, de Camarões, Cuba, da Argentina e Venezuela. Ao focalizar as línguas da família banto e seus contatos fora do território africano, essa pesquisa aponta para a existência de inúmeros diálogos entre as variadas línguas africanas do grupo banto e línguas faladas em outras regiões do mundo. Desse modo, como acontece com o dinamismo das próprias narrativas orais, podem ser observados também no campo linguístico os fenômenos de movências e transmutações.<sup>22</sup>

A utilização do termo *banto* para designar uma família linguística foi feita, pela primeira vez, por Wilhelm Bleek, em 1862. Na primeira gramática comparativa das línguas banto, o linguista alemão usou esse termo para designar várias línguas oriundas de um mesmo tronco, chamado *protobanto*, falado há cerca de três ou quatro mil anos.<sup>23</sup> A utilização do termo *banto*,

---

<sup>21</sup> QUEIROZ. *Pé preto no barro branco: a língua dos negros da Tabatinga*, p. 22.

<sup>22</sup> ANGENOT; HUTA-MUKANA; BELTRÁN. L'état de la recherche etymologique des bantouismes afroiberoamericains: bilan, diagnostic et perspectives offertes par le programme UNIR-ALCALA/AECI, p. 1-3.

<sup>23</sup> CASTRO. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*, p. 25.

cujos significado é ‘homens’, plural de *mntu*, foi motivada pela observação feita por Bleek de que essa família de línguas se caracteriza pelo emprego do prefixo *ba-* para indicar plural.

Emílio Bonvini informa que, até 1862, o termo *banto* não era utilizado para designar uma língua ou uma família de línguas. Nas línguas africanas em que esse termo aparecia, seu sentido era apenas ‘pessoas’ ou ‘homens’, resultado da junção do prefixo *ba-*, indicador de plural, com o radical *ntu*, ‘pessoa’. Bonvini observa, inclusive, que esse termo apresenta variações em diferentes línguas banto: *wántù* (quissicongo); *àtù* (quimbundo); *watu* (suaíli); *banto* (quicongo) etc.<sup>24</sup>

Só mais tarde, após o uso feito por Bleek no campo da linguística, o termo *banto* passou a ser empregado por estudiosos de outras áreas do conhecimento para denominar 190 milhões de pessoas que habitam territórios “compreendidos em toda a extensão abaixo da linha do equador, correspondente a uma área de 9.000.000 km<sup>2</sup>.”<sup>25</sup> Nesses territórios, estão incluídos países da África Central, Oriental e Meridional: República Centro-Africana, Camarões, Guiné Equatorial, Gabão, Angola, Namíbia, República Popular do Congo (RDC ou Congo-Kinshasa), Zâmbia, Burundi, Ruanda, Uganda, Quênia, Malawi, Zimbábue, Botsuana, Lesoto, Moçambique, África do Sul.<sup>26</sup>

As línguas banto compreendem uma família de 300 línguas que apresentam muitas semelhanças. A principal característica dessas línguas é o sistema de classes, que se estrutura por intermédio de prefixos organizados em pares para exprimir a oposição singular e plural dos nomes, o aumentativo, o diminutivo, o locativo e o infinitivo dos verbos. Além disso, os prefixos contribuem para delimitar o sentido dos nomes, como no caso dos prefixos *mu-* e *ba-*, que indicam, respectivamente, singular e plural, e se referem a seres humanos.<sup>27</sup>

Dentre as línguas banto, as pesquisas apontam três como aquelas que tiveram maior número de falantes no Brasil: quimbundo, umbundo e quicongo.<sup>28</sup>

O quimbundo, língua do povo ambundo, é falado na região central de Angola, entre a capital Luanda e as províncias de Bengo e Cuanza Norte até o município de Ambriz. O umbundo é a língua dos ovimbundo, que habitam as províncias de Bié, Huambo e Benguela, no sul de Angola. O quicongo, língua do povo bacongo, que reúne vários falares regionais, é falado em território que compreende, aproximadamente, os limites do antigo Reino do Congo,

---

<sup>24</sup> BONVINI. Línguas africanas e português falado no Brasil. In: FIORIN; PETTER. *África no Brasil: a formação da língua portuguesa*, p. 24.

<sup>25</sup> CASTRO. *Falares africanos na Bahia*. um vocabulário afro-brasileiro, p. 27.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>27</sup> CASTRO. A influência das línguas africanas no português brasileiro, p. 3.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 3.

que, atualmente, corresponde ao sul do Congo-Brazzaville até o Cabo Lopes, no Gabão, sudoeste do Congo-Kinshasa e noroeste de Angola, nas províncias de Cabinda, Zaire e Uíge.<sup>29</sup>

### **A voz negro-africana nos contos**

O *corpus* desta pesquisa é constituído de 321 contos da tradição oral registrados em regiões distintas do Brasil e publicados em diferentes épocas. Nesse *corpus*, foram encontrados 79 contos com a ocorrência de línguas africanas no seu vocabulário.

A busca por vocábulos africanos nos contos foi orientada pela identificação de palavras de provável origem africana não totalmente incorporadas ao léxico da língua portuguesa falada no Brasil. Dentre as palavras de origem africana que integram o português brasileiro, existem muitas totalmente incorporadas à língua, cuja origem africana não é percebida pela maioria dos falantes. Conforme observou Yeda Pessoa de Castro, várias palavras de origem africana já se encontram documentadas na língua literária desde o século XVII, por exemplo, na poesia de Gregório de Matos. A pesquisadora também destaca o fato de que muitas palavras de línguas banto substituem palavras de sentido equivalente da língua portuguesa, como: *corcunda* por *giba*, *moringa* por *bilha*, *molambo* por *trapo*, *xingar* por *insultar*, *cochilar* por *dormitar*, *bunda* por *nádegas*, *dendê* por *óleo-de-palma*, *marimbondo* por *vespa*, *carimbo* por *sinete*, *cachaça* por *aguardente*.<sup>30</sup>

Dentre os vocábulos totalmente incorporados ao léxico do português brasileiro, Yeda Pessoa de Castro chama a atenção para a palavra *caçula*, única conhecida e usada pelos brasileiros para se referir ao filho mais jovem de uma família. Nesse caso, pode-se observar a ausência do uso do correspondente em língua portuguesa: *benjamim*.<sup>31</sup>

Desse modo, buscou-se identificar nos contos da tradição oral brasileira vocábulos cuja origem africana não passe despercebida. Ou seja, palavras que nas narrativas podem provocar uma espécie de estranhamento e chamar a atenção da maioria dos falantes do português brasileiro. Graças a isso, tais palavras contribuem para que se perceba nas narrativas uma evidente inscrição de vozes e culturas negro-africanas.<sup>32</sup>

Um exemplo pode ser observado no trecho abaixo, extraído da narrativa “Tutu Zerê”, publicada em *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*, de Souza Carneiro.

Tutu-Zerê apertou o olhinho pequeno e arregalou o olho grandaíão e toca pra andar no quarto, pra lá, pra cá. Ai a dormideira viu que ele andava zambê por causa

<sup>29</sup> CASTRO. *Falares africanos na Bahia*: um vocabulário afro-brasileiro, p. 34-36.

<sup>30</sup> CASTRO. A influência das línguas africanas no português brasileiro.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Conforme foi informado na introdução desta tese, o CD que acompanha este volume contém um glossário com as palavras de origem africana identificadas nos contos.

do peso do corpo e ficou com medo. Aquele corpalhão em cima dum pobre vivente... Depois, ela tomou coragem, virou nenezin com a cara pra parede, pro bicho não ver, e começou a cantar:

Cafioté de mulambu  
Curriá xoxô-muxinga.  
Iuê, iuê.<sup>33</sup>

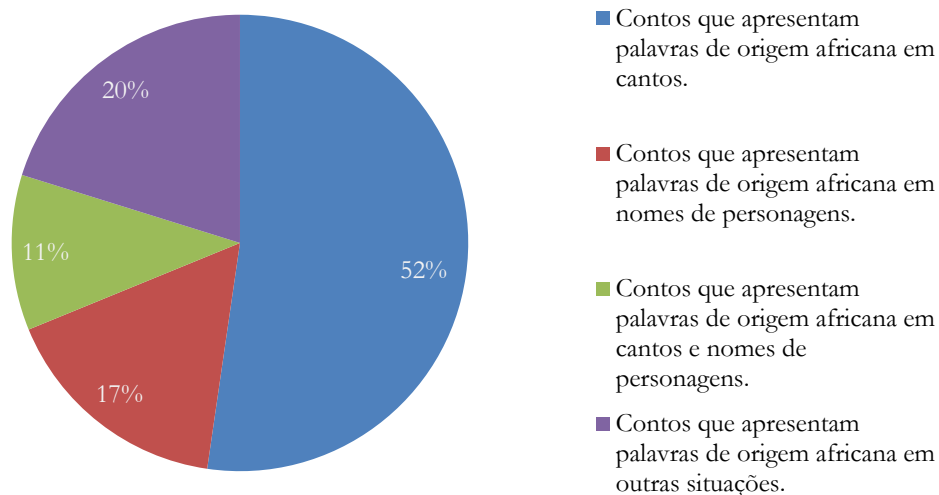
Nessa narrativa, palavras como *zambê*, *cafioté*, *curriá*, *muxinga*, e o próprio nome do personagem – *Tutu Zerê* –, não passam despercebidas e cumprem a função de tornar evidente uma presença africana que transforma a língua portuguesa.

Além da presença de vocábulos de origem africana, também foi possível identificar em alguns contos ocorrências de fenômenos linguísticos, como decalques, em que se destacam ressonâncias de línguas africanas na língua portuguesa falada no Brasil.

## O vocabulário dos contos

Ao se analisar os vocábulos de origem africana nos contos, foi possível perceber que as ocorrências se destacam em duas situações no enredo das narrativas: em nomes de personagens e em cantos que se intercalam às histórias, conforme se pode observar no gráfico abaixo.<sup>34</sup>

GRÁFICO 2 - Distribuição da ocorrência das palavras de origem africana nos contos.



<sup>33</sup> CARNEIRO. *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*, p. 281-282.

<sup>34</sup> O CD que acompanha esta tese contém o Quadro 3 que apresenta os títulos dos contos com vocabulário de origem africana organizados segundo a ocorrência das palavras.

### *A palavra africana em nomes de personagens*

A ocorrência de palavras africanas em nomes de personagens destaca-se nas histórias dos encantados, que foram tema do capítulo anterior. Nos nomes dos encantados, que se fazem presentes em 29 contos, prevalecem vocábulos de origem africana: Quibamba (ou Chibamba), Aquilão Grilo, Gunocô, Dudu Calunga, Corumba, Mandus, Tutu Zerê, Tutu Moringa, Corumba (ou Calunga-Ngombe), Quipongo e Quibungo.

Conforme se pode verificar no glossário que acompanha este trabalho, no nome desses personagens prevalecem termos de origem banto. Em *quibamba* ou *chibamba*, por exemplo, é possível identificar a junção de *mbamba* – cujo significado em quimbundo e quicongo é ‘autoridade, mestre em qualquer assunto’ – ao prefixo *ki-*, que, nessas línguas, confere sentido aumentativo ou depreciativo.<sup>35</sup> Desse modo, está expresso no próprio nome desse personagem sua principal característica, já que, conforme se observou anteriormente, o Quibamba se destaca por sua força. Entre os encantados ele é caracterizado como o mais poderoso, aquele que detém o maior poder de operar mutações em sua forma e, por isso, é um líder entre esses seres.

Nas línguas quimbundo e quicongo, a palavra *quibamba* também pode significar ‘borboleta’.<sup>36</sup> É interessante observar que em uma das histórias desse personagem, o Quibamba aparece sob a forma de uma borboleta. Percebe-se uma espécie de exercício tradutório nessa história, em que o personagem, ao se transmutar em borboleta, deixa inscrito na narrativa o significado africano de seu próprio nome.

Havia lá nas terras dos meus avós (Angola) uma moça muito bonita que era bem feliz. Todas as tardes entrava pela porta de sua cubata uma borboleta azul que a “encantava”. Ela virava borboleta e os dois iam passeando, vendo tudo. Ele se chamava Quibamba e ela Nironga.<sup>37</sup>

Cabe destacar ainda no trecho acima, extraído da história “Nironga”, registrada por Souza Carneiro, a ocorrência de outras duas palavras africanas: *cubata* e *Nironga*. *Cubata* vem de *kibata*, das línguas quimbundo e quicongo, cujo sentido é ‘casebre, choupana’.<sup>38</sup> Desse modo, essa palavra inscreve na narrativa o cenário de uma África tradicional com suas habitações típicas.

A moça, que é encantada pelo Quibamba, recebe o nome de Nironga. A palavra *nironga* é identificada por Souza Carneiro como proveniente do quimbundo, cujo sentido é ‘mistério’.<sup>39</sup> Com isso, a moça encantada pelo Quibamba guarda em seu nome as próprias ações que se desenvolvem na narrativa. O encontro entre a moça e o encantado dá-se sempre

<sup>35</sup> CASTRO. *Falares africanos na Bahia*: um vocabulário afro-brasileiro, p. 166; 322.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 322.

<sup>37</sup> CARNEIRO. *Os mitos africanos no Brasil*: ciência do folk-lore, p. 229.

<sup>38</sup> CASTRO. *Falares africanos na Bahia*: um vocabulário afro-brasileiro, p. 213.

<sup>39</sup> CARNEIRO. *Os mitos africanos no Brasil*: ciência do folk-lore, p. 457.

às escondidas. Posteriormente, a liberdade da moça e de seu povo é garantida por intermédio de uma *nironga*. Acontece uma guerra em que o povo de Nironga é derrotado. Com a derrota, Nironga e seu povo seriam transformados em escravos para serem vendidos aos portugueses. Quibamba, então, transforma o povo derrotado em borboletas. Através da *nironga* – segredo da identidade –, eles conseguem fuga da escravidão.

Com a presença dessas palavras, a língua portuguesa é atingida pelo encantamento que personagens como o Quibamba são capazes de provocar. Essa língua é tomada por uma africanização que faz com que a narrativa se inscreva em um lugar africano que é anunciado já na abertura do conto: “Havia lá nas terras dos meus avós (Angola)...”.

Outro encantado que merece destaque é o Quibungo, personagem cujo nome levantou discussões sobre sua origem.

Nina Rodrigues, em *Os africanos no Brasil*, atribuiu os contos do ciclo do Quibungo à cultura banto. Para ele, a história desse personagem estaria ligada à própria história dos povos africanos da família linguística banto.

É para notar que na língua Lunda o lobo é chamado *chibungo*. Mas, para ter-se uma idéia exata da concepção popular da entidade Quibungo, é preciso ir mais longe e remontar à história dos povos bantos. Buscando penetrar no significado preciso do termo *quimbundo*, escreve Major Dias de Carvalho:

“Sem nos importar agora a origem dos povos da região central do continente africano, o que me parece não oferecer já dúvida alguma é que daí vieram os povos por diferentes emigrações para a costa ocidental, e lá encontramos o vocábulo *cabunda*, mas com um significado que não é bem o *bater* de Cannecattim, que me parece melhor tornar conhecido tal como me foi explicado. Suponha-se um grupo de homens armados, que vêm de longe sem ser esperados a uma terra estranha; os povos desta, atemorizados por gente que lhes é inteiramente desconhecida, fogem-lhe, ou humilhados e surpreendidos sujeitam-se às suas imposições. Aqueles, esfomeados, a primeira coisa de que tratam é de correr imediatamente às lavras e devastar tudo para comerem, e em seguida vão-se apossando do que encontram, incluindo mulheres e crianças. Se lhes convém a terra, estabelecem nela a sua residência permanente: senão seguem o seu caminho.

A ação que esse grupo praticou chamam *cumbundo*, e a cada indivíduo que faz parte do grupo, *quimbundo*, o que eu creio ter interpretado bem por *invadir, invasor*.”

Da idéia e dos sentimentos de terror e desprezo, inspirados pelo quimbundo invasor, talando de surpresa os campos e roubando crianças e mulheres, associados à idéia e ao terror inspirados pelo lobo, *chibungo*, nasceu evidentemente na imaginação popular a concepção dessa entidade estranha – o Quibungo, que os bantos transmitiam às nossas populações do Norte e nelas persiste agora, mesmo após o desaparecimento dos povos em que teve origem.<sup>40</sup>

A partir do estudo dos contos registrados por Nina Rodrigues, com o acréscimo de outros registros feitos na Bahia, Souza Carneiro, em *Os mitos africanos no Brasil*, criticou a filiação dessas narrativas à cultura banto e associou esse personagem à cultura iorubá. O pesquisador estabeleceu relação entre as palavras *quibungo* e *mungo*; esta última, cujo sentido é ‘rinoceronte’,

<sup>40</sup> RODRIGUES. *Os africanos no Brasil*, p. 204-205.

foi considerada por ele de origem iorubá. De acordo com Souza Carneiro, *quibungo* foi “um termo que serviu aos nagôs para, defendendo o seu totem, o rinoceronte – *mungo*, feito, na Língua Geral Africana, *Quimungo* e logo chamado *Quibungo* –, humilharem, por todos os meios, todos os bantos, especialmente aqueles que tinham o *Quibungo* – lobo – por totem.”<sup>41</sup>

Em estudo publicado no final da década de 1970, Yeda Pessoa de Castro destacou a presença da cultura banto nas narrativas desse personagem. A pesquisadora apontou equívocos na análise de Souza Carneiro e mostrou que a palavra *mungo* tem, na verdade, origem banto.

A palavra *quibungo* vem do étimo banto MBUNGU, a hiena, o cão selvagem, com prefixo nominal classe 7 que dialetalmente pode ser KI ou CHI, sendo que o prefixo CHI pode dar uma ideia depreciativa ou pejorativa ao sentido da palavra, e às vezes também aumentativa.

Na África banto, entre os baongo (Zaire, República Democrática do Congo e Angola) e entre os ambundo (Angola), embora a forma XIMBUNGO, de pronúncia dialetal, seja menos frequente do que QUIBUNGO, ambas ocorrem para designar um ente fantástico com as mesmas características e propósitos do QUIBUNGO do recôncavo baiano.

[...]

Acontece, porém, que “mungo” não é étimo iorubá, mas banto, e vem de MUNGO que, a depender da diferenciação estabelecida pelos acentos tonais – as línguas também são línguas tonais –, significa rinoceronte ou dorso, costas, nesse último caso a raiz encontrada na palavra MONGONGO e em BICHO MONGONGO, que por decalque em português passou a ser BOCA NAS COSTAS, denominações que Souza Carneiro e só ele registra para o QUIBUNGO na Bahia, provavelmente correntes na região do Recôncavo e na cidade de Salvador, áreas onde ele realizou suas pesquisas.<sup>42</sup>

Yeda Pessoa de Castro, em *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*, informa sobre a existência de descrições, feitas em território africano banto, de um ser de mesmo nome e com as mesmas características do Quibungo registrado em terras brasileiras. Essas descrições foram realizadas no final do século XVII, pelo padre João António Cavazzi de Montecuccolo, em *Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola*.<sup>43</sup>

A pesquisadora também destaca o significado de ‘pederasta’, que é atribuído à palavra *quibungo* no Brasil. Segundo Yeda Pessoa de Castro, uma vez que esse nome é resultado da junção do prefixo nominal *ki-*, que pode indicar aumentativo, mas também pode acrescentar uma conotação depreciativa ao substantivo *mbungu* – ‘lobo, cão selvagem’ –, o sentido de pederasta teria sido favorecido no Brasil pela imagem do lobo que come crianças do mundo europeu.<sup>44</sup>

Ainda outros sentidos da palavra *quibungo* foram registrados por Nina Rodrigues. Na época de suas pesquisas, ele observou que a palavra *quibungo* era usada pela população

<sup>41</sup> CARNEIRO. *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*, p. 288.

<sup>42</sup> CASTRO. *Contos populares da Bahia: aspectos da obra de João da Silva Campos*, p. 19; 20.

<sup>43</sup> CASTRO. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*, p. 212.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 112.



baiana com diferentes sentidos: ‘diabo’, ‘feiticeiro’, ‘indivíduo desasseado’, ‘maltrapilho’, ‘ser estranho’ ou ‘animal selvagem’.<sup>45</sup>

As discussões que ocorreram em torno da origem do nome do personagem Quibungo acabam por apontar para uma realidade das pesquisas em torno da presença de línguas e culturas africanas no Brasil. Como observou Sônia Queiroz, há uma grande dificuldade para se determinar as origens dos africanos escravizados trazidos para o Brasil. Essa dificuldade se deve à falta de documentos históricos e ao fato de a escravidão ter homogeneizado os povos africanos, o que provocou a perda da noção de grupos étnicos.<sup>46</sup>

Por isso, estudiosos que se dedicaram ao estudo da presença dos negros africanos em terras brasileiras, muitas vezes, incorreram em equívocos. Um desses equívocos foi provocado pelo que Yeda Pessoa de Castro denomina de “continuismo metodológico”.<sup>47</sup> Esse “continuismo metodológico” deu-se a partir da publicação, em 1933, do livro *Os africanos no Brasil*, de Nina Rodrigues. Nesse livro, publicado postumamente, o pesquisador destacou a presença dos povos oeste-africanos na Bahia, um fato novo para a época, ao estudar terreiros de candomblé em Salvador. Na época da pesquisa de Nina Rodrigues, havia uma predominância dos povos iorubá na capital baiana em virtude de sua introdução numerosa e recente durante o período do tráfico ilegal, a partir de 1813.<sup>48</sup>

Posteriormente, outros pesquisadores, entre eles nomes importantes como Roger Bastide e Pierre Verger, contemplaram os mesmos terreiros focalizados na obra de Nina Rodrigues.<sup>49</sup>

Uma das consequências desse “continuismo metodológico” foi uma divisão do Brasil, ao se abordar a presença dos africanos, destacando-se os povos nagô-iorubá na Bahia e banto no restante do Brasil.<sup>50</sup> A atenção voltada para os povos nagô-iorubá também acabou por gerar outras ideias equivocadas, como a tendência a se “interpretar os aportes africanos no Brasil através de uma óptica iorubá, mesmo quando não o são”.<sup>51</sup> Com isso, o termo *nagô*, por exemplo, foi usado frequentemente como sinônimo de africano ou de qualquer língua africana.<sup>52</sup>

Yeda Pessoa de Castro também observa que esse “continuismo metodológico” contribuiu para reforçar estereótipos em torno de uma suposta inferioridade dos povos banto, uma vez que apenas a presença de povos oeste-africanos era destacada.<sup>53</sup>

---

<sup>45</sup> RODRIGUES. *Os africanos no Brasil*, p. 204.

<sup>46</sup> QUEIROZ. *Pé preto no barro branco: a língua dos negros da Tabatinga*, p. 26-27.

<sup>47</sup> CASTRO. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*, p. 53.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 50-51.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>50</sup> CASTRO. Os falares africanos na interação social do Brasil Colônia, p. 5.

<sup>51</sup> CASTRO. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*, p. 53.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>53</sup> CASTRO. *Contos populares da Bahia: aspectos da obra de João da Silva Campos*, p. 54.

A análise dos contos com ocorrência de palavras de origem africana, sobretudo os contos dos encantados, contribui para que tais equívocos sejam questionados e se evidencie a significativa presença banto na língua e cultura brasileiras.

Como foi apontado anteriormente, os registros das histórias de encantados se concentram na Bahia. De 29 narrativas, 25 foram registradas no estado baiano. Destas 25, 18 foram registradas por Souza Carneiro no Recôncavo Baiano, todas publicadas em 1937, no livro *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*. Conforme foi informado no capítulo anterior, dessas 18 histórias, 14 foram colhidas pelo pesquisador em terreiros de candomblé.

As histórias publicadas por Souza Carneiro se destacam no *corpus* desta pesquisa por apresentarem palavras de línguas oeste-africanas. Uma explicação para isso é a prevalência de integrantes de terreiros de Salvador como entrevistados de Souza Carneiro.

Conforme revelou pesquisa desenvolvida por Yeda Pessoa de Castro sobre falares afrobrasileiros em terreiros baianos de diferentes denominações etnoreligiosas, as palavras da família kwa, especialmente do iorubá, podem ser observadas mais facilmente em contextos religiosos, “tornando a sua linguagem litúrgica a principal fonte de aportes lexicais africanos no português do Brasil de hoje.”<sup>54</sup> O *corpus* linguístico dessa pesquisa, publicada em *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*, constituiu-se de entrevistas com integrantes de 28 terreiros na cidade de Salvador e no Recôncavo Baiano. Embora realizado em uma região considerada, predominantemente, de presença dos povos sudaneses, esse trabalho evidenciou uma forte presença banto. No léxico desse *corpus*, o número de palavras de origem banto superou as palavras de origem kwa.<sup>55</sup>

O vocabulário dos contos de encantados também aponta para a predominância línguas banto. Nas 18 histórias de encantados registradas por Souza Carneiro, foram identificadas 153 palavras de provável origem africana. Conforme se pode observar nos gráficos da página seguinte, desse total, 116 são da família banto, com ocorrência das línguas quimbundo, umbundo e quicongo, e 37 são da família kwa. Ainda foram encontradas duas palavras cuja origem é dupla, ou seja, há ocorrência dessas palavras tanto na família banto quanto kwa. Entre as 37 palavras da família kwa, com prevalência de termos iorubá, a maioria refere-se ao contexto religioso.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> CASTRO. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*, p. 128.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 126-127.

<sup>56</sup> O CD que acompanha esta tese traz no Quadro 4 as palavras de origem africana identificadas nas 18 histórias de encantados publicadas por Souza Carneiro. No quadro, foi indicada a família linguística das palavras – banto ou kwa –, destacando-se aquelas da família kwa que fazem parte do contexto religioso.

Mesmo em histórias narradas por integrantes de terreiros de candomblé e permeadas pela religiosidade, já que os encantados são seres que se manifestam em cultos afrobrasileiros, prevalecem termos banto, o que confirma a significativa presença dos povos desse grupo na língua e na cultura do Brasil.

GRÁFICO 3 - Distribuição das palavras de origem africana com ocorrência nas histórias de encantados, publicadas por Souza Carneiro, segundo as famílias linguísticas banto e kwa.

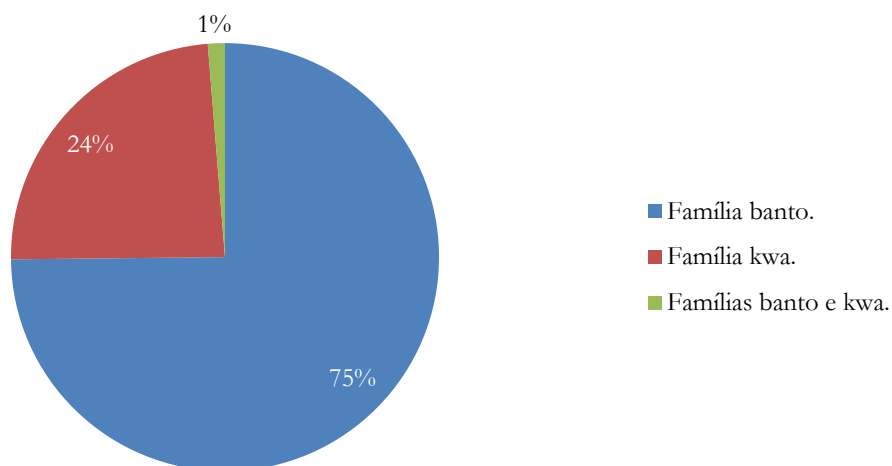
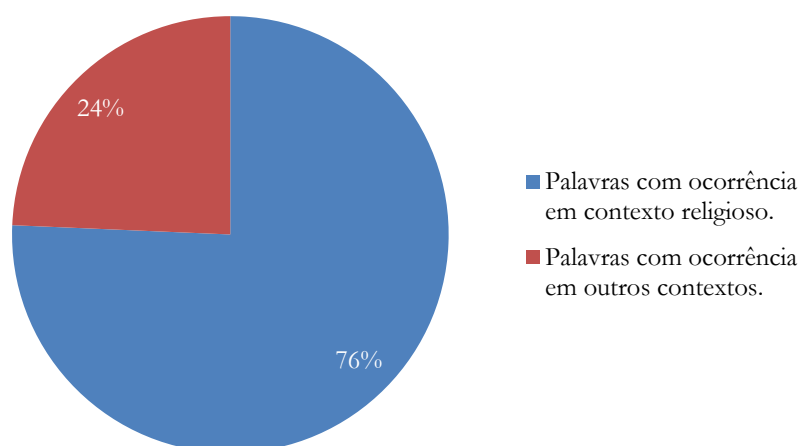


GRÁFICO 4 - Distribuição das palavras da família kwa, com ocorrência nas histórias de encantados publicadas por Souza Carneiro, em contexto religioso e não religioso.



As histórias de encantados também revelam o entrecruzamento das próprias culturas africanas no contato entre diferentes povos negros escravizados. A história de Dudu Calunga é um exemplo. Já no nome do personagem é possível observar esse contato entre culturas africanas, uma vez que *dudu* é um termo que aparece nas línguas fon e iorubá (*dúdú*) com o significado de ‘negro’.<sup>57</sup> *Calunga* é termo banto que nas línguas quicongo, quimbundo e umbundo pode significar ‘mar’, ‘o fundo da terra’ ou se referir a uma ‘divindade poderosa’.<sup>58</sup>

É interessante observar que esse entrecruzamento de culturas africanas emerge não apenas no nome desse personagem. Na história, Dudu Calunga aparece em um terreiro de candomblé durante uma celebração dedicada a Ossonhe, divindade iorubá.

Num dia de Ossonhe o samba arrojou mesmo com vontade. Nunca se viu tanto pedaço de mulata cheirosa nem tanta lasca de crioula de toitiço como naquela noite. Pai de terreiro, mãe de santo, ogan, tudo entrou no oras me deixe que foi tocar e cantar e sambar que nem se pode contar de tão bom que foi.

Lá pra meia-noite, quando os músicos deixaram os instrumentos pra tomarem uns quatro dedos de meladinha, só se viu foram aqueles trupés: — *puco, puco*. Se voltaram pra ver donde vinham, mas ninguém correu, pois onde há alegria de festa de encantados não há visagem que faça pavor.

[...]

Todo mundo pensou que fosse Ossonhe porque só tinha uma perna, mas era Dudu Calunga, a cabeça coberta com uma banda vermelha e uma cora debaixo do braço.<sup>59</sup>

Ao longo do conto, a língua portuguesa é permeada por palavras provenientes da família kwa (*ogã, orixá, Xangô, babalaô, peji*) e da família banto (*barangandã, pirrichichinho, candomblé, samba*). Desse modo, a africanização da língua portuguesa se desenvolve num contexto de relações transculturais entre os próprios povos escravizados, procedentes de diferentes regiões e culturas da África negra.

Além das ocorrências nos nomes dos encantados, as palavras africanas também aparecem no nome de outros personagens, especialmente em histórias de animais, como em “A Kandimba, o Dumbo e o Kimbundo”, história registrada por Eugênia Dias Gonçalves, a partir de narração feita por integrantes do grupo de Moçambique da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do bairro Jatobá, em Belo Horizonte/MG. Nessa história, os personagens são o Kimbundo, que foi abordado no capítulo anterior, e animais, todos nomeados com palavras banto.

Na narrativa, desenvolve-se uma discussão entre os animais sobre qual dos seres criados por Nzambi – nome banto que nas línguas quicongo e quimbundo significa ‘deus supremo’ – seria o mais valente e temido.

Certa manhã, tão logo foi dormir ossanchê, os bichos foram pra clareira do sanguê. Era dia da reunião maior. O assunto do dia era: qual das criaturas, feitas por

<sup>57</sup> CASTRO. *Falares africanos na Bahia*: um vocabulário afro-brasileiro, p. 223.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 192-193.

<sup>59</sup> CARNEIRO. *Os mitos africanos no Brasil*: ciência do folk-lore, p. 254-255.

Nzambi, era a mais valente e temida. O anguê-kuatá, o kangulo-sanguê e o dumbo gritavam que eram eles. O rei Kimba chegou perto dos brinquedos, deu um urro tão forte que a maravi tremeu.

– Eu sou o rei de todos os bichos. Nzambi me deu este poder, sou o mais forte e temido. Encostada numa raiz de mutamba estava a astuta Kandimba, se deliciando com aqueles fanfarrões, metidos a bambambãs. Subiu na raiz, escolheu um ponto mais alto, balançou suas orelhas e gritou:

– Nenhum de vocês não chegam nem aos pés de bicho kimbundo, o mais temido e valente animal de Nzambi.<sup>60</sup>

Ao longo desse conto, a língua portuguesa é tomada por palavras africanas que lhe acrescentam novos matizes e a africanizam, fazendo com que ressoe de forma intensa a voz africana banto nos nomes de animais: *kandimba*, ‘coelho’;<sup>61</sup> *dumbo*, ‘elefante’;<sup>62</sup> *anguê*, ‘onça’<sup>63</sup>; *kangulo*, ‘porco’.<sup>64</sup>

Sobre *candimba*, palavra do quimbundo, é interessante destacar a sua ocorrência em uma publicação das Edições Melhoramentos de São Paulo, intitulada *Estórias do galo e do candimba*. Esse livro, organizado por Leonardo Arroyo, integrou a coleção *Verdes anos*, destinada ao público infantil, lançada em 1962. A publicação reúne sete histórias de animais e, na página quatro, informa-se que as histórias de candimba, o coelho, foram extraídas de recolha realizada por Otávio da Costa Eduardo, no Maranhão.

Este volume é constituído de “Estória do Galo”, que reúne quatro contos, apresentado agora em 3ª edição e completado com três aventuras de Candimba, o Coelho, na versão do folclore africano recolhida pelo prof. Otávio da Costa Eduardo numa comunidade rural do interior do Maranhão. Candimba é o termo de origem africana, que significa coelho.<sup>65</sup>

Apesar de nos contos registrados por Otávio da Costa Eduardo ser possível identificar ressonâncias de vozes negro-africanas, conforme será verificado à frente, o personagem coelho não foi nomeado como *candimba*. Assim, percebe-se que na publicação de Leonardo Arroyo, houve o cuidado em se evidenciar no texto impresso, por intermédio da palavra *candimba*, a voz africana que se faz presente nos contos registrados em Santo Antônio dos Pretos.

---

<sup>60</sup> GONÇALVES. Os falares de Angola da Irmandade do Rosário de Belo Horizonte. *FUNDAC Informa*, p. 5.

<sup>61</sup> CASTRO. *Falares africanos na Bahia*: um vocabulário afro-brasileiro, p. 195.

<sup>62</sup> OLIVEIRA. *Palavra africana em Minas Gerais*, p. 50.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>65</sup> ARROYO (Org.). *Estórias do galo e do candimba*, p. 4.

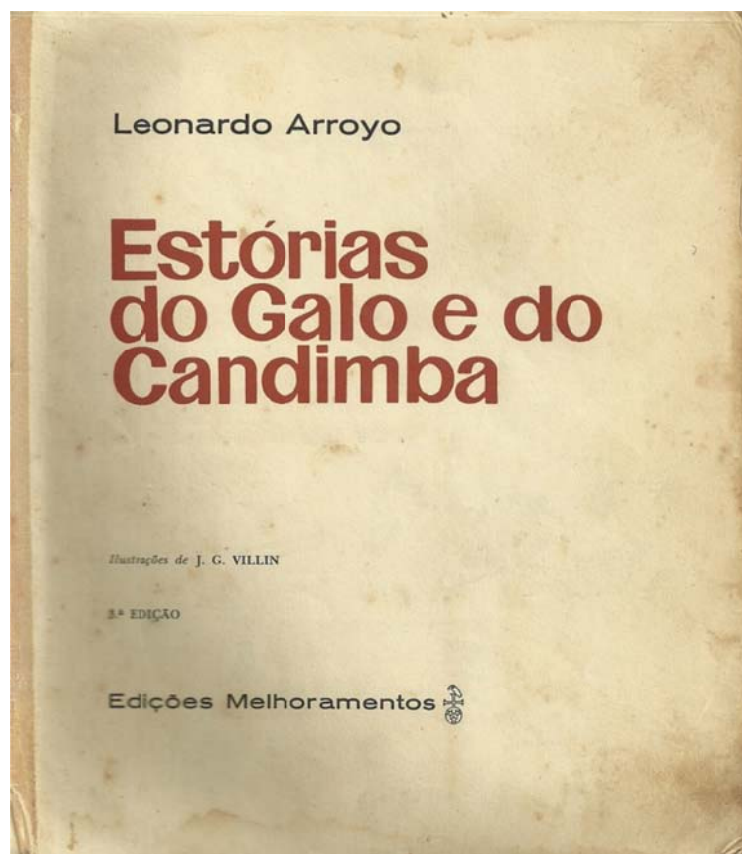


FIGURA 16 - Reprodução da folha de rosto do livro *Estórias do galo e do candimba*.

Cabe destacar que as próprias histórias que apresentam animais personificados como personagens, especialmente as histórias com o coelho, promovem diálogos com a tradição oral africana. As histórias de animais, se não exclusivas da tradição oral da África – já que é possível encontrar narrativas de animais em diferentes culturas, como, por exemplo, as *Fábulas de Esopo*, na Grécia Antiga, ou as fábulas de La Fontaine, na França –, apresentam-se como tema recorrente em contos orais transmitidos em território africano.

Luís da Câmara Cascudo, por exemplo, chamou a atenção para as narrativas de animais na África, sobretudo, aquelas em que animais pequenos, fazendo uso da astúcia, da inteligência e da esperteza, superam animais grandes e fortes em desafios.<sup>66</sup>

O próprio Câmara Cascudo destaca o coelho, personagem sempre hábil e astucioso, como um dos heróis de contos orais transmitidos na África “nas margens do Índico e do Atlântico”. Ele observa que Frobenius registrou histórias do coelho na foz do Niger e também Chatelain, em Luanda. Câmara Cascudo também informa sobre registros de histórias do coelho –

---

<sup>66</sup> CASCUDO. *Literatura oral no Brasil*, p. 147.

o *uncle rabbit* – entre negros nos Estados Unidos. O pesquisador afirma ainda ter ouvido histórias de coelho em Moçambique e Angola, no alto do Zambeze e nas fronteiras de Katanga.<sup>67</sup>

O pesquisador moçambicano Lourenço Joaquim da Costa Rosário, que realizou pesquisa sobre narrativas orais no Vale do Zambeze, em Moçambique, observa que o coelho é o herói mais frequente na região, em situações em que um animal pequeno, pela astúcia e esperteza, derrota animais maiores, apresentados como estúpidos ou brutos.<sup>68</sup>

Lourenço da Costa Rosário informa que o suíço Henri Junod, tendo como base a ação dos personagens na classificação de narrativas orais recolhidas no sul de Moçambique, propôs, como um dos itens dessa classificação, que se considerem as narrativas que apresentam animais pequenos – em que prevalece o coelho – que conseguem, pela astúcia e inteligência, “levar a melhor e ultrapassar inúmeros perigos, vencendo outros animais bem mais fortes.”<sup>69</sup>



FIGURA 17 - Ilustração da história “O coelho e a leoa”, extraída do livro *Contos moçambicanos*, coletânea de contos orais publicados pelo Instituto Nacional do Livro e do Disco de Moçambique. Fonte: INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO E DO DISCO. *Contos Moçambicanos*, p. 31.

<sup>67</sup> CASCUDO. A pata do coelho. In: \_\_\_\_\_. *Made in Africa*, p. 142.

<sup>68</sup> ROSÁRIO. *A narrativa africana de expressão oral*, p. 112.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 94.

### *A palavra africana em cantos*

Como se mencionou anteriormente, outra situação em que se destacam as palavras africanas são os cantos que aparecem intercalados às narrativas. Um exemplo é a história “A mãe d’água”, publicada em *Lendas e fábulas do Brasil*, de Ruth Guimarães.<sup>70</sup> Nessa narrativa, uma moça, vinda das profundezas de um rio, casa-se com um homem muito pobre, a quem concede inúmeros bens. Para continuar rico e casado com a mulher, o homem jamais deveria manifestar desprezo pelo povo que vive debaixo d’água. No entanto, após um período do casamento, há um desentendimento entre os dois e o homem desrespeita essa interdição. A moça, então, o abandona, levando consigo todos os bens antes concedidos ao homem pobre.

No caminho de volta ao rio, entoou um canto em que aparecem palavras africanas.

Um dia, o homem, arreliado, falou:

– Arre, também, que já estou perdendo a paciência. Arre nego de gente debaixo d’água.

A moça que estava sentada, levantou-se mais que depressa e foi andando em direção ao rio, ao mesmo tempo que cantava:

Zão, zão, zão, zão

calunga,

Olha o munguelendô,

calunga,

Minha gente toda

calunga,

Vamos embora,

calunga.<sup>71</sup>

Nesse canto, as palavras *calunga* e *munguelendô* cumprem a função de promover na narrativa ressonâncias de línguas e culturas da África negra. Conforme já se observou em páginas anteriores, *calunga* é um termo banto que, nas línguas quicongo, quimbundo e umbundo, tem o sentido de ‘mar’ ou ‘fundo da terra’,<sup>72</sup> o que explica sua presença no canto de uma personagem que habita o fundo das águas.

A palavra *calunga* possui ainda outros sentidos que também podem ser relacionados com essa narrativa: é o nome de uma entidade que se manifesta em religiões afrobrasileiras. Assim, a presença dessa palavra na história poderia ser também uma invocação a essa entidade que é caracterizada como detentora de grande poder.<sup>73</sup> Além disso, *calunga* também pode ser empregada nas línguas quicongo e quimbundo como uma interjeição – *kalunga!* –, significando ‘salve!’, ‘viva!’.<sup>74</sup> Tal sentido também poderia ser apontado no canto, uma vez que a moça demonstra alegria ao cantar e retornar ao fundo do rio.

<sup>70</sup> Essa narrativa integra o filme *Pequenas histórias*, dirigido por Helvécio Ratton, lançado em 2007.

<sup>71</sup> GUIMARÃES. *Lendas e fábulas do Brasil*, p. 83.

<sup>72</sup> CASTRO. *Falares africanos na Bahia*: um vocabulário afro-brasileiro, p. 192-193.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 192-193.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 192-193.



Já o sentido da palavra *munguelendô* é de difícil identificação. Nei Lopes registrou essa palavra no *Dicionário banto do Brasil* e observou que seu significado é indeterminado e que ela aparece em cantigas de congos.<sup>75</sup>

Por intermédio da indeterminação do sentido de *munguelendô* e da polissemia de *calunga* são percebidas dificuldades para a tradução deste e de outros cantos que aparecem nas narrativas. Yeda Pessoa de Castro observou essa dificuldade de tradução ao abordar cantos das histórias do personagem Quibungo. Segundo a pesquisadora, tal dificuldade deve-se, especialmente, ao estágio avançado dos contatos entre a língua portuguesa e línguas africanas.<sup>76</sup> Ainda que essa tradução seja uma tarefa, muitas vezes, quase impossível, como observou a pesquisadora, a presença de expressões e palavras de evidente origem africana cumpre “um fim operacional”, que é “o de dar apoio ao tema narrado” e “transportar o auditório ao mundo fictício do conto”.<sup>77</sup> Desse modo, mais importante que a definição do significado dessas palavras é o outro sentido que é inscrito pela sua presença nas narrativas em língua portuguesa. Tais vocábulos transformam tanto a língua portuguesa quanto a própria narrativa e significam a possibilidade de que, por intermédio da história, o leitor/ouvinte encontre um outro mundo, um lugar africanizado.

Ainda sobre a presença de palavras africanas em cantos intercalados às narrativas, merece destaque a história em que os animais se deparam com uma fruta desconhecida e enfrentam o desafio da descoberta de seu nome.

Essa história foi publicada por Alexina Magalhães Pinto, em *As nossas histórias: contribuição do folk-lore brasileiro para a biblioteca infantil*, e n° *O livro de Violeta*, de João Lúcio e Zilah Frota, um manual de leitura destinado ao segundo ano do ensino fundamental, que foi utilizado em escolas mineiras por vários anos, desde sua primeira edição, em 1930.<sup>78</sup>

Nessa narrativa, os animais encontram uma laranjeira, carregada de laranjas, e, desconhecendo a fruta, vão até o céu consultar a Deus sobre o seu nome. Um tico-tico é incumbido dessa tarefa. Chegando ao céu, recebe de Deus a instrução de que, para guardar o nome da fruta e o revelar aos demais animais na terra, precisa memorizar o seguinte canto:

---

<sup>75</sup> LOPES. *Novo dicionário banto do Brasil*, p. 183.

<sup>76</sup> CASTRO. *Cantos populares da Bahia*: aspectos da obra de João da Silva Campos, p. 23.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>78</sup> Sônia Queiroz no estudo da língua dos negros da Tabatinga, ou língua do negro da Costa, chamou a atenção para a ampla utilização desse livro em escolas de Minas Gerais e destacou o seu elevado número de edições. A pesquisadora informa, por exemplo, ter tido acesso à 38ª edição d' *O livro de Violeta*, de 1959. (QUEIROZ. *Pé preto no barro branco*: a língua dos negros da Tabatinga, p. 74.)

Ingerê  
Como gambê  
Como na chácara  
Não há:  
Ingerê  
Ingerê  
Crá, crá.

No retorno à terra, o tico-tico acaba esquecendo o canto. Após o fracasso de outros pássaros, o beija-flor consegue cumprir com êxito essa tarefa.

Sônia Queiroz, no estudo sobre a língua dos negros da Tabatinga, ou língua do negro da Costa, abordou a história do beija-flor, uma vez que, durante sua pesquisa de campo, *O livro de Violeta* foi relacionado com a língua falada na Tabatinga por um de seus entrevistados. A pesquisadora, ao discutir a presença de palavras de provável origem africana no canto dessa história, estabeleceu uma relação da palavra *gambê* com *gombê*, termo de origem banto com ocorrência na língua da Tabatinga.

Uma dessas palavras, *gambê*, que, numa leitura sincrônica da cantiga, aparece como recurso mnemônico utilizado para facilitar a memorização de *ingerê*, pode muito facilmente ser relacionada à sua correspondente na Língua do Negro da Costa, *gombê* “boi”, “vaca”, já que entre as duas formas a diferença está apenas na vogal da sílaba átona, e essa diferença desaparece no diminutivo *gambeẖim* “bezerro”, registrado em Bom Despacho. O significado não é fornecido explicitamente pela cantiga, mas supomos que coincida com o da forma encontrada na Língua do Negro da Costa – suposição que se funda em diversos outros registros do vocábulo.<sup>79</sup>

Uma variante dessa história, “O Tico-Tico Santantonho, o Canjonjo e a laranja”, foi registrada por Eugênia Dias Gonçalves, junto a integrantes do grupo de Moçambique da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do bairro Jatobá, em Belo Horizonte/MG. Nessa narrativa, a africanização da língua portuguesa ultrapassa os limites do canto, como se pode observar por intermédio dos dois parágrafos iniciais transcritos abaixo:

Trata o conto da descoberta de um pé de laranja em plena floresta, para o espanto dos animais. Ele surgiu de repente, já carregado de flores e frutas. O rei Kimba enviou para os céus o Tico-Tico Santantonho. Este voou até o último Olumbi para pedir a Nzambi o nome da árvore e se a fruta era comestível. O passarinho atravessou todos os céus. Só chegou ao último, o 7º, a ocizê-oteke. Espantado com a beleza do céu, custou a responder a pergunta do Nganga-kuka, de nome São Pedro. “Sou o Tenderê-Kondô do grande rei Kimba. Acudo pelo nome de Tico-Tico Santantonho. Peço ótiça. Queremos saber o nome da árvore que surgiu na mata, pois não somos muzambo.”<sup>80</sup>

Com a presença de vocábulos africanos, os próprios personagens se africanizam. Deus, por exemplo, que será consultado sobre o nome da fruta, é nomeado como *Nzambi*, que

<sup>79</sup> QUEIROZ. *Pé preto no barro branco*: a língua dos negros da Tabatinga, p. 76.

<sup>80</sup> GONÇALVES. Os falares de Angola da Irmandade do Rosário de Belo Horizonte. *FUNDAC Informa*, p. 5.

nas línguas quimbundo e quicongo significa ‘Deus supremo’.<sup>81</sup> Também o beija-flor, que cumpre a tarefa de anunciar o nome da fruta aos animais, aparece com seu nome banto, *canjonjo*.<sup>82</sup>

Cabe observar que, nessa versão da narrativa, o canto sofre alterações, inerentes à transmissão de contos orais, mas sem perder as ressonâncias de vozes africanas. “Ingerê, Ingerê, grambê/que na Maravi não há/Ingerê, Krá, Krá.”<sup>83</sup>

Encontramos ainda mais duas versões dessa narrativa, ambas registradas na Bahia: “O cágado e a fruta” e “Mussuan e a feiticeira”, publicadas, respectivamente, por João da Silva Campos e Souza Carneiro.

Nessas histórias registradas na Bahia, o cágado é o responsável pelo cumprimento da tarefa de guardar e revelar o nome da fruta. Em “Mussuan e a feiticeira”, o cágado aparece com nome indígena: *mussuan*, que, segundo informou Souza Carneiro, é uma palavra do tupi, derivada de *mussá*, cujo significado é ‘cágado d’água’.<sup>84</sup>

Diferentemente das outras versões aqui analisadas, em que uma tempestade provoca o esquecimento do nome da fruta durante o retorno do animal à terra, em “Mussuan e a feiticeira” e “O cágado e a fruta”, uma feiticeira é responsável por provocar esse esquecimento. Mas também nessas versões, a fruta é nomeada por intermédio de vocábulo africano.

Na história “Mussuan e a feiticeira”, a fruta chama-se *vina*, nome que é guardado no próprio canto a ser memorizado: “Foi onde estava Deus e veio repetindo o que este dissera para não se esquecer: É vina. Faz a gente ficar quivina. Vininin: — dose pequena.”<sup>85</sup> De acordo com Souza Carneiro, *vina* é uma planta originária da África e teria vindo para o Brasil por intermédio dos negros escravizados. Essa planta recebe vários nomes – *vinhela*, *vinagreira*, *quiabo d’Angola*, *quiabo azedo*, *quiabo rosado*, *quiabo roxo*, *caruru azedo* – e possui diferentes utilidades: pode servir como corante para doces, pastas, geleias, vinhos e licores, pode ser usada com fins medicinais ou mesmo como substância afrodisíaca. Segundo Souza Carneiro, *vina* é ainda o nome de uma bebida, produzida a partir dessa planta, presente em celebrações de terreiros de candomblé, e pode significar também ‘embriaguez’.<sup>86</sup>

Na história “Mussuan e a feiticeira”, a revelação do nome da fruta desconhecida garante o retorno da alegria aos animais, que viviam um período de extrema tristeza. Desse modo, é interessante observar que o retorno da alegria dá-se por intermédio de uma planta cujo uso está ligado à comemoração, cura e ao prazer, seja como bebida em celebrações de

---

<sup>81</sup> CASTRO. *Falares africanos na Bahia*: um vocabulário afro-brasileiro, p. 355.

<sup>82</sup> OLIVEIRA. *Palavra africana em Minas Gerais*, p. 30.

<sup>83</sup> GONÇALVES. Os falares de Angola da Irmandade do Rosário de Belo Horizonte. *FUNDAC Informa*, p. 5.

<sup>84</sup> CARNEIRO. *Os mitos africanos no Brasil*: ciência do folk-lore, p. 150.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 151.

candomblé, como planta medicinal, como substância afrodisíaca ou como elemento de diferentes usos na culinária.

Em “O cágado e a fruta”, a fruta desconhecida recebe o nome de *muçá*. Esse vocábulo não foi encontrado nos dicionários e glossários consultados e, assim, não foi possível identificar se esse termo possui origem africana. Em pesquisa realizada na *Internet*, a palavra *muçá* foi encontrada no *Dicionário online de português*, simplesmente com o sentido de ‘delicioso fruto silvestre, amarelo ou cor-de-rosa’, sem identificação de sua origem.<sup>87</sup> Vale lembrar que Souza Carneiro, ao explicitar o sentido de *mussuan*, informou que este é um termo do tupi, derivado de *mussá*, cujo significado é ‘cágado d’água’. Com isso, seria possível apontar na ocorrência da palavra *muçá*, em “O cágado e a fruta”, o fenômeno de movência e transformação que permeia a tradição oral? Neste caso, o nome de um personagem – *Mussuan* – teria se transformado, em outra versão da mesma história, no nome de uma fruta? Ou a palavra *muçá* refere-se ao mesmo fruto cujo nome aparece no *Dicionário online de português*?

Como na versão anterior, mais uma vez, o nome da fruta se guarda em um canto intercalado à narrativa.

Era um tempo de muita fome. Então apareceu uma árvore cobertinha de frutas maduras. Mas os bichos, como não sabiam o seu nome, não queriam ir comê-las. Reuniram-se todos e disseram que era preciso um deles ir ao céu, para Nosso Senhor dizer como se chamava a fruta. Foi um deles ao céu e Nosso Senhor ensinou o nome da fruta. O bicho, para não esquecer, veio cantando o nome:  
– Muçá, muçá, muçá,  
Muçangambira, muçauê.<sup>88</sup>

Nessa narrativa, também é uma feiticeira que representa o obstáculo a ser superado pelos animais. A feiticeira se interpõe no caminho dos animais, que, com o nome da fruta guardado em um canto, voltam do céu. Então, ela entoia um outro canto que provoca o esquecimento do canto ensinado por Deus e, conseqüentemente, a perda do nome da fruta misteriosa.

No caminho morava uma velha feiticeira. Quando o bicho passou pela porta da velha, perguntou-lhe ela o que andava fazendo e o bicho então contou-lhe o que se passava. A velha, de má que era, saiu na frente dele, cantando:  
– Munga, selenga, ingambela,  
Vina, quivina, vininim...<sup>89</sup>

É interessante observar que no canto da feiticeira aparece a palavra *vina*, que em “Mussuan e a feiticeira” é o nome da fruta desconhecida. Aqui, *vina* deixa de ser um elemento salutar. E como um dos usos da *vina* é na produção de bebida – provavelmente, surge daí o emprego dessa palavra com o sentido de ‘embriaguez’ – a feiticeira então utiliza esse vocábulo

<sup>87</sup> DICIONÁRIO *online* de português. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/muca/>> Acesso em: 5 out. 2011.

<sup>88</sup> CAMPOS. In: MAGALHÃES, Basílio. *O folclore no Brasil*, p. 218.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 218.

em sua acepção inebriante. Desse modo, pode “engambelar” os animais e provocar o esquecimento do canto e a perda do nome da fruta, *muçá*.

Sem desejar estabelecer aqui uma origem dessa história que trata de uma fruta desconhecida, tarefa impossível diante da movência e das inúmeras transformações que são características da transmissão de um conto oral, cabe observar o efeito da ressonância de vozes negro-africanas que emerge por intermédio da presença do próprio canto intercalado à narrativa. Conforme destacou Yeda Pessoa de Castro, os cantos intercalados às narrativas são uma característica, embora não exclusiva, típica da tradição oral africana.

Quanto aos aspectos temático-formais, como sabemos que os temas recorrentes do folclore são mundiais, é problemático avaliar a profundidade ou extensão de determinada influência africana através da análise do tema. No entanto, é característica, embora não exclusiva, da tradição oral africana intercalar à narrativa corrente versos e estrofes cantados, com refrãos de efeito onomatopaico como recurso estilístico, mas cuja finalidade é a de dar apoio ao tema narrado e de fazer o ouvinte sentir-se envolvido ao mesmo tempo como agente e paciente dos feitos e das situações contidas na narrativa. Em outros termos, como se trata de o narrador induzir o auditório a aceitar como real, também como seu, os fatos e o mundo fictício do conto que está narrando, numa situação de contato linguístico, de bilinguismo ou multilinguismo como aconteceu com os africanos no Brasil passado, o sistema lexical daqueles versos tende a conservar-se, por estar apoiado em palavras carregadas de grande conotação emocional, denunciando assim a origem de seu narrador, conseqüentemente a extensão ou a profundidade de determinada interferência cultural ou linguística.<sup>90</sup>

Desse modo, emerge dessa história um ritmo que a coloca em diálogo com a tradição oral africana. Pelos versos intercalados ao conto, é inscrito um recurso estilístico que faz com que a arte oral africana de narrar se performatize e se revele nessa narrativa. Zumthor chama a atenção para a importância do ritmo na própria cultura da África subsaariana, destacando a presença do tambor. Segundo Zumthor, uma “tribo privada de seus tambores perde a confiança em si mesma e desmorona.”<sup>91</sup> Assim, vozes da África negra puderam permanecer por gerações em vocábulos guardados em cantos, ritmados e identificados “com a própria vida”.

É interessante destacar que os cantos intercalados às narrativas, além de se configurarem como recurso estilístico e, conforme observou Yeda Pessoa de Castro, dar apoio à narrativa, envolvendo o ouvinte no tema narrado, também cumprem uma função mnemônica.

No processo de transmissão oral entre gerações, a memória sempre é acompanhada de transformações. Como observa Paul Zumthor, o texto, em sua transmissão oral, é sempre movente e, com isso, sofre muitas transformações a cada *performance*.<sup>92</sup> No entanto, junto a essa

---

<sup>90</sup> CASTRO. *Contos populares da Bahia*: aspectos da obra de João da Silva Campos, p. 18.

<sup>91</sup> ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 176-177.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 264.

movência presente nas expressões poéticas orais, existem elementos textuais fixos que se transmitem de um texto oral a outro e funcionam como recursos mnemônicos.

A existência desses elementos foi tema do estudo iniciado por Milman Parry, na primeira metade do século XX, e continuado por Albert Lord. A partir de estudos sobre a tradição oral na Europa, os pesquisadores mostraram a presença de fórmulas e frases feitas nas performances de contadores e cantores de tradições orais e a existência desses elementos na obra de Homero. Parry e Lord chamaram a atenção para a importância desses elementos para a manutenção do conhecimento transmitido oralmente.<sup>93</sup> Desse modo, conforme observou Walter Ong a partir dos estudos de Parry e Lord, os poetas de tradição oral, dentre eles Homero, se destacam por “costurar partes pré-fabricadas” e atuarem como uma espécie de “operário de linha de montagem” e, desse modo, garantirem a manutenção de saberes e conhecimentos transmitidos oralmente.<sup>94</sup>

Paul Zumthor, também chamou a atenção para os estudos de Parry e Lord e destacou o emprego de fórmulas como um “traço constante da poesia oral” em diferentes culturas.

Segundo a opinião mais comum entre os etnólogos (e os raros estudiosos de poesia a par de seus trabalhos), o traço constante, e talvez universalmente definidor, da poesia oral é a recorrência de diversos elementos textuais: “fórmulas” no sentido de Parry-Lord e, de modo mais geral, toda espécie de repetição ou de paralelismo. Certamente, nenhum destes procedimentos é propriedade exclusiva da poesia oral: Jakobson via neles o fundamento de toda linguagem poética; da maneira limitativa R. Schwab os considera como característicos das poesias não europeias, o que não impede que uma ligação íntima, e sem dúvida alguma funcional, os relacione ao exercício da voz.<sup>95</sup>

Assim, diante do dinamismo presente na tradição oral, o canto surge como um elemento de grande importância, pois se configura como um recurso mnemônico para a narrativa.

Cabe destacar o fato de que, como recurso mnemônico da narrativa oral, percebe-se uma permanência dos cantos que podem ocorrer de modo idêntico ou, então, com pequenas alterações, mas com a manutenção dos vocábulos africanos, apesar de aparecerem em narrativas que passaram por transformações. Isso pode ser destacado na história “A mãe d’água”, que, além da publicação feita por Ruth Guimarães, foi publicada também por João da Silva Campos.

Na versão publicada por Ruth Guimarães, o homem pobre que se casa com a mãe d’água é apresentado como dono de uma plantação de melancias que era roubado pela futura esposa.

Era uma vez um homem muito pobre que tinha uma boa plantação de melancias na beira do rio. Porém, quando estavam as pesadas frutas maduras, e ao calor se via o coração vermelhando, ele não podia colher uma só. Desapareciam de noite. Ele procurava os rastros do ladrão, nada encontrava na terra fofa. Deve ser algum

<sup>93</sup> LORD. *The singer of tales*, p. 30-67; 141-157.

<sup>94</sup> ONG. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, p. 32-33.

<sup>95</sup> ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 148.

canoeiro, que vem pela água. Acreditando nisso, escondeu-se por trás de umas moitas e passou parte da noite espiando. Nada viu na primeira noite, nem na segunda. Na terceira, ouvindo um leve rumor para os lados rio, foi devagarinho até lá, e viu uma moça linda como os amores, de compridos caelos verdes, e olhos d'água profunda, colhendo as melancias todas. Foi atrás dela, bem devagarinho, pé por pé, e agarrou-a.<sup>96</sup>

Na versão publicada por João da Silva Campos, esse homem é um plantador de favas que também é roubado pela mãe d'água.

Era um homem muito pobre, que tinha sua plantação de favas na beira do rio; quando, porém, elas estavam boas de colher, não apanhava uma só, porque, da noite para o dia, desapareciam. Afinal, cansado de trabalhar para os outros comerem, tomou a resolução de ir espiar quem era que lhe furtava as favas.

Um dia, estava de espreita, quando viu uma moça, bonita como os amôres, no meio do faval, abaixo e acima, colhendo as favas todas. Foi, bem sutil, bem devagarinho, e agarrou-a [...].<sup>97</sup>

É possível perceber que as duas versões dessa história conservam o canto e guardam as palavras *calunga* e *mungueledô* nos versos, que reproduzimos abaixo, respectivamente, a partir das publicações de Ruth Guimarães e João da Silva Campos.

Zão, zão, zão, zão  
calunga,  
Olha o munguelendô,  
calunga,  
Minha gente toda  
calunga,  
Vamos embora,  
calunga.<sup>98</sup>

Zão, zão, zão, zão,  
Calunga,  
Olha o munguelendô,  
Calunga,  
Minha gente toda,  
Calunga,  
Vamo-nos embora,  
Calunga,  
Para a minha casa,  
Calunga,  
De debaixo d'água,  
Calunga,

---

<sup>96</sup> GUIMARÃES. *Lendas e fábulas do Brasil*, p. 81-82.

<sup>97</sup> CAMPOS. In: MAGALHÃES. *O folclore no Brasil*, p. 260.

<sup>98</sup> GUIMARÃES. *Lendas e fábulas do Brasil*, p. 83.

Eu bem te dizia,  
Calunga,  
Que não arrenegasses,  
Calunga,  
De gente de debaixo d'água,  
Calunga.<sup>99</sup>

Há a possibilidade de que a publicação de Ruth Guimarães, de 1964, tenha tido como base a publicação de João da Silva Campos, de 1928, uma vez que a recorrência a registros escritos é uma prática presente nas publicações que se dedicam ao conto oral. Sônia Queiroz, por exemplo, no estudo de publicações que contemplam o registro de contos orais, observa que, entre as 58 coletâneas pesquisadas, 22% dessas publicações são “compilações ou adaptações de transcrições feitas por outros pesquisadores”.<sup>100</sup> Entretanto, na apresentação do livro, Ruth Guimarães não informa sobre a recorrência a textos escritos e afirma ter recolhido os contos “despreocupadamente na fonte, isto é, entre o povo”.<sup>101</sup>

Situação análoga pode ser observada também nas duas versões da história intitulada “Beija-flor”, publicadas por Alexina Magalhães Pinto e por João Lúcio e Zilah Frota, em que o canto permanece o mesmo.

Ingerê  
Como gambê  
Como na chácara  
Não há:  
Ingerê  
Ingerê  
Crá, crá.

Novamente, há a possibilidade de que os autores de *O livro de Violeta* tenham recorrido a registros escritos dessa narrativa. Uma vez que *O livro de Violeta* era destinado ao público de escolas, vale retomar a pesquisa desenvolvida por Sônia Queiroz que verifica que, de modo geral, as compilações ou adaptações de contos orais a partir de registros feitos por outros pesquisadores têm como objetivo atingir o público escolar.<sup>102</sup>

Esse mesmo canto, com algumas pequenas alterações, no entanto mantendo os vocábulos africanos *ingerê* e *gambê*, aparece em “O Tico-Tico Santantonho, o Canjonjo e a laranja”, registrada por Eugênia Dias Gonçalves, em Belo Horizonte/MG: “Ingerê, Ingerê, gambê/que na Maravi não há/Ingerê, Krá, Krá.”<sup>103</sup>

Como se pode perceber nesses exemplos, os cantos cumprem sua função de recurso mnemônico das narrativas. Eles não só garantem a transmissão de vocábulos que

<sup>99</sup> CAMPOS. In: MAGALHÃES. *O folclore no Brasil*, p. 261-262.

<sup>100</sup> QUEIROZ; ALMEIDA. *Na captura da voz*; as edições da narrativa oral no Brasil, p. 137.

<sup>101</sup> GUIMARÃES. *Lendas e fábulas do Brasil*, p. 7.

<sup>102</sup> QUEIROZ; ALMEIDA. *Na captura da voz*; as edições da narrativa oral no Brasil, p. 137.

<sup>103</sup> GONÇALVES. Os falares de Angola da Irmandade do Rosário de Belo Horizonte. *FUNDAC Informa*, p. 5.



inscrevem vozes africanas nos contos, como também conservam elementos de fundamental importância para o enredo das narrativas, seja o canto que identifica a mãe d'água com Calunga e, assim, sempre relembra que essa personagem é um ser de outro mundo, ou o canto que revela o nome de uma fruta desconhecida.

Desse modo, pode-se tomar o tema da fruta desconhecida como a representação da própria função mnemônica desempenhada pelos cantos intercalados às narrativas. Deus, ao ensinar o nome da fruta aos animais por intermédio de um canto, por ser Nzambi, ser supremo, conhecia a teoria: ritmada, a palavra melhor se guardaria. E se durante o retorno do encontro com Deus, o nome da fruta está ameaçado de se perder, permanece o canto, o próprio ritmo, elemento que garante a manutenção da memória e permite que ressoem na narrativa vozes e culturas africanas.

E essa ressonância de vozes e culturas negro-africanas também pode ser encontrada nos contos além dos vocábulos, por intermédio de decalques e nas representações de fala do personagem Pai João.

### **Ressonâncias africanas em decalques linguísticos**

Ao se analisar a linguagem verbal dos contos em busca da presença de vozes africanas, duas ocorrências se destacaram e se configuraram como possíveis decalques linguísticos, resultantes do contato entre língua portuguesa e línguas africanas. O decalque linguístico surge de um processo de tradução entre línguas diferentes, conforme a definição transcrita abaixo, de Yeda Pessoa de Castro, que se apoia na edição francesa do *Dicionário de Linguística*, de Jean Dubois *et al.*:

Há decalque linguístico quando, para denominar uma noção ou um objeto novo, uma língua A (aqui, o português) traduz uma palavra simples ou composta pertencente a uma língua B (aqui, as línguas africanas).

Quando se trata de uma palavra simples, o decalque se manifesta pela adição, ao sentido corrente do termo, de um “sentido” tomado emprestado à língua B; assim, a palavra *despacho*, cujo sentido de envio tomou talvez aquele de oferenda (= envio às divindades) por decalque dos itens africanos *bozó* (banto) e *ebó* (kwa).

Quando se trata de uma palavra composta, a língua A frequentemente conserva a ordem dos elementos da língua B. No entanto, as palavras compostas, decalcadas a partir de palavras compostas africanas, respeitam a estrutura do português.<sup>104</sup>

Uma primeira hipótese de decalque linguístico como resultado do contato entre línguas africanas e português brasileiro surge com a expressão *pôr sentido*, ouvida ainda hoje em regiões do interior do Brasil com o significado de ‘observar, espreitar, espiar’.

---

<sup>104</sup> CASTRO. Das línguas africanas ao português brasileiro. *Afro-Ásia*, p. 93.

Para exploração dessa hipótese, será tomado o quimbundo, língua africana do grupo banto, atualmente a segunda língua mais falada em Angola,<sup>105</sup> e que, conforme foi informado anteriormente, ao lado do quicongo e do umbundo, foi a língua africana com maior número de falantes no Brasil.

O quimbundo apresenta uma polissemia para o verbo *kuta*, ‘pôr’, que, associado a substantivos, forma numerosas locuções verbais, conforme se observa nos exemplos abaixo, extraídos da gramática do quimbundo publicada por Héli Chatelain:<sup>106</sup>

kuta maju (pôr dentes) – morder  
kuta uenji (pôr negócio) – negociar  
kuta fimba (pôr mergulho) – mergulhar  
kuta niania (pôr bocejo) – bocejar  
kuta maka (pôr conversa) – conversar  
kuta mate (pôr cuspe) – cuspir

No minicurso “Línguas africanas e português brasileiro”, ministrado na Faculdade de Letras da UFMG, no primeiro semestre de 2010, Margarida Petter, da USP, a partir da pesquisa de doutorado realizada por Jean-Pierre Chavagne, intitulada *La langue portugaise d’Angola: étude des écarts par rapport à la norme européenne du portugais*, apresentou exemplos de incorporação dessa polissemia do verbo *pôr* no português angolano.

pôr conversa: falar  
pôr dente: morder  
pôr história: contar uma história  
pôr mentira: mentir

Diante disso, levanta-se aqui a hipótese de que a expressão *pôr sentido* configure um traço pragmático-semântico do quimbundo no português, constituindo-se como mais um exemplo de ressonância de uma língua africana no português brasileiro.

Para exemplificar e discutir ocorrências da expressão *pôr sentido* foram tomados registros de narrativas da tradição oral que integram o *corpus* desta pesquisa. Uma ocorrência dessa expressão pode ser observada na história “O cueio e o cascavel”, registrada em 1997, a partir de narração feita pelo contador de histórias Joaquim Soares Ramos, de Minas Novas/MG, e que integra o acervo do projeto *Quem conta um conto aumenta um ponto*, da Faculdade de Letras da UFMG.

Um dia, quando a onça... às vez a tigue ia saí primero, esbarrava na onça, a onça dav’um rosnado e o cuei tá **pono sintido** naquilo. Sintido. Bom, quand’a tigue, a onça saía primero, passava perto da tigue, num tinha nada. Mas, se a tigue saísse

---

<sup>105</sup> INFO Angola – A biblioteca virtual de Angola. Disponível em: <[http://www.info-angola.ao/index.php?option=com\\_content&task=view&id=119&Itemid=839](http://www.info-angola.ao/index.php?option=com_content&task=view&id=119&Itemid=839)> Acesso em: 18 abr. 2010.

<sup>106</sup> CHATELAIN. *Grammatica elementar do kimbundu ou língua de Angola*, p. 117.

primeiro, fosse passá perto da onça, a onça achava ruim. O Coelho tava pestano atenção.<sup>107</sup> (Grifo meu.)

No acervo do projeto *Quem conta um conto aumenta um ponto*, podem ser observadas várias ocorrências da expressão *pôr sentido*, tanto em outras narrativas contadas pelo próprio Joaquim Soares Ramos, quanto em narrativas de outros contadores.

Faz-se interessante observar que, na ocorrência abaixo, extraída da história “O menino sarvado ligero”, contada por Silvânio, em Rubim/MG, e registrada em 1989, a expressão aparece com o verbo *colocar*, sinônimo de *pôr*.

Aí que foi aquela confusão toda. Aí que chegô um, o soldado mais experiente chegô e contô, falô:  
Ó, o negoço o seguinte: sinhô mandô nós po cemitério ontem *colocá sentido* no ladrão e ó o que qu'o ladrão fez com nós. Nós viramo padre.<sup>108</sup> (Grifo meu.)

Situação análoga pode ser destacada na história “A onça e o coelho”, colhida por Sívio Romero, em Sergipe, e publicada pela primeira vez em 1897, na segunda edição de *Contos populares do Brasil*. Nessa narrativa, surge o verbo *botar* ao lado de *sentido*.

Estava uma garça pousada numa árvore, e a onça lhe disse:  
– Comadre garça, fique *botando sentido* aqui que eu vou buscar uma enxada para cavar este buraco, e não deixe o coelho sair.  
A garça ficou lá no pau, e o coelho lhe disse:  
– Oh! É assim? Quem *bota sentido* a coelho vem para a porta do buraco, arregalando bem os olhos.  
A garça desceu e veio para a porta do buraco, arregalando bem os olhos. O coelho atirou-lhe de dentro uma porção de areia e saiu sem que ela visse.<sup>109</sup> (Grifos meus.)

Em outra narrativa, “A figueira”, publicada em 1996, em coletânea de contos registrados na Paraíba, por Osvaldo Meira Trigueiro e Altimar de Alencar Pimentel, também o verbo *botar* se faz presente.

---

<sup>107</sup> QUEIROZ (Coord.). *No tempo em que os bichos falavam*, p. 23.

<sup>108</sup> UFMG. FALE. Projeto Quem Conta um Conto Aumenta um Ponto. *Narrativas Oraís no Vale do Jequitinhonha*. Transcrição de Rogério Machado Caetano, a partir de narrativa oral contada por Silvânio, em Rubim, outubro de 1989, gravada por Reinaldo Martiniano Marques.

<sup>109</sup> ROMERO. *Contos populares do Brasil*, p. 170-171.

Era um homem que casou-se a segunda vez e levava uma filhinha. Ele sempre viajava e ela ficava com ela. Ela era muito ruim pra bichinha. Tinha um quintal cheio de figueira e ela botou ela pra **botar sentido** à figueira. Disse se o passarinho beliscasse um daqueles figo, ela dava uma surra nela. Aí, a bichinha passava o dia todinho tangendo aqueles passarinho, porque ela, de tarde ia corrigir.<sup>110</sup> (Grifo meu.)

Tomando-se a expressão *pôr sentido* como um caso de decalque linguístico, resultado do contato entre português e quimbundo, percebe-se a capacidade de uma língua apropriar-se de um termo de outra língua. Desse modo, é possível considerar que a polissemia do verbo *kuta* apresentada no quimbundo acabou por integrar-se à língua portuguesa e se apresentar nas expressões *pôr sentido*, *colocar sentido*, *botar sentido*, o que representa não o impacto da língua portuguesa sobre o quimbundo, mas um processo de trocas que ocorre sempre que duas línguas diferentes entram em contato, conforme observa Emilio Bonvini:

Essa troca bilateral, convém destacar, não implica de nenhum modo, e ainda menos automaticamente, uma influência qualquer de uma língua sobre outra como sistema. A título de exemplo, é bem conhecido o fato de que o vocabulário do inglês fez empréstimos maciços do francês. De modo algum se trata de “impacto” de uma língua “fonte” (aqui, línguas africanas) sobre uma língua “alvo” (português do Brasil) ou vice-versa. Trata-se antes da capacidade corrente e normal de toda língua de apropriar-se dos termos necessários a sua própria expressividade, qualquer que seja sua origem, quando o contexto discursivo novo o exigir.<sup>111</sup>

Em outra história, é possível apontar um exemplo de variação da expressão *pôr sentido* no português brasileiro, em que o verbo é substituído por preposição:

Ora, o compadre sapo, que estava mesmo com muita vontade de ir à festa e de comer os doces, convenceu-se logo. Cedeu. E, confiante na lealdade do pae João, entrou dentro do tambor e foi. Chegando lá, o pae João começou a tocar e os outros convidados todos a dansarem. A festa ia muito animada. E o pae João sempre **com muito sentido** no tambor, para que ninguém mexesse nelle. [...]  
O menino saio de perto do pae Joao e foi para a roda dos outros. Fingio que estava distraido; mas estava era **com sentido** na cantiga do pae João.  
E o pae João, coitado, **com tanto sentido** estava de não contar o segredo do sapo que não podia pensar noutra cousa. E alegre e contente só pensava na alegria do sapo.<sup>112</sup> (Grifos meus.)

Os exemplos acima foram extraídos da “História do sapo”, publicada em 1907 no livro *As nossas histórias: contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil*, de Alexina Magalhães. Nesses exemplos, faz-se interessante observar que a palavra *sentido* aparece sem o verbo *pôr* ou um de seus sinônimos, substituído pela preposição *com* e, eventualmente, com advérbio de intensidade. No entanto, o sentido da expressão se mantém.

<sup>110</sup> TRIGUEIRO; PIMENTEL (Org.). *Contos populares brasileiros*: Paraíba, p. 209-210.

<sup>111</sup> BONVINI. Os vocábulos de origem africana na constituição do português falado no Brasil. In: FIORIN; PETTER. *África no Brasil: a formação da língua portuguesa*, p. 103.

<sup>112</sup> PINTO. *As nossas histórias: contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil*, p. 27-35.

Cabe destacar que, com exceção dos exemplos extraídos do acervo de gravações do projeto *Quem conta um conto aumenta um ponto*, da Faculdade de Letras da UFMG, todos os outros aqui apresentados foram extraídos de publicações em que prevalece o português padrão no registro das narrativas. Dessa forma, a presença da expressão *pôr sentido*, a exemplo do que se observou com os vocábulos de origem africana, acaba por promover uma transformação do português brasileiro, fazendo com que essa língua, em contato com línguas africanas, transforme-se e adquira novos matizes.

Cabe ressaltar que essa discussão acerca da expressão *pôr sentido* representa uma hipótese, sobretudo, pela possibilidade de que essa expressão seja uma manifestação do português arcaico. No entanto, diante dos inúmeros exemplos da presença africana no português brasileiro, e da incorporação da polissemia do verbo *pôr* pelo português de Angola, o *pôr sentido* acaba por configurar-se como um exemplo em que, talvez, seja possível observar mais uma ressonância africana na língua portuguesa.

É importante lembrar, ainda, a ocorrência no português do Brasil de outras expressões com o verbo *pôr*. O *Dicionário Aurélio da língua portuguesa* registra, por exemplo, as expressões *pôr o olho* – ‘botar o olho grande em; avistar-se ou encontrar-se com, botar o olho em’ – e *pôr a mão* – ‘tocar ou mexer em’ –, que também poderiam apontar para apropriações do verbo *kuta* no português brasileiro.

Outra ocorrência de um possível decalque linguístico resultado do contato entre língua portuguesa e línguas africanas pode ser identificado na denominação do intestino de um boi como ‘livro’, que ocorre na história “De como o coelho engana o lobo”, registrada em 1944, por Otávio da Costa Eduardo, em Santo Antônio dos Pretos, comunidade que, conforme já foi informado, foi recentemente reconhecida como quilombola e está localizada no município de Codó, no Maranhão.

Nessa narrativa, há um conflito entre o coelho e o lobo, do qual o coelho sai vitorioso. Coelho e lobo adentram o corpo de um boi, ainda vivo, para comerem carne. Ambos não poderiam tocar o coração do boi, a fim de que o animal continuasse vivo e, assim, a estratégia de ambos para comerem carne não fosse descoberta. No entanto, o lobo desrespeita a interdição e provoca a morte do boi. O coelho decide, então, se esconder no intestino do boi, que é chamado de livro.

Antes das hora, Lobo chegô: “Como é, cumpadre, vamo logo.” Aí Coeio disse: “Vamo.” Eles ganharo po campo. Quando chegô, tinha uma rez grande, gorda. Aí Coeio disse: “Vamo, cumpadre.” Aí Coeio entrô adiante e êle atrais na bunda do boi. Mas Coeio disse pra êle: “Tira carne de todo lugar, mas não corta coração porque sinão boi morre, fecha a bunda, nós fica preso aqui pelos quarto, e êle ali sempre caminhando pra banda do coração do boi. Aí Coeio: “Meu cumpadre, não

toca no coração de boi porque senão êle morre, nós fica preso.” Aí uma das hora, Coeio entertido aqui atraís, o Lobo passô a faca no coração do boi. Quando cortô, o boi, bru, caíu. Então Coeio disse: “Oia, cumpadre Lobo, você é maior, entra no bucho, eu, como mais pequeno, entro no livro” (intestinos).<sup>113</sup>

A denominação do intestino do boi como ‘livro’ acaba por estabelecer um diálogo com a cultura tradicional africana, em que há a prática de se predizer o futuro por intermédio da leitura das vísceras de um animal sacrificado. Essa prática foi identificada na cultura de tradição banto pelo missionário espanhol Raul Ruiz de Asúa Altuna, que realizou pesquisas sobre expressões culturais banto durante o período em que esteve em Angola. No livro *Cultura tradicional banto*, ao discutir a atuação dos adivinhos, Raul Altuna relata a previsão do futuro por intermédio da leitura dos intestinos de animais sacrificados, como galinhas, cabras ou bois.<sup>114</sup>

Há também o registro da ocorrência dessa prática, denominada *aruspicação*, na Roma Antiga. A aruspicação era praticada, especialmente, pelos etruscos, habitantes da antiga província de Etrúria, atual Toscana. O filósofo e político romano Cícero, que viveu entre 106 e 43 a. C., descreveu essa prática, corrente em sua época, no texto *Sobre a adivinhação*.<sup>115</sup>

Assim, nomear o intestino como ‘livro’ seria um decalque de um sentido metafórico dessa palavra para ‘intestino’, em que esse órgão, utilizado para leitura do futuro, tornou-se o próprio livro. É importante lembrar que a história em que ocorre esse decalque foi registrada no município maranhense de Codó, onde, conforme se observou anteriormente, existem diversas práticas religiosas afrobrasileiras, como o terecô. Surge, com isso, a possibilidade de que a aruspicação seja uma prática presente na região em que o conto foi narrado.

É importante observar também a ocorrência da palavra *livro* numa comunidade rural que, conforme informa Otávio da Costa Eduardo, à época de sua pesquisa, era constituída por cerca de 150 pessoas, “contando-se apenas 3 que sabem ler e escrever, todos do sexo masculino, sendo um deles, um homem de 75 anos, Valério, antigo escravo e conhecido como contador de histórias”.<sup>116</sup> A história “De como o coelho engana o lobo” foi contada, justamente, por Valério. Com isso, a ocorrência da palavra *livro* nessa história parece ter sido motivada pela presença de um contador alfabetizado, que seria responsável pela associação do ato de ler intestinos com a palavra *livro*.

---

<sup>113</sup> EDUARDO. Aspectos do folclore de uma comunidade rural. *Revista do Arquivo Municipal*, p. 58.

<sup>114</sup> ALTUNA. *Cultura tradicional banto*, p. 594.

<sup>115</sup> STUCKRAD. *História da astrologia: da antiguidade aos nossos dias*, p. 100-101.

<sup>116</sup> EDUARDO. Aspectos do folclore de uma comunidade rural. *Revista do Arquivo Municipal*, p. 24.

## A África nas representações da fala de Pai João

Outro exemplo de ressonâncias de línguas africanas na língua portuguesa pode ser identificado nas histórias de Pai João, que foram tema do capítulo “O pai das histórias”. Tânia Alkmim e Laura Álvarez López, em “Registros da escravidão: as falas de pretos-velhos e de Pai João”, estudaram as representações da fala de Pai João na tradição oral e de pretos-velhos na umbanda, e destacaram nessas representações marcas linguísticas que coincidem com variedades da língua portuguesa em contato com línguas africanas.

De um ponto de vista geral, as representações das falas do Pai João e dos pretos-velhos, como dissemos, chamam a atenção pelo seu evidente caráter “desviante”. Mais precisamente, podemos apontar que as marcas linguísticas presentes funcionam como identificadores de pertencimento social e étnico. Muitas das marcas coincidem com usos linguísticos que, historicamente, são associados a falantes pouco escolarizados, pertencentes a grupos considerados socialmente “inferiores”, de origem rural. É o caso das características mais frequentes nas representações analisadas: estão igualmente presentes em variedades vernáculas, originadas em situações de contato do português com línguas africanas (ver, por exemplo, Mendonça, 1973; Mello, 1996; Mello et al., 1998).<sup>117</sup>

Uma das marcas observadas pelas pesquisadoras, frequente nas histórias de Pai João, é o uso do próprio nome em lugar do pronome pessoal *eu* em situações de interação verbal.

E ante a estranheza da senhora, foi se explicando:

– **Pai Zuão** quelia vivê como mê zinho baranco, ixo [isso] quelia, mais nun ai lembrava de bicho de pé. (“Pai João e o bicho de pé”. In: DUARTE. *Ciclo de Pai João. Diário de Pernambuco.*)

Pai João não teve outro remédio senão descobrir-se. No fundo do chapéu apareceu a fritada.

– Então, negro, que é isto? Mentiu a seu senhor? Pois não disse você, negro, que não gostava de ovos?

– Eh! Eh! Mê baranco! **Pai João** disse que nom gotava di zovo cuzido, di zovo assado, di zovo cru; mas nom disse a mê sinhô que nom gotava di *zovo fritangado*. **Pai João** nom minte, mê baranco... (“Pai João e a ‘Fritangada’”. In: GOMES. *Contos populares brasileiros*, p. 61-62.) [Grifos meus.]

De acordo com as pesquisadoras, essa marca linguística é encontrada na representação de falas de personagens negros em vários textos de ficção do século XIX. Elas observam que, muitas vezes, este foi um modo de representar o negro como ser incompleto, incapaz de assumir seu próprio discurso.<sup>118</sup> No entanto, elas mostram que esse fenômeno também ocorreu na representação da fala de indígenas norte-americanos, daí a possibilidade de que o uso do próprio nome em lugar do pronome pessoal *eu* em situações de interação

<sup>117</sup> ALKMIM; LÓPEZ. Registros da escravidão: as falas de pretos-velhos e de Pai João. *Stockholm review of latin american studies*, p. 42-43.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 45.

verbal se configure como uma marca linguística de falantes de línguas estrangeiras, como no caso de negros africanos que tinham o português como segunda língua.<sup>119</sup>

Outro fenômeno analisado por Tânia Alkmim e Laura Álvarez López é a presença da partícula *zi*, anteposta a algumas palavras.

– Eh! Eh! Mãe Maria, qué isso! Cadê barba, cadê cabelo, Mãe Maria? Ieu tá buruganhado, Mãe Maria! Nom tem barba na cara, nom tem cabelo na cabeça! Pai João, Mãe Maria! Vai lá ni casa vê se ieu tá sentado ni **zibanquinho**. Eh! Mãe Maria! Mi buruganharam, Mãe Maria! Nussa Senhora do Rosário, ieu num sou mais ieu! (“Pai João e Mãe Maria”. In: GOMES. *Contos populares brasileiros*. p. 59-60.)

– Nom, Mãe Maria, Pai João nom qué mais ficá aqui. Casa do **zoutro** tá alegre, tem festa, tem samba; **zirapariga** tuda vestida de renda, dançano, brincaca, abraçano **ziparcero** e casa de Pai João tá triste que parece cova de **zidefunto**... Mãe Maria nom brinca, Mãe Maria fica de mão na cara... Puí... Puí... ni mia casa nom entra ninguém; nem pagode, nem nada de nada! Mi dá mia trouxa; ieu vai viê no meio de **ziparcero** e das tia pachola. Ninguém vem ni casa de Pai João, ninguém qué sabê de Mãe Maria... (“O que os outros não querem”. In: GOMES. *Contos populares brasileiros*, p. 60) [Grifos meus.]

As pesquisadoras informam que a partícula *zi*, que pode se alternar com a partícula *ji*, é a marca mais significativa da fala dos pretos-velhos durante o transe em religiões afrobrasileiras.<sup>120</sup> Pesquisas têm demonstrado que essa marca é resultado do contato entre o português e línguas africanas do grupo banto, sobretudo o quimbundo e o quicongo, que tiveram grande número de falantes no Brasil. Nessas línguas, a partícula *zi* é um prefixo marcador de plural.<sup>121</sup>

As representações da fala de Pai João nas narrativas ainda revelam outras marcas linguísticas que coincidem com variedades do português em contato com línguas africanas, como a eliminação dos encontros consonantais.

E quando lá chegou, sem que a Senhora lhe dissesse o que dele queria, foi logo perguntando:

– Iáíá, cando zinhô véio vinha de ziriviço, zinhô nun mandava **perpará** banho? (“Pai João e a viúva do senhor”. In: BRANDÃO. *Folclore de Alagoas*, p. 125-126.)

Mas Pai João não patenteou e respondeu:

– Eh! Mê **baranco!** Pai João vai armuçá na mesa cum sê doutô. Pai João não premete que não cumpre. Pai João tá cum zidene mi réis na zunha. Eh! Mê **baranco!** Pai João vai mostrá a vanssuncês tudo cumo se ganha dinhêro à toa... (“A pedra de diamante”. In: GOMES. *Contos populares brasileiros*, p. 58-59.) [Grifos meus.]

Para Yeda Pessoa de Castro, a eliminação de encontros consonantais é resultado do contato entre língua portuguesa e línguas africanas da família banto, uma vez que o padrão silábico banto é CV (Consoante Vogal). Desse modo, do contato entre o português e as

<sup>119</sup> ALKMIM; LÓPEZ. Registros da escravidão: as falas de pretos-velhos e de Pai João. *Stockholm review of latin american studies*, p. 45.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 45-46.



línguas banto, teria surgido a tendência de uma pronúncia no português brasileiro centrada na vogal, com a eliminação dos encontros consonantais, como ocorre nos exemplos dos trechos acima ou ainda em variantes coloquiais da língua, como em *adevogado*.<sup>122</sup>

Outra marca linguística presente nas histórias de Pai João que pode ser considerada como resultado desse contato entre português e línguas africanas é a troca da palatal [λ] pelo iode [y], como em “mulher/muíé”, fenômeno fonético que a linguista Margarida Petter também identifica na língua portuguesa falada em Angola e Moçambique, coincidindo com ocorrências em variedades do português brasileiro.<sup>123</sup>

Este, aproximando-se das panelas de coalhadas, levantou a tampa de uma delas e falou:

– Têze preza, zia *coaiada*

Pur orde desta *cuié*,

Quem li prende é esta farinha,

Quem li come é Pai Zuzé. (“Pai José e o fazendeiro”. In: BRANDÃO. *Folclore de Alagoas*. p. 124.)

Juliana, acordando Pai João dizia-lhe:

– Acorda, Pai Zuão. *Oie* o ziboi comendo o ziroçado, Pai Zuão... (“Pai João, Juliana e o Moleque José”. In: BRANDÃO. *Folclore de Alagoas*. p. 130.) [Grifos meus.]

Ao inscreverem marcas da língua portuguesa falada que fogem ao padrão escrito da língua e revelam contatos entre o português brasileiro e línguas africanas, os registros das histórias de Pai João se configuram de modo singular, uma vez que as publicações que contemplam a tradição oral, em sua maioria, adotam o português padrão no registro dos textos orais.

Apesar de a grande maioria dos coletores se propor o registro “fiel” da linguagem do contador, marcada por traços regionais e socioculturais que poderiam colocar dificuldades na leitura (especialmente se se considera uma escola que tem como objetivo, no campo da linguagem, o ensino da língua padrão escrita), apenas 10% das publicações analisadas apresentam glossário dos vocábulos regionais; o que me parece indício de uma tendência à padronização da linguagem verbal (pelos organizadores das coletâneas), pois o vocabulário, sabe-se, é o nível mais claramente marcado por diferenças dialetais.<sup>124</sup>

Revelando esses contatos linguísticos, as histórias de Pai João configuram-se como um importante documento linguístico, uma vez que, como observou, por exemplo, pesquisadores como Emílio Bonvini,<sup>125</sup> Yeda Pessoa de Castro<sup>126</sup> e Margarida Petter,<sup>127</sup> há uma escassez de dados históricos e registros sobre as línguas africanas que foram faladas no Brasil.

---

<sup>122</sup> CASTRO. *Falares africanos na Bahia*: um vocabulário afro-brasileiro, p. 76-77.

<sup>123</sup> PETTER. Uma hipótese explicativa do contato entre o português e as línguas africanas. *Papia*, p. 10-11.

<sup>124</sup> QUEIROZ; ALMEIDA. *Na captura da voz*: as edições da narrativa oral no Brasil, p. 138.

<sup>125</sup> BONVINI. Línguas africanas e português falado no Brasil. In: FIORIN; PETTER (Org.). *África no Brasil*: a formação da língua portuguesa, p. 21.

<sup>126</sup> CASTRO. *Falares africanos na Bahia*: um vocabulário afro-brasileiro, p. 16.

<sup>127</sup> PETTER. Línguas africanas no Brasil, p. 5-6.

Em meio às muitas e variadas ressonâncias de línguas africanas que se podem descobrir no português brasileiro, seja por intermédio de apropriações no léxico ou de fenômenos como decalques linguísticos e representações de falas, o encantado Corumba, ou Calunga-ngombê, pode ser tomado aqui como aquele que melhor expressa esse encantamento provocado pelo encontro de culturas e línguas distintas. Esse encantado é um velho feiticeiro que vive sozinho no mato. Uma de suas características principais é que ele não fala nenhuma língua com perfeição, mas mistura aquelas que sabe. Graças a essa habilidade, o Corumba é considerado o gênio da língua.<sup>128</sup> Vale lembrar que, no período da escravidão, existiram os negros chamados *ladinos*, aqueles que, misturando as línguas que conheciam, como “gênios da língua”, “aprendiam a falar rudimentos de português e podiam participar de duas comunidades sócio-linguisticamente diferenciadas: a casa-grande e a senzala, para tomar o binômio consagrado pela obra do mesmo nome de Gilberto Freyre.”<sup>129</sup> Os contos de tradição oral revelam, desse modo, uma *poiesis* em que se identifica essa habilidade do Calunga-ngombê ou dos negros ladinos no uso do português.

No encontro entre língua portuguesa e línguas africanas, observa-se não o impacto de uma língua sobre a outra, mas a possibilidade de uma convivência baseada em trocas, conforme observou Emilio Bonvini.<sup>130</sup> Nessa convivência, diferentes culturas não se isolam em espaços estanques e são permeadas por contatos e diálogos num exercício transculturador que permite, entre um conto e outro, descobrir ressonâncias de línguas e culturas afrobrasileiras em contos de tradição oral.

---

<sup>128</sup> CARNEIRO. *Os mitos africanos no Brasil*: ciência do folk-lore, p. 259.

<sup>129</sup> CASTRO. A influência das línguas africanas no português brasileiro, p. 4-5.

<sup>130</sup> BONVINI. Os vocábulos de origem africana na constituição do português falado no Brasil. In: FIORIN; PÉTTTER (Org.). *África no Brasil*: a formação da língua portuguesa, p. 103.

# DIÁLOGOS E RESSONÂNCIAS ENTRE *CONTOS POPULARES DE ANGOLA* E CONTOS REGISTRADOS NO BRASIL

*Contos populares de Angola: cinquenta contos em quimbundo coligidos e anotados*, de Héli Chatelain, publicado pela primeira vez em 1894, em Nova Iorque, é a primeira obra dedicada ao registro de contos orais realizado em uma região da África de língua portuguesa.

A pesquisa do missionário suíço Héli Chatelain foi realizada em Angola, no final do século XIX e, conforme foi informado no capítulo “A letra da voz” deste trabalho, o pesquisador cuidou em registrar as narrativas orais em uma língua nativa africana: o quimbundo.

Atualmente, a língua banto quimbundo, que ao lado do quicongo e do umbundo foi a língua africana com maior número de falantes no Brasil, e cuja presença no português brasileiro é observada por vários pesquisadores, é a segunda língua mais falada em Angola, com cerca de 3 milhões de falantes – o que representa cerca de 20% da população – no noroeste angolano, incluindo a região da capital do país, Luanda.<sup>1</sup>

No *corpus* desta pesquisa, foi possível identificar diálogos de contos orais registrados no Brasil com 12 narrativas publicadas em *Contos populares de Angola*. A identificação desses diálogos foi realizada a partir de temas comuns que promovem um entrecruzamento entre contos registrados por Héli Chatelain em Angola e contos registrados em diferentes regiões do Brasil.

Nas páginas seguintes, é apresentado no Quadro 5 as ressonâncias entre contos de tradição oral registrados por Héli Chatelain, em Angola, e contos registrados no Brasil. Devido à rede movente em que os contos de tradição oral são transmitidos, a organização desse quadro enfrentou dificuldades e, muitas vezes, não foi possível contemplar toda a dinamicidade por meio da qual se engendram as tradições orais.

Para a organização desse quadro, foram selecionados eventos que se destacam no enredo dos contos e que promovem ressonâncias e encontros entre as narrativas. A ressonância, conforme se discutiu no primeiro capítulo, é tomada aqui a partir da teoria de Mikhail Bakhtin para indicar o efeito provocado pelo entrecruzamento de diferentes vozes na constituição de uma rede movente e polifônica em que se tecem as narrativas orais.

Em virtude da característica dessa rede, em muitos momentos, a organização dos contos num quadro elaborado no ambiente estático da letra impressa tornou-se tarefa difícil.

---

<sup>1</sup> Fonte: *Ethnologue* – Languages of the world. Disponível em: <[http://www.ethnologue.com/show\\_country.asp?name=AO](http://www.ethnologue.com/show_country.asp?name=AO)>. Acesso em: 15 out. 2010.

Sugiram situações, por exemplo, em que se destacaram mais de um motivo comum, fazendo com que uma mesma história participasse de dois grupos. Esse foi o caso da narrativa “O cuei isperto e a onça besta”.

Essa história foi incluída no grupo que apresenta animais que, demonstrando esperteza diante de outros animais, que se caracterizam pela força, conseguem ter acesso à água, e também foi incluída no grupo de histórias que apresentam animais pequenos que demonstram esperteza, participando de festas e se salvando de castigos.

QUADRO 5 – Ressonâncias entre contos de tradição oral registrados por Héli Chatelain, em Angola, e contos registrados no Brasil.

Contos registrados por Héli Chatelain	Contos registrados no Brasil	Ressonâncias
- A mulher que desejava peixe	<p>- João Jiló (CASASANTA, Lúcia. <i>As mais belas histórias</i>. Segundo livro. Belo Horizonte: Editôra do Brasil, 1969. p. 78-81.)</p> <p>- João Jiló (PINTO, Alexina de Magalhães. <i>As nossas histórias</i>: contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil. Rio de Janeiro: G. Ribeiro dos Santos, 1907. p. 39-44.)</p> <p>- João Jiru (JESUS, Maria Cecília de; ALVES, Maria das Dores. <i>Histórias que a Cecília contava</i>. Organização de Maria Selma de Carvalho, José Murilo de Carvalho e Ana Emília de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 142-143.)</p> <p>- Juão Jiló (QUEIROZ, Sônia (Coord. Ed.) <i>7 Histórias de encanto e magia</i>. Belo Horizonte: PROEX/UFMG/FINEP, 1999. p. 10, 12, 14, 16.)</p> <p>- O macaco e a negrinha de cera (CAMPOS, João da Silva. In: MAGALHÃES, Basílio. <i>O Folclore no Brasil</i>. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1960. p. 196-198.)</p> <p>- O macaco e a velha (GOMES, Lindolfo. <i>Contos populares brasileiros</i>. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965. p. 86-87.)</p> <p>- O rei dos pássaros (CAMPOS, João da Silva. In: MAGALHÃES, Basílio. <i>O Folclore no Brasil</i>. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1960. p. 224-225.)</p>	Desrespeito a um tabu alimentar provoca punição e morte.
- A perdiz e a tartaruga	<p>- A onça e o gato (ROMERO, Silvío. <i>Contos populares do Brasil</i>. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954. p. 398.)</p> <p>- O gato e a raposa (CAMPOS, João da Silva. In: MAGALHÃES, Basílio. <i>O Folclore no Brasil</i>. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1960. p. 210.)</p> <p>- O gato mais a onça (TRIGUEIRO, Osvaldo Meira Trigueiro; PIMENTEL, Altimar de Alencar (org. ). <i>Contos populares brasileiros</i>: Paraíba. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1996. p. 43-44.)</p> <p>- O pulo do gato (GOMES, Lindolfo. <i>Contos populares do Brasil</i>. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1965. p. 19-20.)</p>	Demonstração de sabedoria e prudência na ocultação de conhecimento se torna elemento de auxílio em situações de perigo.

<p>- Fenda Maria e o seu irmão mais velho Nga Nzuá</p>	<p>- A figueira (ALCOFORADO, Doralice F. Xavier; ALBÁN, Maria del Rosário Suárez. (Org.) <i>Contos populares brasileiros</i>: Bahia. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2001. p. 272-273.)</p> <p>- A figueira (TRIGUEIRO, Osvaldo Meira Trigueiro; PIMENTEL, Altimar de Alencar (Org.). <i>Contos populares brasileiros</i>: Paraíba. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1996. p. 209-210.)</p> <p>- A madrasta (CAMPOS, João da Silva. In: MAGALHÃES, Basílio. <i>O Folclore no Brasil</i>. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1960. p. 257-259.)</p> <p>- A madrasta (ROMERO, Sílvio. <i>Contos populares do Brasil. Belo Horizonte</i>. Itatiaia, 1985. p. 68-70.)</p> <p>- A menina enterrada viva (CASCUDO, Luís da Câmara. <i>Contos tradicionais do Brasil</i>. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: EDUSP, 1986. p. 297-298)</p> <p>- As três maçãzinhas de ouro (TAVARES, Juvenal. <i>Serões da Mãe Preta</i>. 2. ed. Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves/ Secretaria de estado da Cultura, 1990. p. 72-79.);</p> <p>- O figo (JESUS, Maria Cecília &amp; ALVES, Maria das Dores. <i>Histórias que a Cecília contava</i>. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 128-129.)</p> <p>- O figo da figueira (ALCOFORADO, Doralice F. Xavier; ALBÁN, Maria del Rosário Suárez. (Org.) <i>Contos populares brasileiros</i>: Bahia. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2001. p. 274-276.)</p> <p>- Os figos da figueira (PINTO, Alexina de Magalhães. <i>As nossas histórias</i>: contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil. Rio de Janeiro: G. Ribeiro dos Santos, 1907. p. 107-116.)</p> <p>- Os passarinhos da figueira (GUIMARÃES, Ruth. <i>Lendas e fábulas do Brasil</i>. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1964. p. 51-54.)</p> <p>- Xô! Xô! Passarinho (STARLING, Nair. <i>Nossas lendas</i>. 8. ed. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte: Ed. Paulo de Azevedo. 1962. p. 108-111.)</p>	
--	--	--

<p>- Nianga Dia Ngenga e o leopardo - O leopardo e outros animais</p>	<p>- A festa da onça (ALCOFORADO, Doralice F. Xavier; ALBÁN, Maria del Rosário Suárez. (Org.) <i>Contos populares brasileiros</i>: Bahia. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2001, p. 63.) - A onça e a raposa (CASASANTA, Lúcia M. <i>As mais belas histórias</i>: segundo livro. Belo Horizonte: Editora do Brasil, 1969. p. 64-65.) - A onça e o macaco (CAMPOS, João da Silva. In: MAGALHÃES, Basílio. <i>O Folclore no Brasil</i>. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1960. p. 191-194.) - A raposa e o homem (CAMPOS, João da Silva. In: MAGALHÃES, Basílio. <i>O Folclore no Brasil</i>. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1960. p. 203-205.) - De como o coelho engana o lobo (EDUARDO, Otávio da. Aspectos do folclore de uma comunidade rural. <i>Revista do Arquivo Municipal</i>, São Paulo, v. 18, n. 144. nov/dez 1951, p. 56-58.) - O bem se paga com o bem (CASCUDO, Luís da Câmara. <i>Contos tradicionais do Brasil</i>. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: EDUSP, 1986. p. 138-140.) - O coelho engana a onça que lhe quer roubar o peixe (EDUARDO, Otávio da. Aspectos do folclore de uma comunidade rural. <i>Revista do Arquivo Municipal</i>, São Paulo, v. 18, n. 144. nov/dez 1951, p. 50-52) - O escravo traidor (CASCUDO, Câmara. In: ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. <i>A narrativa africana de expressão oral</i>. MEC/Civilização Brasileira, [1972]. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Luanda: Angolê, 1989. p. 338-341.) - O jaboti engana a onça (EDUARDO, Otávio da. Aspectos do folclore de uma comunidade rural. <i>Revista do Arquivo Municipal</i>, São Paulo, v. 18, n. 144. nov/dez 1951, p. 45-46.) - O macaco e a onça (AZEVEDO, Ricardo. <i>Histórias que o povo conta</i>: textos de tradição popular. São Paulo: Ática, 2002. p. 6-10.)</p>	<p>Personagens grandes, representados por animais, que se destacam pela força, fazem-se de frágeis para enganar animais pequenos, com o intuito de devorá-los.</p>
<p>- O elefante e a rã</p>	<p>- A onça que perdeu a noiva para o coelho (ALCOFORADO, Doralice F. Xavier; ALBÁN, Maria del Rosário Suárez. (Org.) <i>Contos populares brasileiros</i>: Bahia. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2001. p. 118-121.) - As orelhas do coelho (ALCOFORADO, Doralice F. Xavier; ALBÁN, Maria del Rosário Suárez. (Org.) <i>Contos populares brasileiros</i>: Bahia. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2001. p. 90-93.) - O cágado e o teiú (ROMERO, Sílvio. <i>Contos populares do Brasil</i>. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1985. p. 144-145.) - O coelho e a onça (DORNAS FILHO, João. Algumas Questões de folclore. <i>Revista do Arquivo Municipal</i>, v. 4, n. 44, abr. 1938. p. 155-156.) - O coelho e a onça (STARLING, Nair. <i>Nossas lendas</i>. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo LTDA, 1962. p. 68-69.) - O coelho e a onça são pretendentes à mão de uma moça (EDUARDO, Otávio da. Aspectos do folclore de uma comunidade rural. <i>Revista do Arquivo Municipal</i>, v. 18. n. 144, p. 42-43, nov.-dez. 1951.) - Seu onço (JESUS, Maria Cecília de; ALVES, Maria das Dores. <i>Histórias que a Cecília contava</i>. Organização de Maria Selma de Carvalho, José Murilo de Carvalho e Ana Emília de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 53-56.) - O elefante e a tartaruga (SANTOS, Deoscóredes Maximiliano dos [Mestre Didi]. <i>Contos negros da Bahia</i>. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1961. p. 57-58.)</p>	<p>Animal pequeno demonstra esperteza, fazendo com que outros animais, cuja característica principal é a força, sejam sua montaria.</p>

<p>- O homem e a tartaruga</p>	<p>- A festa de São Pedro (UFMG. FALE. Projeto Quem Conta um Conto Aumenta um Ponto. <i>Narrativas Oraís no Vale do Jequitinhonha</i>: catálogo do acervo de fitas cassetes e videofitas; acervo de transcrições. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.)</p> <p>- A festa no céu (ALCOFORADO, Doralice F. Xavier; ALBÁN, Maria del Rosario Suárez. (Org.) <i>Contos populares brasileiros</i>: Bahia. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2001. p. 100-101.)</p> <p>- A festa no céu (CASASANTA, Lúcia. <i>As mais belas histórias</i>. Belo Horizonte: Editora do Brasil, 1969. v. 2, p. 45-47.)</p> <p>- A festa no céu (CASCUDO, Luís da Câmara. <i>Contos tradicionais do Brasil</i>. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: EDUSP, 1986. p. 266-267.)</p> <p>- A festa no céu (DORNAS FILHO, João. Algumas questões de folclore. <i>Revista do Arquivo Municipal</i>, São Paulo, v. 4, n. 44, p. 145-180, abr. 1938. p. 159-160.)</p> <p>- A festa no céu (ROMERO, Sílvio. <i>Contos populares do Brasil</i>. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. p. 266-267.);</p> <p>- A festa no céu (UFMG. FALE. Projeto Quem Conta um Conto Aumenta um Ponto. <i>Narrativas Oraís no Vale do Jequitinhonha</i>: catálogo do acervo de fitas cassetes e videofitas; acervo de transcrições. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.)</p> <p>- A história do sapo (PINTO, Alexina de Magalhães. <i>As nossas histórias</i>: contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil. Rio de Janeiro: G. Ribeiro dos Santos, 1907. p. 27-35.)</p> <p>- A onça e o amigo sapo (ALCOFORADO, Doralice F. Xavier; ALBÁN, Maria del Rosario Suárez. (Org.) <i>Contos populares brasileiros</i>: Bahia. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2001. p. 69-70.)</p> <p>- Jaboti vai a festa (TAVARES, Juvenal. <i>Serões da Mãe Preta</i>. 2. ed. Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves/Secretaria de estado da Cultura, 1990. p. 25-26.)</p> <p>- O cágado e a festa no céu (ROMERO, Sílvio. <i>Contos populares do Brasil</i>. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. p. 127-129.)</p> <p>- O cuei isperto e a onça besta (UFMG. FALE. Projeto Quem Conta um Conto Aumenta um Ponto. <i>Narrativas Oraís no Vale do Jequitinhonha</i>: catálogo do acervo de fitas cassetes e videofitas; acervo de transcrições. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.)</p> <p>- O sapo com medo d'água (CASCUDO, Luís da Câmara. <i>Contos tradicionais do Brasil</i>. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: EDUSP, 1986. p. 191-192.)</p> <p>- O urubu e o sapo (ROMERO, Sílvio. <i>Contos populares do Brasil</i>. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. p. 154.)</p>	<p>Personagens pequenos, representados por animais (cágado, tartaruga, sapo), demonstram esperteza, participam de festa e se salvam de castigos.</p>
<p>- O leopardo, o antílope e o macaco</p>	<p>- A onça, o macaco e os carapinas (CAMPOS, João da Silva. In: MAGALHÃES, Basílio. <i>O Folclore no Brasil</i>. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1960. p. 195-196.)</p> <p>- A onça, o veado e o macaco (ROMERO, Sílvio. <i>Contos populares do Brasil</i>. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. p. 152-153)</p> <p>- O macaco, a onça e o coelho (VALADARES, Ione Maria de Oliveira &amp; LIMA, Nei Clara de (Org.). <i>Histórias populares de Jaraguá</i>. Goiânia: Centro de Estudos da Cultura Popular; ICHL; UFG, 1983. p. 99-101.)</p>	<p>Personagens que não se destacam pela força, mas pela esperteza, representados por animais, garantem a noiva na disputa com personagens cuja principal característica é a força.</p>



<p>- O leopardo, o macaco e a lebre</p>	<p>- A história do Coelho (UFMG. FALE. Projeto Quem Conta um Conto Aumenta um Ponto. <i>Narrativas Oraís no Vale do Jequitinhonha</i>: catálogo do acervo de fitas cassetes e videofitas; acervo de transcrições. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.)</p> <p>- A onça e o amigo sapo (ALCOFORADO, Doralice F. Xavier; ALBÁN, Maria del Rosário Suárez. (Org.) <i>Contos populares brasileiros</i>. Bahia. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2001, p. 69-70.)</p> <p>- A onça e o coelho (CAMPOS, João da Silva. In: MAGALHÃES, Basílio. <i>O Folclore no Brasil</i>. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1960. p. 185-187.)</p> <p>- A onça e o coelho (ROMERO, Sílvio. <i>Contos populares do Brasil</i>. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. p. 170-172.);</p> <p>- A onça e o macaco (ALCOFORADO, Doralice F. Xavier; ALBÁN, Maria del Rosário Suárez. (Org.) <i>Contos populares brasileiros</i>. Bahia. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2001, p. 94-99.)</p> <p>- A raposa e a onça (ROMERO, Sílvio. <i>Contos populares do Brasil</i>. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. p. 157-158.)</p> <p>- A vingança da onça (CASASANTA, Lúcia Monteiro. <i>As mais belas histórias</i>. Terceiro livro. Belo Horizonte: Editôra do Brasil em Minas Gerais S. A., 1969. p. 33-35.)</p> <p>- Amiga folhagem (ROMERO, Sílvio. <i>Contos populares do Brasil</i>. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. p. 156-157.)</p> <p>- As orelhas do coelho (ALCOFORADO, Doralice F. Xavier; ALBÁN, Maria del Rosário Suárez. (Org.) <i>Contos populares brasileiros</i>. Bahia. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2001, p. 90-93.)</p> <p>- O bicho folharal (CASCUDO, Luís da Câmara. <i>Contos tradicionais do Brasil</i>. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: EDUSP, 1986. p. 201-202.)</p> <p>- O bicho folharal (TAVARES, Juvenal. <i>Serões da Mãe Preta</i>. 2. ed. Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves/ Secretaria de estado da Cultura, 1990. p. 51-55.)</p> <p>- O coelho e o onço (JESUS, Maria Cecília de; ALVES, Maria das Dores. <i>Histórias que a Cecília contava</i>. Organização de Maria Selma de Carvalho, José Murilo de Carvalho e Ana Emília de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 133-135.)</p> <p>- O coelho obtém água do poço enganando a onça e outros animais (EDUARDO, Otávio da. Aspectos do folclore de uma comunidade rural. <i>Revista do Arquivo Municipal</i>, v. 18. n. 144, p. 43-45, nov.-dez. 1951.)</p> <p>- O cui isperto e a onça besta (UFMG. FALE. Projeto Quem Conta um Conto Aumenta um Ponto. <i>Narrativas Oraís no Vale do Jequitinhonha</i>: catálogo do acervo de fitas cassetes e videofitas; acervo de transcrições. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.)</p> <p>- O macaco e o moleque de cera (ROMERO, Sílvio. <i>Contos populares do Brasil</i>. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. p. 175-176.)</p> <p>- Reunião da bicharada (LÚCIO, João. <i>O livro de violeta</i>. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1944. p. 15-16.)</p>	<p>Personagens representados por animais, que demonstram esperteza diante de outros animais que se caracterizam pela força, conseguem ter acesso à água, sem trabalho.</p>
---	---	--

<p>- O rapaz e o crânio</p>	<p>- A caveira (ALCOFORADO, Doralice F. Xavier; ALBÁN, Maria del Rosário Suárez. (Org.) <i>Contos populares brasileiros</i>: Bahia. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2001. p. 452-453.)  - A língua do povo (QUEIROZ, Sônia (Coord. Ed.) <i>7 Histórias de encanto e magia</i>. Belo Horizonte: PROEX/UFMG/FINEP, 1999. p. 6; 8.)  - Quem te matou? (GUIMARÃES, Ruth. <i>Lendas e fábulas do Brasil</i>. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1964. p. 113-116.)  - Quem perde o corpo é a língua (CASCUDO, Luís da Câmara. <i>Made in Africa</i>. 4. ed. São Paulo: Global, 2002. p. 99-100.)</p>	<p>Crânio que canta leva à morte aqueles que revelam esse fenômeno.</p>
<p>- O rei Kítamba kia Xiba</p>	<p>- O leão e o macaco (UFMG. FALE. Projeto Quem Conta um Conto Aumenta um Ponto. <i>Narrativas Oraís no Vale do Jequitinhonha</i>: catálogo do acervo de fitas cassetes e videofitas; acervo de transcrições. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.).</p>	<p>Rei impõe luto a seu povo após morte da rainha.</p>
<p>- Os filhos da viúva</p>	<p>- A raposa e as aves (CAMPOS, João da Silva. In: MAGALHÃES, Basílio. <i>O Folclore no Brasil</i>. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1960. p. 205-206.)  - Lenda da galinha assombrada (STARLING, Nair. <i>Nossas lendas</i>. 8. ed. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte: Ed. Paulo de Azevedo. 1962. p. 122-124.)  - O carneiro e a baratinha (CAMPOS, João da Silva. In: MAGALHÃES, Basílio. <i>O Folclore no Brasil</i>. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1960. p. 213.)  - O carneiro e a baratinha (CASASANTA, Lúcia. <i>As mais belas histórias</i>. Terceiro livro. 11. ed. Belo Horizonte: Editôra do Brasil, 1956. p. 179.)  - O coelho e o grilo (CAMPOS, João da Silva. In: MAGALHÃES, Basílio. <i>O Folclore no Brasil</i>. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1960. p. 213-214.)  - O veado e a baratinha (CAMPOS, João da Silva. In: MAGALHÃES, Basílio. <i>O Folclore no Brasil</i>. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1960. p. 211-212.).</p>	<p>Personagens aparecem em situações em que expressam medo exagerado.</p>

Com os diálogos entre contos orais registrados por Chatelain, em Angola, e contos registrados no Brasil apresentados no Quadro 5, não se pretende afirmar que narrativas da tradição oral foram trazidas diretamente da África para o Brasil, a partir do século XVI, pelos negros escravizados. Haveria, assim, o equívoco de concluir que determinados contos orais transmitidos no Brasil têm uma origem genuinamente africana.

As pesquisas que se dedicam ao estudo da tradição oral mostram que um mesmo conto ou um mesmo tema de uma narrativa podem ser encontrados em diferentes lugares do mundo. Como se tem afirmado ao longo deste trabalho, os contos de tradição oral são marcados por movências e transformações que acabam por impossibilitar estudos que pretendem definir as origens de um determinado conto.

Os motivos destacados no quadro apontam para o trânsito permanente das narrativas orais. Transmitidas de boca a ouvido por gerações, a memória, permeada por esquecimentos, como observa Paul Zumthor, promove a todo momento reelaborações dessas histórias que operam inúmeras transmutações.

Nessa arte do trânsito, os contos são perpassados pelos vestígios das diferentes vozes que os mantêm vivos por variadas culturas e, desse modo, são inscritos como um discurso polifônico. A polifonia, tomada aqui na acepção de Bakhtin, indica, assim, a coexistência de diversas vozes nas narrativas de tradição oral, sem que, pelas diversas transmutações, as individualidades dessas vozes sejam apagadas.<sup>1</sup> Graças a essa permanência de uma certa individualidade inscrita nos vestígios deixados pelas vozes nas quais se transmitem o conto oral, torna-se possível abordar ressonâncias e contatos entre narrativas orais.

No movimento constante que envolve as narrativas orais e promove ressonâncias e diálogos, emerge uma espécie de exercício tradutório. O conto oral, ao ser transmitido por gerações e lugares de boca a ouvido, é transcrito. Realiza-se na arte de contar histórias um exercício que se aproxima da tradução criativa conceituada, por exemplo, por Haroldo de Campos: tradução “irmã gêmea da criação”, que cria caminho para que o texto, sobretudo o texto poético, possa transportar-se, habitar outros lugares, outras culturas.<sup>2</sup> Desse modo, a movência e a metamorfose se fazem como elementos fundamentais para a manutenção da vida do conto oral.

Faz-se interessante observar que o próprio Chatelain observou esse processo de diálogos e transmutações no seu trabalho de pesquisa. Em *Contos populares de Angola*, Chatelain observa que a tradição oral africana compõe o “ramo de uma árvore universal.”

---

<sup>1</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 23.

<sup>2</sup> CAMPOS. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, p. 23.

Comparando o folclore africano com o de outras raças, verificamos que muitos dos mitos, tipos favoritos ou caracteres, e incidentes peculiares, que são chamados universais por serem encontrados entre tantas raças, podem ser observados em toda a África de um a outro oceano. O folclore africano não é uma árvore isolada, mas um ramo de uma árvore universal.<sup>3</sup>

Em carta enviada a sua irmã em 1885, Chatelain destaca os entrecruzamentos interculturais em Angola além da arte oral, e chama a atenção para a coexistência de diferentes culturas no próprio modo de vestir dos africanos, também uma espécie de discurso transcultural e polifônico.

Negros de todos os tipos, usando os mais inconcebíveis vestidos, desde a última moda europeia até às pitorescas túnicas árabes, aos farrapos mais e mesmo à nudez quase completa. É muito interessante observar as peças do vestuário europeu que eles preferem: em geral uma cartola e uma sombrinha. Pensai, por um momento, nestes elegantes, não tendo por vestuário senão uma cartola e uma sombrinha.<sup>4</sup>

Diante disso, o que se pretende aqui é, no processo de intensos entrecruzamentos de vozes e culturas que permeiam a tradição oral, analisar diálogos e ressonâncias transtextuais entre contos orais registrados no Brasil e em Angola.

Dentre os 12 contos do livro de Chatelain que apresentam diálogos com contos registrados no Brasil, foi selecionado para análise “A mulher que desejava peixe”.<sup>5</sup> Esse conto, transcrito a seguir, foi registrado por Chatelain a partir de narrativa feita por João Borges César, aluno do pesquisador suíço em sua escola montada em Luanda.<sup>6</sup>

Ngana Kimalaezu kia Tumb'a Ndala era casado há muitos anos e vivia na maior harmonia com a sua mulher. Quando esta ficou grávida aborreceu a carne, querendo apenas peixe. Uma vez, o marido foi pescar e apanhou uma infinidade de peixes, mas com tão pouca sorte que eles conseguiram fugir para outro rio. Certo dia, ele avisou a esposa:

– Prepara-me um almoço que eu vou pescar.

Feito isto, o homem dirigiu-se ao rio para onde os peixes haviam fugido, acampando próximo para comer. Em seguida resolveu-se a pescar e lançou a rede. O primeiro lance nada trouxe, o segundo também não. Na terceira tentativa sentiu a rede muito pesada e disse ao rio:

– Fazei o favor de esperar, pois o vosso amigo já é pai.

Ele pouco depois escutou uma voz:

– Puxa agora!

Quando puxou saltou um peixe muito grande. Colocou-o no cesto e pôs-se a caminho. Aconteceu porém que todos os outros peixes seguiram o peixe grande e só se escutou na relva um “ualalá”, “ualalá!” De volta à casa a esposa e os vizinhos vieram ao seu encontro e ele entregou o peixe para ser escamado.

A mulher devolveu-o dizendo:

– Escama-o tu!

O marido recusou e ela não teve outro remédio senão fazer esse serviço. Ao começar escutou uma voz:

– Quando me escamares, escama-me bem.

---

<sup>3</sup> CHATELAIN. *Contos populares de Angola*: cinquenta contos em quimbundo coligidos e anotados, p. 100.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 34-35.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 200-201.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 509.

E assim todo o tempo enquanto durou o trabalho. Quando acabou deitou-o na panela, mas o peixe continuou como se estivesse a cantar! Pronto para ser servido, ela preparou cinco pratos e convidou o marido e os vizinhos. Todos se recusaram e só ela comeu a refeição.

Quando acabou, pegou no cachimbo e numa esteira que estendeu e onde se sentou. Pouco depois escutou dentro das próprias entranhas:

– Por onde sairei?

– Pelas solas dos pés.

– Achas bem que saia pelos teus pés, se eles pisam o chão sujo?

– Então sai pela minha boca.

– Como poderei sair pela boca que me engoliu?

– Procura o lugar que quiseres.

– Neste caso sairei por aqui.

E o peixe saiu, deixando a mulher cortada ao meio.

O conto “A mulher que desejava peixe” oferece uma série de elementos que permitem observar a intrincada tessitura da rede que congrega vozes nos contos de tradição oral. Esse conto apresenta um desrespeito a uma interdição alimentar: um animal é morto e comido, ignorando-se uma voz que emana do peixe mesmo após a sua morte. A ignorância desse fenômeno provoca morte.

Uma primeira ressonância dessa história pode ser encontrada nos contos do personagem João Giló. Nessas narrativas, ao invés de uma mulher grávida, faz-se presente um personagem do sexo masculino que desrespeita a interdição alimentar.

Foram encontrados quatro registros desse conto no Brasil, publicados por Alexina de Magalhães Pinto, em *As nossas histórias: contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil*, em 1907; Lúcia Casasanta, em *As mais belas histórias*, em 1969; Sônia Queiroz, em *7 Histórias de encanto e magia*, em 1999; e por Maria Selma de Carvalho, José Murilo de Carvalho e Ana Emília de Carvalho, no livro *Histórias que a Cecília contava*, em 2008.

No conto publicado por Alexina Magalhães,<sup>7</sup> que segundo informa a autora foi registrado no interior de Minas Gerais, a partir de narrativa feita por uma menina de 11 anos de idade, há um caçador que ignora o canto do pássaro. Neste conto, inverte-se a situação em relação ao conto registrado por Héli Chatelain: o homem é quem morre, já que não observa a voz do pássaro, que canta mesmo após a sua morte, e os conselhos da sua mulher.

Procurou um lugar bom: e quando elle já estava com a espingarda apontada para matar o passarinho, ouviu cantar:

Não me mate.

Não me mate.

João Giló!

É mentira.

É embira.

João Giló.

Suspendeu a pontaria: escutou. Ouviu bem. O passarinho, quando acabou, tornou a começar a cantar:

---

<sup>7</sup> PINTO. *As nossas histórias: contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil*, p. 39-44.

Não me mate.  
Não me mate.  
João Giló!  
É mentira.  
É embira.  
João Giló.

Como no conto registrado em Angola, mesmo após ser morto, o animal segue falando até ser comido. A exemplo do personagem masculino do conto “A mulher que desejava peixe”, neste a mulher se nega a comer o animal.

E o marido: “Pois bem; não quer você, quero eu.” E começou a trincar o passarinho, e no mesmo instante o passarinho a cantar:  
Córta devagar,  
Que dóe, dóe, dóe,  
É mentira,  
É embira,  
João Giló.  
O marido tornou a dizer: “Qual mentira, nem embira!” E poz-se a comer o passarinho e o passarinho a cantar:  
Mastiga devagar,  
Que dóe, dóe, dóe,  
É mentira,  
É embira,  
João Giló.

Após ser comido, a exemplo do enredo do conto registrado por Chatelain, inicia-se um diálogo entre o animal e o homem. O pássaro quer deixar o aprisionamento do corpo humano e discute com o homem por onde sairá.

Eu quero sair,  
João Giló,  
É mentira, é embira,  
João Giló.  
O marido disse:  
“Sae pelos olhos.”  
O passarinho respondeu (cantando):  
Os olhos têm remela,  
João Giló,  
Eu quero sair,  
João Giló.

Essa discussão prossegue até que o pássaro retorna à vida, provocando a explosão da barriga e a morte do homem.

No conto publicado por Lúcia Casasanta,<sup>8</sup> ao lado da interdição alimentar anunciada pelo próprio animal, há a ocorrência de uma tabu religioso: o caçador decide caçar e comer carne em uma Sexta-feira da Paixão. Diferentemente das outras histórias com o personagem João Jiló, esta é a única em que o animal não aparece como um passarinho, mas como um galo.

---

<sup>8</sup> CASASANTA. *As mais belas histórias*, p. 78-81.

Era uma vez um caçador que saiu para caçar numa sexta-feira da Paixão.  
Todo mundo falava com êle assim:  
– Não vá hoje, não, João Giló.  
Na sexta-feira da Paixão, a gente não caça.  
– Comigo não tem nada disso! – respondeu João Giló.  
E foi.

Como nos contos anteriores, neste o personagem João Jiló ignora a voz do animal. No entanto, nessa narrativa o animal não é comido. O galo é morto e depenado, mas foge durante seu preparo.

João Giló depenou o galo bem depenadinho e temperou-o, pôs o galo na panela e pôs a panela no forno bem quente.  
O galo, então, começou a falar assim:  
– Ai! João Giló! Abra a porta para eu sair, João Giló, porque dói, dói, dói, João Giló!  
João Giló não se incomodou. Ficou bem quieto.  
De repente, João Giló começou a ouvir um barulho, vindo do forno:  
– Zzz! Zzzz! Zzz! Zzz! Zzz! Zzz! Zzzz! Zzzz!  
E o galo falou:  
– Saia daí, João Giló! Eu vou fugir, João Giló, porque dói, dói, dói, João Giló!  
E a porta do forno abriu-se de repente.  
O galo saiu voando pela porta da cozinha afora.  
Atravessou a horta, atravessou a rua, atravessou a cidade e foi ficar espetado na torre da igreja.  
De lá o galo não saiu ainda, para castigo de João Giló...

É interessante perceber que nessa narrativa surge a explicação para o galo de metal que é encontrado na torre de igrejas católicas do Brasil. Neste conto, o castigo para aquele que desrespeita a interdição alimentar e o tabu religioso surge não com a morte, mas por intermédio da exposição de um objeto que revela o ato de desrespeito de João Jiló, já que o galo morto pelo personagem transforma-se em um galo de metal exposto na torre de uma igreja.

O conto publicado por Sônia Queiroz no livro *7 histórias de encanto e magia*, integra o acervo do projeto *Quem conta um conto aumenta um ponto* e foi registrado em Turmalina, no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, a partir de narrativa feita por Francisco Lourenço Borges, em 1987.<sup>9</sup>

O enredo dessa narrativa aproxima-se bastante do enredo do conto publicado por Alexina Magalhães. Há novamente um tabu religioso que é ignorado pelo personagem João Jiló – a proibição de se matar animais e comer carne na Sexta-feira da Paixão. Um menino, o João Jiló, desobedece os conselhos da mãe e decide sair para caçar passarinho durante a Semana Santa. Como em outros contos, João Jiló encontra um pássaro, mata-o e o come, ignorando a voz do animal, em forma de canto, que anuncia a interdição alimentar.

Aí, diferente de todo passarim que ele conhecia. Aí, quando ele levô a ispingarda assim pa fazê pontaria no bicho, aí quando ele fez o ponto, o bicho cantô lá:  
Num me mata não, Juão Jiló

<sup>9</sup> QUEIROZ (Coord. Ed.). *7 Histórias de encanto e magia*, p. 10, 12, 14, 16.

tô aqui para cantar, João Jiló  
sô um bichinho do mato, João Jiló  
para piar...

Aí ele fez a pontaria e puxô o dedo: o bicho caiu no chão. Aí, quando ele correu pa  
‘panhá o bicho, quando ele levô a mão, o bicho cantô:

Num ‘panha não, não, João Jiló  
tô aqui para cantar, João Jiló  
sô um bichinho do mato, João Jiló  
para piar...

Nessa narrativa não há a discussão sobre por qual parte o animal deixará o corpo de sua vítima, como nas narrativas registradas por Héli Chatelain e Alexina Magalhães. Na história registrada no Vale do Jequitinhonha, o pássaro anuncia que quer sair da barriga do João Jiló, é novamente ignorado, e, então, a barriga do menino explode e o pássaro retorna à vida.

Ele foi e comeu o bichin. Depois que ele comeu, a barriga dele foi inchano, istufano, istufano, istufando assim, e ele tava aquele mundo de barriga, só cresceno, cresceno, cresceno, cresceno a barriga dele. Aí, cum poco o bichin começô a gritá na barriga dele:

– Ui! Ui! Ui! Eu quero saí.

Ele falô assim:

– Cê qué saí, saí.

– Eu quero saí.

– Cê qué saí, saí.

– Ui! Ui! Eu quero saí.

– Cê qué saí, saí.

– Ui! Ui! Ui! Eu quero saí.

– Já te falei: cê qué saí, saí.

Tom!!, ‘rebentô a barriga de João Jiló, istorô assim, o bichin feiz assim: Prrruuuu!, foi imbora.

E acabô a história.

Na narrativa publicada no livro *Histórias que a Cecília contava*, o enredo aproxima-se bastante do conto anterior, publicado por Sônia Queiroz. O personagem João Jiló é um menino que desrespeita os conselhos da mãe e uma norma religiosa, além de ignorar o canto do pássaro.<sup>10</sup>

Cabe lembrar que o livro *Histórias que a Cecília contava* reúne contos orais que foram narrados por Maria Cecília de Jesus, contadora de histórias negra, descendente de negros escravizados, por sua sobrinha Maria das Dores Alves.

No prefácio do livro, os organizadores – José Murilo de Carvalho, Maria Selma de Carvalho e Ana Emília de Carvalho – chamam a atenção para uma provável origem banto da contadora Maria Cecília de Jesus.<sup>11</sup> Desse modo, a origem da contadora vincula-se ao lugar onde Chatelain registrou seus contos: Angola, país africano de cultura banto.

Em *Histórias que a Cecília contava*, há uma variação na denominação do personagem João Jiló, que aparece como João Jiru. A exemplo do conto registrado no Vale do Jequitinhonha, “João Jiru” também foi publicado em dialeto rural, em que foram registradas variações da língua

<sup>10</sup> JESUS; ALVES. *Histórias que a Cecília contava*, p. 142-143.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 11.



portuguesa. No prefácio do livro, foram destacadas algumas dessas variações: “filha legítima”, “ligita”; “o que vistes, ides contar?”, “o qui ganhasto í conta?”<sup>12</sup> Assim, “João Jiru” se configuraria como uma variante de “João Jiló”.

Nesse conto, surge novamente a discussão entre o animal, morto e comido, e sua vítima, antes da explosão da barriga do menino.

Mastigou. Quando acabou de comer:  
– Ô, João Jiru, eu quero sair, João Jiru!  
– Saia pela boca.  
– A boca tem dente, me machuca, João Jiru. Eu quero sair, João Jiru!  
– Saia pelo nariz.  
– O nariz não tem jeito. O nariz tem meleca, João Jiru!  
– Saia pelos olhos.  
– Pelos olhos não posso sair, tem remela, João Jiru. Eu quero sair, João Jiru!  
– Saia pelo ouvido.  
– O ouvido tem cera, João Jiru. Eu quero sair, João Jiru!  
– Sai pelo *fió* [= *fiofó*] (como dizia a avó).  
– Eu... eu... eu não posso saí, João Jiru!  
– Saia pela barriga.  
Aí, ele se deitou, a barriga foi crescendo. Ele se deitou debaixo de uma árvore, a barriga deu aquele saltão, a barriga arrebentou, o passarinho saiu perfeitinho voando.  
– Viu falar, João Jiru, comer carne na Sexta-Feira da Paixão, João Jiru! Eu lhe avisei, João Jiru, que não me matasse, João Jiru, você me matou, João Jiru!  
João Jiru ficou lá arrebentado!  
Era uma vaquinha chamada Vitória, acabou-se a história!

Nos quatro contos aqui analisados do personagem João Jiló, percebe-se os processos de transcrição e transformação que envolvem a transmissão de um conto oral. Ao mesmo tempo em que é possível perceber o diálogo entre essas narrativas e o conto “A mulher que desejava peixe”, registrado por Chatelain, é possível observar também que cada conto organiza-se de forma diferente, mantendo-se uma autonomia e congregando elementos que revelam a dinâmica de movência e metamorfose que envolve a arte do ouvir e do contar.

João da Silva Campos, a partir de recolha realizada no Recôncavo Baiano, publicou, em *O folk-lore no Brasil*, dois contos em que também se podem destacar diálogos com o conto publicado por Chatelain: “O rei dos pássaros” e “O macaco e a negrinha de cera”.

Em “O rei dos pássaros”<sup>13</sup> não aparece o personagem João Jiló, porém, o enredo é bastante semelhante aos contos desse personagem. Há um pássaro que canta, avisando que não deve ser comido.

Um homem foi caçar. Chegando no mato, viu um pássaro muito bonito. Quando ia apontando-lhe a espingarda, o bicho cantou:  
– Não me mate, não,  
Tango-lango-lango,  
Que eu sou o rei dos pássaros,  
Tango-lango-lango,

<sup>12</sup> JESUS; ALVES. *Histórias que a Cecília contava*, p. 17.

<sup>13</sup> CAMPOS. In: MAGALHÃES. *O Folclore no Brasil*, p. 224-225.

Fazendo amigo meu,  
Tango-lango-lango,  
Agora me carango,  
Tango-lango-lango.

Como nos outros contos, a voz do animal é ignorada e o homem morre.

Depois de tratado, foram cortá-lo aos pedaços, para botar na panela. Ele cantou:  
– Não me corte, não,  
etc.  
Botaram-no na panela e o pássaro:  
– Não me cozinhe, não,  
etc.  
Uma vez cozido, puseram-no no prato e o homem sentou-se à mesa para comê-lo.  
Aí o pássaro cantou:  
– Não me coma, não,  
etc.  
Depois que o homem encheu bem a barriga, espreguiçou-se todo, dando um – *ah!* –  
de satisfação. Foi quando o pássaro estourou dentro da barriga dele – *peil!*... – e voou  
por ali afora. O homem caiu pra trás, morto.

Nessa narrativa não se faz presente o tabu religioso apresentado em contos anteriores e também se ausenta a discussão sobre por onde o animal deixará o corpo de sua vítima. No entanto, é possível descobrir um novo diálogo entre a história registrada no Recôncavo Baiano e aquela registrada em Angola. O peixe da narrativa “A mulher que desejava peixe”, apesar de não ser definido como o rei dos peixes, é descrito com tamanho avantajado e, depois que é pescado, outros peixes o acompanham pela floresta: “Quando puxou saltou um peixe muito grande. Colocou-o no cesto e pôs-se a caminho. Aconteceu porém que todos os outros peixes seguiram o peixe grande e só se escutou na relva um ‘ualalá’, ‘ualalá!’.” Assim, a forma como o peixe é descrito sugere a possibilidade de que este exerceria uma certa liderança sobre os demais peixes, assim como o rei dos pássaros do conto registrado na Bahia.

No outro conto registrado por João da Silva Campos, “O macaco e a negrinha de cera”,<sup>14</sup> há novamente o desrespeito a uma interdição alimentar: um animal é morto, preparado e comido. A inobservância de uma voz que emana do animal causa morte. No entanto, nesse conto, o animal a ser morto e comido é um macaco, vendedor de mingau, que provoca ira de uma freguesa.

O macaco saía todos os dias, vendendo mingau, para ter o seu vintém para comprar o seu confeito. Então, tinha uma moça, que era sua freguesa. Um belo dia, o macaco que fez? Preparou uma panela, botou *porcaria* dentro, cobriu a panela com uma toalha bem alva e saiu por ali afora, com a panela na cabeça. Foi direitinho à casa da moça. Quando chegou lá, que a moça foi se aproximando com a tigela para botar o mingau, ele derramou a *porcaria* toda em cima dela, deu um pinote e desembandeirou pela rua, *nas carreiras*: – *qui-qui-qui, qui-qui-qui...* A moça ficou toda suja, toda lambuzada, e, muito furiosa, disse:  
– Deixa-te estar, macaco, que eu te pego.

<sup>14</sup> CAMPOS. In: MAGALHÃES. *O Folclore no Brasil*, p. 196-198.

Nessa narrativa, surge a personagem feminina, como no conto registrado por Chatelain, na condição de opositora do animal. A mulher prende o macaco e o prepara para ser comido e, como nos outros contos, a voz que emana do animal mesmo após sua morte é ignorada.

Quando o estavam matando, ele pegou a cantar:

Me mate devagar,  
Que me dói, dói, dói.  
Nhen, nhen, nhen,  
Foi menina que eu vi.

O mesmo fez quando o esfolaram, quando o cortaram aos pedaços para botar na panela, quando temperaram a panela, quando o mexeram e quando o puseram no prato. Porém a moça, sem se importar com coisa nenhuma. Sentou-se à mesa e pôs-se a comê-lo. E o macaco cantando:

Me coma devagar,  
etc.

Há também nessa história a discussão sobre a saída do animal do corpo da personagem humana, a exemplo do que já foi observado no conto registrado por Chatelain e em alguns contos do personagem João Jiló. O desfecho de outras narrativas repete-se: acontece o estouro da barriga da mulher e a volta do macaco à vida.

Assim que a moça se levantou da mesa, o macaco começou a dizer dentro da barriga dela:

– Quero sair...  
– Saia pelos ouvidos.  
– Não saio pelos ouvidos, que têm ceró. Quero sair...  
– Saia pela boca.  
– Não saio pela boca, que tem cuspe. Quero sair...  
– Saia pelo nariz.  
– Não saio pelo nariz, que tem catarro. Quero sair...  
– Saia pelo *vintém*.  
– Não saio pelo *vintém*, que tem má-criação.

Afinal deu um estouro, arrebatando a barriga da moça, que caiu morta, e saiu por ali afora, danado, assoviando:

– Fi, fi, fi-fi-fi...

Cabe destacar nesse conto a estratégia do boneco de cera, usado como armadilha pela moça para prender o macaco.

Mandou fazer uma negrinha de cera, com um cachimbo na boca, e botou-a na porta da rua. Tempos depois, passando o macaco pela casa da moça, viu a negrinha. Chegou junto dela e disse:

Negrinha, me dá uma fumaça do teu cachimbo? A negrinha calada.

– Negrinha, me dá uma fumaça do teu cachimbo, senão eu te dou uma bofetada.

A negrinha não respondeu e ele – *pá...* – deu-lhe uma bofetada, ficando com a mão presa na cera.

– Negrinha, solta a minha mão, senão eu te dou outra bofetada.

A negrinha calada. Ele deu-lhe outra bofetada, ficando com a outra mão presa.

– Negrinha, solta as minhas duas mãos, senão eu te dou um pontapé.

Deu o pontapé e ficou com o pé preso na cera. Deu outro pontapé, ficando com os dois pés presos. Por fim, deu uma cabeçada, ficando com a cabeça também segura. Então a moça mandou agarrá-lo e matá-lo, para comer.

Esse conto registrado por João da Silva Campos também foi publicado por Luís da Câmara Cascudo, em *Contos tradicionais do Brasil*. Em nota referente a essa narrativa, o pesquisador potiguar aborda a ocorrência do recurso do boneco de cera como armadilha em histórias registradas em diferentes regiões do mundo. Câmara Cascudo informa que o Prof. Aurélio M. Espinosa, da Universidade de Stanford, nos Estados Unidos, reuniu 311 versões desse conto na Índia, Lituânia, Espanha, América Espanhola, em Cabo Verde, no Brasil, nas Pequenas Antilhas, na Guiana Holandesa, com os indígenas do Rio Orenoco, na América do Norte, nas Filipinas, na África, na Ilha Maurício e nas Antilhas Inglesas. Para o Prof. Aurélio Espinosa, esse recurso do boneco de cera teria uma origem oriental.<sup>15</sup>

A presença do boneco de cera pode ser observada nos próprios registros de Héli Chatelain. Em “O leopardo, o macaco e a lebre”,<sup>16</sup> o leopardo recebe de um feiticeiro a orientação para fazer um boneco por meio do qual poderá apreender o macaco e a lebre.

De manhã o feiticeiro sugeriu:

– Vai ao coração da floresta e derruba algumas árvores pequenas. Procura talhar imagens na madeira parecidas com imagens de raparigas e enfeita-as com brincos, colares, etc. Deves também besuntar a madeira com leite de figueira e leva algumas cordas contigo. Quando chegares a casa procura dormir para que estejas bem disposto na manhã seguinte. Para fazeres as figuras tens que trepar à árvore, mas depois escondes-te atrás de um arbusto e segura as cordas. Assim poderás observar o macaco e a lebre.

Torna-se possível observar, mais uma vez, a organização dos contos de tradição oral segundo uma intrincada rede em que se pode descobrir ressonâncias e diálogos entre vozes de diferentes lugares e culturas.

O conto “O macaco e a velha”,<sup>17</sup> publicado por Lindolfo Gomes, a partir de registro feito em Minas Gerais, no município de Goianá, o enredo aproxima-se bastante da história registrada por João da Silva Campos no Recôncavo Baiano. A história apresenta um macaco que engana uma mulher e, posteriormente, é aprisionado, morto e preparado como alimento. Mais uma vez, para prender o macaco, a mulher utiliza como armadilha o boneco de cera.

Confrontando-se esse conto com “A mulher que desejava peixe”, registrado por Chatelain, é possível notar novas ressonâncias. Para comer o macaco morto, a mulher convida outras pessoas, assim como a mulher grávida do conto registrado na África. Nos dois contos, apenas a mulher come o animal. Esse convite para que outras pessoas participem de um jantar ou almoço, cujo prato é o animal que fala, aparece apenas nesse conto dentre aqueles registrados no Brasil.

---

<sup>15</sup> CASCUDO. *Contos tradicionais do Brasil*, p. 210.

<sup>16</sup> CHATELAIN. *Contos populares de Angola*: cinquenta contos em quimundo coligidos e anotados, 358-362.

<sup>17</sup> GOMES. *Contos populares brasileiros*, p. 86-87.

Após o estouro da barriga da mulher, o macaco surge tocando viola, acompanhado de vários macaquinhos. Novamente, o animal parece exercer uma liderança sobre outros de sua espécie, como o peixe que é acompanhado de outros peixes menores, em “A mulher que desejava peixe”, e o pássaro que é um rei, em “O rei dos pássaros”, registrado por João da Silva Campos.

Na hora do banquete estava a mesa cheia de doutôres e graúdos e o macaco dentro da travessa. E depois, ao ser comido, ainda cantava:  
Me mastiguem devagar,  
Que dói, dói, dói...  
Eu também tenho filhos,  
Que dói, dói, dói...  
Todos olhavam desconfiados uns para os outros, mas a velha procurava distrair os convidados, conversando muito e comendo *do* macaco com apetite de vingança. De repente sentiu uma revolução nas tripas e correu para o quarto. Daí a pouco saía o macaco, acompanhado de uma rédua de macaquinhos, todos tocando violas, correndo para o quintal, cantando:  
– Vi o *fió* de sinhá velha! Vi o *fió* de sinhá velha!

Na tessitura dessa rede que une diferentes vozes, seria possível identificar ainda outros entrecruzamentos a partir de comparações entre o conto “A mulher que desejava peixe”, publicado por Chatelain, e, por exemplo, outro conto registrado em Angola: “O pássaro, João e Maria”, publicado por António Fonseca, em *Contribuição ao estudo da literatura oral angolana*, em 1996. Inúmeras outras transcrições, transmutações e ressonâncias poderiam ser apontadas e discutidas, conforme pode ser observado no Quadro 6, incluído no CD que acompanha esta tese, que apresenta ressonâncias entre registros de narrativas da tradição oral em Angola, Moçambique e Brasil.

Os contos aqui confrontados revelam um jogo de elementos que une vozes que contam em território brasileiro e africano. Conforme o próprio Chatelain observou ao afirmar que a tradição oral africana é “um ramo de uma árvore universal”,<sup>18</sup> percebe-se que as narrativas se entrecruzam em uma rede sempre movente que promove constantes e inúmeros contatos e ressonâncias. O modo como essa rede se organiza e se ramifica permite aproximá-la de um rizoma, tomado aqui como o modelo descritivo e epistemológico proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari. No rizoma, a organização dos elementos não se faz por intermédio de uma subordinação hierárquica, mas, pelo contrário, há uma organização em que qualquer elemento pode entrar em contato com outros elementos e provocar inúmeros diálogos e ressonâncias.

Mais do que multiplicidades arborescentes e outras que não o são, há uma arborificação das multiplicidades. É o que acontece quando os buracos negros distribuídos num rizoma se põe a ressoar juntos, ou então quando os caules formam

---

<sup>18</sup> CHATELAIN. *Contos populares de Angola: cinquenta contos em quimbundo coligidos e anotados*, p. 100.

segmentos que estriam o espaço em todos os sentidos, e o tornam comparável, divisível, homogêneo (isto foi visto especialmente no caso do Rosto). É também o que sucede quando os movimentos de “massa”, os fluxos moleculares, se conjugam sobre pontos de acumulação ou de parada que os segmentam ou os retificam. Porém, inversamente, ainda que sem simetria, os caules de rizoma não param de surgir das árvores, as massas e os fluxos escapam constantemente, inventam conexões que saltam de árvore em árvore, e que desenraizam: todo um alisamento do espaço, que por sua vez reage sobre o espaço estriado. Mesmo e sobretudo os territórios são agitados por esses profundos movimentos. Ou então a linguagem: as árvores da linguagem são sacudidas por germinações e rizomas. Por isso, as linhas de rizoma oscilam entre as linhas de árvores, que as segmentarizam e até as estratificam, e as linhas de fuga ou de ruptura que as arrastam.<sup>19</sup>

Ao se confrontar contos de tradição oral, a exemplo da análise aqui realizada envolvendo um conto registrado na África e contos registrados no Brasil, descobre-se essa organização rizomática, em que diferentes elementos entram em contato e promovem ramificações e diálogos, ressonâncias e metamorfoses transculturais nos contos de tradição oral.

Nessa organização movente, polifônica e rizomática, é possível observar um processo de combinação de elementos diversos que faz emergir a própria dinâmica das estruturas formulares da tradição oral, já observada por alguns pesquisadores. Nessa estrutura formular, o contador de histórias trabalha, muitas vezes, com a organização e o jogo de fórmulas prontas disponíveis na tradição cultural à qual pertence.

Conforme observou Walter Ong, essa estrutura formular tem grande importância nas culturas de tradição oral, uma vez que garante a eficiência do exercício mnemônico.

Os gregos homéricos valorizavam os clichês porque não apenas os poetas, mas o mundo noético oral ou o mundo do pensamento apoiava-se na constituição formular do pensamento. Na cultura oral, o conhecimento, uma vez adquirido, devia ser constantemente repetido ou se perderia: padrões de pensamento fixos, formulares, eram essenciais à sabedoria e à administração eficiente.<sup>20</sup>

A criatividade na tradição oral surge, assim, de modo diferente em relação à cultura escrita. A criatividade está baseada, ainda que se considere a atuação individual do contador de histórias no momento de sua performance, não no ato de se criar uma nova história, mas no exercício de organização de elementos narrativos já existentes na tradição de uma comunidade. Uma estratégia que, conforme observa Ruth Finnegan, estaria presente na própria literatura escrita, já que o autor do texto escrito também adere a cânones aceitos para formas estéticas de seu meio.<sup>21</sup>

Desse modo, na atuação do contador de histórias, desenvolve-se uma arte verbal oral em que se tece uma intrincada rede sempre movente e em transformação que promove a

---

<sup>19</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, p. 221.

<sup>20</sup> ONG. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, p. 33.

<sup>21</sup> FINNEGAN. O significado da literatura em culturas orais. In: QUEIROZ (Org.). *A tradição oral*, p. 82-83.

coexistência de elementos culturais diversos. Revela-se o entrecruzamento de culturas e vozes que constituem histórias afrobrasileiras.

Nessa tessitura, o trânsito de narrativas promove diálogos e contatos que permitem contar histórias que integram uma rede poética que se estende além das tentativas de imposição de cativos e políticas de *apartheid*, e que provocam o encontro de homens e vozes.

## **“ENTROU POR UMA PERNA DE PATO E SAIU POR UMA PERNA DE PINTO...”**

### **A DERRADEIRA PALAVRA SOBRE ESSA HISTÓRIA**

A presença de vozes negro-africanas em contos orais registrados em diferentes regiões do Brasil emerge de modos diversos e multifacetados. Inscrita como a própria *poiesis* de tradição oral, essa presença surge de modo movente, sempre permeada por inúmeras transmutações, e pode ser encontrada desde as primeiras coletas de narrativas orais realizadas no País.

Vozes afrobrasileiras se revelam por intermédio de personagens, como a mãe preta contadora de histórias e o Pai João. Esses personagens, ainda que, muitas vezes, apresentados sob a forma de estereótipos e preconceitos, cumprem a função de inscrever no tecido das narrativas orais, ou de textos escritos, elementos da memória do negro africano em terras brasileiras.

Observa-se momentos em que a voz do negro, tantas vezes silenciada e ocultada em expressões da arte verbal oral e escrita, assume o discurso e se inscreve de um outro modo. Isso pode ser verificado, por exemplo, por intermédio do personagem Pai Joaquim, negro escravizado que se transformou em santo em Jenipapo de Minas/MG, ou de Pai Jacarandá, Pai Urubu e Pai Francisco, negros escravizados que detinham poderes mágicos e que aparecem como protagonistas nas histórias de povoados da região do antigo Arraial do Tijuco, em Diamantina/MG.

Por intermédio de outros personagens, como os encantados, é possível descobrir o processo de entrecruzamentos e contatos transculturais na inscrição de expressões afrobrasileiras. Esses personagens, que surgem no encontro de culturas africanas e americanas, apontam para o processo de cruzamentos transculturais na cultura afrobrasileira que, como destacou Leda Martins, configura-se como um “lugar das encruzilhadas”.<sup>1</sup> Nesses entrecruzamentos, podem ser apontadas várias ressonâncias de culturas da África negra, como as presenças de línguas africanas nos próprios nomes desses personagens encantados – *Quibungo, Quibamba, Tutu Moringa...*

Sobre a presença de línguas africanas nos contos orais, é interessante observar que, além da ocorrência nos nomes dos encantados, essas línguas podem ser apontadas em outras situações e surgem, especialmente, na nomeação de outros personagens, além dos encantados, como nos nomes de animais, e em cantos intercalados às narrativas. Com isso, a língua portuguesa falada no Brasil também se torna um elemento permeado por relações

---

<sup>1</sup> MARTINS. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI; ARBEX. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*, p. 73.



transculturais com significativa presença africana, também um “lugar das encruzilhadas”, em que se destacam, sobretudo, as línguas da família banto.

Cabe observar que, ao promover a inscrição de elementos de línguas africanas na língua portuguesa, a arte verbal oral acaba por aproximar-se do próprio exercício artístico de escritores africanos contemporâneos, que promovem uma apropriação e, com isso, uma africanização de línguas europeias.

O angolano Manuel Rui, por exemplo, observou a possibilidade de uma transgressão das normas instauradas no idioma por intermédio de sua posse e de seu aperfeiçoamento.

Mas transgredir é possuir a língua. Como mulher amada. Com e muito, com ou sem e muito sem as regras de uma gramática que sempre se afigurou finita aos olhos do invadido sedento de norma, mas pelo interdito. Só que nesta ludicidade da fala e da escrita ou da escrita e da fala, nesse desaperefeçoamento aparente, vamos aperfeiçoando a vida da língua, das falas e das escritas. Também, quem é invadido para ser desaperefeçoado tem o direito a se desinvadir para aperfeiçoar.<sup>2</sup>

Essa africanização, muitas vezes, acontece por intermédio da inclusão de vocábulos de origem africana nos textos, como ocorre nas narrativas de tradição oral. Tal recurso é encontrado na obra de escritores como Mia Couto, que, no seu exercício poético, afirma produzir textos em que brinca, namora e possui a língua portuguesa, transformando-a e a tornando africana.<sup>3</sup> Nos livros de Mia Couto são incluídos glossários, como em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, ou notas, como em *Antes de nascer o mundo*, que informam o sentido de vocábulos africanos que aparecem nos textos.

A inclusão de um glossário de palavras de línguas africanas também é notada na obra do angolano Ondjaki. O livro de contos *Os da minha rua* apresenta um glossário que informa o sentido de palavras como *mujimbo*, que em quimbundo significa ‘fofoca’.

O mujimbo já tinha circulado lá fora e eu nem sabia. Havia uma explicação para tanto banho e perfumaria. Parece que o Bruno estava apaixonado pela Ró. A mãe do Bruno tinha contado à mãe do Helder todos os acontecimentos incríveis da tarde anterior: a procura dum bom perfume, o gel no cabelo, os sapatos limpos e brilhantes, a camisa de botões. A mãe do Bruno disse à mãe do Helder, “foi ele mesmo que chamou para eu lhe esfregar as costas”.<sup>4</sup>

Ainda outros exemplos dessas transformações da língua portuguesa em textos literários de autores africanos podem ser apontados. Conforme observou Neide Sampaio, o livro de contos *Luanda*, do angolano Luandino Vieira, não é escrito apenas em português. O uso de palavras e estruturas do quimbundo, e também de outras estruturas decorrentes do

---

<sup>2</sup> RUI. Da escrita à fala.

<sup>3</sup> COUTO. Perguntas à língua portuguesa.

<sup>4</sup> ONDJAKI. *Os da minha rua*, p. 102.

convívio do português com as línguas africanas faladas em Angola, transforma a língua portuguesa no texto de Luandino Vieira e inscreve realidades culturais e linguísticas do ambiente retratado nos contos.<sup>5</sup>

Outra publicação que também pode ser tomada como exemplo da inscrição de realidades culturais e linguísticas é o livro *Contos moçambicanos*, publicado em 1990. Esse livro é uma antologia que reúne 20 contos autorais, escritos por 17 autores moçambicanos. A cada conto, emergem vocábulos que fazem com que língua e cultura africanas se façam perceber nos textos, como em “Mbelele”, de Aníbal Aleluia. Já no título do conto revela-se a África negra de cultura tradicional, uma vez que *mbelele*, conforme informa o glossário publicado ao final do conto, é o nome de um “rito propiciatório para chamar a chuva”.<sup>6</sup>

Nos contos com referências à agricultura, frequentemente é empregada a palavra *machamba*. O professor e tradutor moçambicano Vítor Manuel Lucas Santos Lindegaard observa, em seu *blog*, que não existe uma tradução literal para a palavra, mas, conceitualmente, *machamba* seria algo como ‘pequena plantação’. Segundo Vítor Lindegaard, a palavra *machamba* está registrada no *Dicionário de língua portuguesa Porto Editora*, como proveniente de *maxamba*, palavra da língua banto changana, falada em Moçambique. Lindegaard também informa que em *Moçambicanismos: para um léxico de usos do português moçambicano*, de Jorge Lopes Armando, Salvador Júlio Siteo e Paulino José Nhamuende, a palavra *machamba* é considerada um empréstimo do suaíli. Segundo os pesquisadores, ao termo *shamba* – ‘terra’ – acrescentou-se o prefixo *ma-*, que, na maioria das línguas banto, é um prefixo indicativo de plural.<sup>7</sup>

Em *Contos Moçambicanos*, a palavra *machamba* aparece em 10 contos, metade das narrativas que compõem o livro. Nesses contos, *machamba* surge integrada à língua portuguesa, sem nenhum destaque ou nota explicativa. No trecho abaixo, por exemplo, extraído do conto “Mbelele”, de Aníbal Aleluia, *machamba* aparece como um termo integrante do léxico da língua portuguesa falada em Moçambique.

O próprio rio minguara, lentamente, fugindo da álea dos chorões que lhe delimitavam o leito, até se restringir a um fio sinuoso, humilde, gemebundo. Seis colheitas antes, a fome visitara a região nas asas roxas dos acrídeos. O gafanhoto, em ondas maciças, limpava com sofreguidão as culturas viridentes e promissoras, deixando as machambas nuas, os galhos erectos em gesto de súplica, cruelmente fustigados pelo sol, como símbolos do espectro da fome.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> SAMPAIO. *Por uma poética da voz africana: transculturações em romances e contos africanos e em cantos afro-brasileiros*, p. 55.

<sup>6</sup> ALELUIA. Mbelele. In: RAMOS (Sel.). *Contos moçambicanos*, p. 42.

<sup>7</sup> MOÇAMERICANISMOS: um glossário com algumas imagens. Disponível em: <<http://mocambicanismos.blogspot.com/2009/01/m.html>> Acesso: 25 out. 2010.

<sup>8</sup> ALELUIA. Mbelele. In: RAMOS (Sel.). *Contos moçambicanos*, p. 39.

Percebe-se, assim, a presença do movimento dinâmico do contato entre a língua portuguesa e línguas africanas, a que podemos chamar transculturação, que aqui se apresenta, a um só tempo, como um recurso estético e uma atitude política.

Desse modo, a cada encontro com as narrativas, sejam escritas por escritores africanos ou transmitidas oralmente em terras brasileiras, em muitos momentos, vozes marginalizadas e silenciadas no discurso produzido em língua portuguesa podem tomar a palavra e contar a história de um novo modo.

É interessante observar que, junto às movências e transmutações que se fazem presentes tanto nas narrativas orais quanto na própria língua portuguesa, se desenvolvem exercícios tradutórios. Isso pode ser observado com a história que trata do nome de uma fruta desconhecida, que foi abordada no capítulo “A África toma a palavra”, e que, conforme se verificou, apresenta palavras de origem africana.

No livro *Histórias que o povo conta*, de Ricardo Azevedo, foi publicada “A tartaruga e a fruta amarela”. Essa narrativa, mais uma variante dessa história cujo tema é o encontro dos animais com uma fruta desconhecida, apresenta um enredo muito próximo de “O cágado e a fruta”, registrada na Bahia, por João da Silva Campos. No entanto, em “A tartaruga e a fruta amarela”, os vocábulos de origem africana se fizeram ausentes.

O tempo era de seca. O calor estava de rachar pedra. Sem chuva, a floresta quase secou. A bicharada andava para lá e, para cá cheia de fome e de sede.  
Um dia, ninguém sabe como, apareceu uma árvore carregadinha de frutas. As frutas eram lindas e amarelas mas os bichos ficaram com medo.  
– E se for azeda? – disse o papagaio.  
– E se for venenosa? – disse o macaco.  
– E se for feitiço? – disse a capivara.  
Com água na boca, a bicharada olhava aquelas frutas maduras mas ninguém tinha coragem de experimentar.  
– A gente não pode comer a fruta sem saber o nome dela – ensinou a coruja.  
Então, os bichos fizeram uma reunião e escolheram a anta.  
– Vá até o céu – pediram eles –, e pergunte a Deus qual o nome dessa fruta.  
A anta foi e Deus explicou tudo direitinho. Para não esquecer o nome da fruta amarela a anta voltou do céu cantando:  
Carambola, carambola  
Não posso esquecer seu nome  
Carambola, carambola  
Que meu povo está com fome<sup>9</sup>

Nessa narrativa, não há ocorrência de palavras, como *ingerê* e *gambê*, que poderiam chamar a atenção para a presença africana no conto, conforme se observou anteriormente. Se em outros registros, a fruta desconhecida recebeu nomes africanos, em “A tartaruga e a fruta

---

<sup>9</sup> AZEVEDO. *Histórias que o povo conta*. textos de tradição popular, p. 32.

amarela”, ela é nomeada com uma palavra – *carambola* – cuja origem está no concani, língua do grupo do sânscrito.<sup>10</sup>

Surge a possibilidade de que “A tartaruga e a fruta amarela” seja o exemplo da apropriação de um conto, com forte presença africana, em que houve uma tradução para a língua portuguesa, com o apagamento das ressonâncias negro-africanas encontradas em outras variantes dessa mesma narrativa. Nessa movência da narrativa, o uso da palavra *carambola* pode, inclusive, ser resultado de uma opção estilística do autor do livro.

No entanto, ainda que sem palavras africanas – como *quivina*, *ingerê*, *gambê* ou *Nzambi*, que aparecem em outras variantes dessa história – “A tartaruga e a fruta amarela” revela um ritmo que a coloca em diálogo com outros contos cuja presença africana se revela de modo evidente. Pelos versos intercalados à narrativa, um recurso que, conforme se observou, se não é exclusivo, é recorrente na tradição oral africana, é inscrito um recurso estilístico que faz com que a arte de narrar africana se formatize e se revele nesse texto.

Dessa forma, a presença africana em contos orais pôde ser observada sempre como a própria essência movente e de transmutações da tradição oral e das expressões da cultura afrobrasileira. Essa presença aponta, assim, para ressonâncias de vozes da África negra subsaariana em contos orais registrados no Brasil, ao invés de permitir o estabelecimento de uma origem genuinamente africana de contos orais inscritos em terras brasileiras.

Esses diálogos permeados por movências e transformações podem ser observados, ainda, quando se confrontam contos orais registrados na África, como os contos recolhidos por Héli Chatelain, em Angola, e narrativas registradas em território brasileiro. Um outro exemplo, além daqueles apresentados no capítulo anterior, é a história “O rei Kitamba kia Xiba”, publicada em *Contos populares de Angola*. Essa narrativa apresenta um rei – o rei Kitamba – que, após a morte de sua esposa, tem uma grande tristeza e decreta luto em todo o seu reino. Incomodados com o luto que impedia festas ou outras celebrações, os homens do reino de Kitamba procuram um feiticeiro que, então, vai à terra dos mortos e volta com uma mensagem da rainha. Ao receber a mensagem, o luto é abandonado e a alegria retorna ao povo do rei Kitamba.

Depois de algum tempo chegaram à aldeia de Kalunga-ngombe. O feiticeiro olhou para o centro e viu a rainha Muhongo a fazer um cesto. Aproximou-se e verificou que ela o fitou e lhe perguntou:

– Quem és tu e de onde vens?

– À tua procura, porque desde que morreste o rei Kitamba não come, não bebe e não fala. Além disso, proibiu que se cantasse na aldeia, que se moesse farinha, etc., até que lhe restituam a esposa. Eis a razão por que vim aqui. Tenho dito.

– Está bem! Quero que olhes para aquela pessoa que está ali sentada.

– Quem é? Não conheço.

---

<sup>10</sup> CARAMBOLA. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*.

– É o senhor Kalunga. Vive a consumir-nos. E aqueloutra quem é?  
 – Parece-se com o rei Kitamba que deixei no lugar de onde vim.  
 – Acertaste.  
 – Ele não demorará muito no Mundo, em poucos anos morrerá. Tenho a dizer-te que quem chega aqui não sai mais. Toma a minha pulseira com a qual me enterraram. Será a prova de que estiveste comigo e assim ninguém te acusará de mentiroso. Confesso que não te posso oferecer alimentos, pois se comeres aqui não poderás regressar mais.  
 O feiticeiro despediu-se e partiu. Chegou à sepultura com o filho. A mulher continuou a regá-la com todo o cuidado. Um dia notou algumas fendas e observando melhor viu aparecer a cabeça do marido. Ele saiu e puxou também o filho para fora. A criança, ao ver o sol, desmaiou.  
 O feiticeiro voltou à mata para colher ervas e no regresso deitou-se. No dia seguinte chamou os homens que o consultaram e contou-lhes tudo o que se passou. Pelos serviços prestados recebeu dois escravos, com os quais se contentou.  
 Os cortesãos foram contar ao rei tudo quanto ouviram ao feiticeiro. Depois mostraram-lhe a pulseira, o que provava que ele não mentira. O rei reconheceu a pulseira. Convencido da verdade, Kitamba voltou a comer e a beber, mas tempos depois morreu.<sup>11</sup>

No Vale do Jequitinhonha, foi registrada a narrativa “O leão e o macaco”, cujo enredo se aproxima bastante da história do rei Kitamba. No nordeste mineiro, os personagens são representados por animais. Como o rei Kitamba, após a morte da esposa, o leão decreta luto na mata. O luto não poderia ser quebrado por nenhum animal, pois aquele que desrespeitasse a ordem do leão poderia ser punido. O luto só é interrompido quando o macaco, que o desrespeitara, diz portar uma mensagem da leoa endereçada ao rei da mata.

E chamô o macaco, assentô lá na cadera dos réus, né?, pra julgá o macaco. Aí o macaco cumeçô a chorano, chorano, chorano...  
 – Ah!, mas por que que cê tá chorano? Cê disobedeceu minhas ordens...  
 Aí o macaco falô assim:  
 – Ah Seu Leão... eu tô, ando muito triste mesmo... eu vivia triste... Intão um dia a finada leoa me apareceu e falô comigo, mandô um recado pro senhor: que o senhor acabasse com o luto na floresta; que os animais istavam muito tristes, a floresta tava muito triste, e que intão eu pricisava de... pricisava tê mais alegria; a floresta pricisava tê mais vida, né? Intão eu cumecei, né?, a cantá, a chamar os animais, né?, as aves, né?, e elas cumeçaro tamém me acumpanhano, né? E sabe o que ela mandô falá com o Senhor, Majestade? Que o Senhor arrumasse uma namorada; fizesse a barba, arrumasse a namorada e casasse. Arrumasse uma leoa bem bonita, bem novinha e casasse com ela. Aí, o leão falô assim:  
 – Ah! Seu Macaco, intão foi isso mesmo?...  
 – Foi! Mandô o Sinhô, é... né?, acabá co’ o luto, e namorá, né?, dançá, e casá novamente. Aí o leão, né?, o que é que ele fez? Ficô alegre, né? Fez a barba, tomô o banho, né? e começô a arrumá namorada, e com isso casô. Pronto...<sup>12</sup>

Mais uma vez, origens e caminhos impossíveis de serem determinados. Uma história que foi transmitida em Minas Gerais por negros escravizados? Caminhos incertos que sempre apontam para uma arte verbal oral de variados diálogos, contatos e transformações.

<sup>11</sup> CHATELAIN. *Contos populares de Angola*, p. 430.

<sup>12</sup> UFMG. FALE. Projeto Quem Conta um Conto Aumenta um Ponto. *Narrativas orais no Vale do Jequitinhonha*: catálogo do acervo de fitas cassetes e videofitas; acervo de transcrições. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004. Transcrição de Rogério Machado Caetano, a partir de narrativa oral contada por Maria Terezinha Orsini Almeida, em Turmalina, 1995, gravada por Rômulo Monte Alto.

E, desse modo, emergem, do canto da voz ao batuque da letra, ressonâncias de vozes da África negra em contos orais inscritos nos entrecruzamentos e encruzilhadas das manifestações culturais afrobrasileiras.

Entrou por uma perna de pato, saiu por uma perna de pinto...

## REFERÊNCIAS

### Referências teóricas

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa do século XX*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

ABREU, Martha. Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. *Afro-Ásia*, n. 3, 2004, p. 235-276. Disponível em: <[http://www.afroasia.ufba.br/pdf/31\\_11\\_outras.PDF](http://www.afroasia.ufba.br/pdf/31_11_outras.PDF)>. Acesso em: 28 mar. 2011.

ALKMIM, Tânia Maria. A variedade linguística de negros e escravos: um tópico da história do português no Brasil. In: MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia (Org.). *Para a história do português brasileiro: primeiros estudos*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2001. v. 2 . t. 2.

ALKMIM, Tânia Maria; LÓPEZ, Laura Álvarez. Registros da escravidão: as falas de pretos-velhos e de Pai João. *Stockholm review of latin american studies*, n. 4, mar. 2009, p. 37-48. Disponível em: < [http://www.lai.su.se/gallery/bilagor/SRoLAS\\_No4\\_3.%20Registros%20da%20escravida%CC%83o.pdf](http://www.lai.su.se/gallery/bilagor/SRoLAS_No4_3.%20Registros%20da%20escravida%CC%83o.pdf)>. Acesso em: 3 abr. 2011.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

ALTUNA, Raúl Ruiz de Asúa. *Cultura tradicional banto*. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1985.

AMARAL, Aracy Abreu. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Ed. 34; FAPESP, 1997.

ANGENOT, Jean-Pierre; HUTA-MUKANA, Daniel Mutombo; BELTRÁN, Luis. L'état de la recherche etymologique des bantouismes afroiberoaméricains: bilan, diagnostic et perspectives offertes par le programme UNIR-ALCALA/AECI. In: WORLD CONGRESS OF AFRICAN LINGUISTICS UNIVERSITY OF SÃO PAULO, 2011, São Paulo.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9. ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

- BARTHES, Roland. *Aula*. 9. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, [s/d].
- BASTIDE, Roger. Estereótipos de negros através da literatura brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BASTIDE, Roger. O mundo dos candomblés. In: \_\_\_\_\_. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. Trad. Maria Eloisa Capellato e Olívia Krähenbühl. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, EDUSP, 1971. v. 2.
- BASTIDE, Roger. *O candomblé na Bahia: rito nagô*. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BATALHA, Ladislau. *A língua de Angola*. Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1891.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. (Publicações Viva Voz)
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
- BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992. (Síntese Universitária)
- BOSI, Alfredo. Sob o signo de Cam. In: \_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990. (Série Princípios)
- BROOKSHAW, David. *Raça & cor na literatura brasileira*. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. (Série Novas Perspectivas)
- BUBOIS, Jean *et al.* *Dicionário de linguística*. Trad. Frederico Pessoa de Barros *et al.* 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Col. Debates)
- CARNEVALI, Flávia Guia. “*A mineira ruidosa*”: cultura popular e brasilidade na obra de Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921). 2009. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 5.ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. 2. ed. São Paulo: Global Editora, 2002.



- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da USP, 1984.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Made in África*. 4. ed. São Paulo: Global, 2002.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. A influência das línguas africanas no português brasileiro. Disponível em: <<http://www.smecc.salvador.ba.gov.br/documentos/linguas-africanas.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2010.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. África descoberta: uma história recontada. *Revista de Antropologia*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1980. [Separata]
- CASTRO, Yeda Pessoa de. *Contos populares da Bahia: aspectos da obra de João da Silva Campos*. Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 1978. [separata]
- CASTRO, Yeda Pessoa de. Das línguas africanas ao português brasileiro. *Afro-Ásia*, Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, n. 14, p. 81-106, 1983.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. Dimensão dos aportes africanos no Brasil. *Afro-Ásia*, n. 16, 1995, p. 24-35. Disponível em: <<http://www.afroasia.ufba.br/edicao.php?codEd=67>>. Acesso em: 14 out. 2010.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. Influência de línguas africanas no português do Brasil e níveis sócio-culturais de linguagem. *Educação*, Brasília, MEC, n. 6, p. 49-69, out./dez, 1997.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. No canto do acalanto. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais, 1990. (Série Ensaio/Pesquisa, 12)
- CASTRO, Yeda Pessoa de. *Os falares africanos na Bahia: um vocabulário afrobrasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. Os falares africanos na interação social do Brasil Colônia. Salvador: UFBA/Centro de Estudos Baianos, 1980 (Série Centro de Estudos Baianos, 89).
- CASTRO, Yeda Pessoa de; CASTRO, Guilherme A. de Souza. Culturas africanas nas Américas: um esboço de pesquisa conjunta da localização dos empréstimos. *Afro-Ásia*, Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, n. 13, p. 27-50, abr. 1980.
- CASTRO. A influência das línguas africanas no português brasileiro. Disponível em: <<http://www.smecc.salvador.ba.gov.br/documentos/linguas-africanas.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2010.
- CHATELAIN, Héli. *Grammatica elementar do kimbundu ou língua de Angola*. Genebra: Typ. De Charles Schuchardt, 1888-1889.
- COELHO, Virgílio. Agostinho Neto: kilamba kyaxi da nossa esperança. In: *A Voz Igual: Ensaios sobre Agostinho Neto*. [Luanda]: Angolê, Artes e Letras, [1989?]. p. 165-183.

- COSTA e SILVA, Alberto. *Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Ed. UFRJ, 2003.
- COSTA NETO, Antônio Gomes da. Candomblés de Brasília: contribuição aos estudos dos rituais afro-brasileiros no Distrito Federal. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/wpcontent/uploads/2010/11/Candombl%C3%A9s-de-Bras%C3%ADlia1.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2011.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- COUTINHO, Maria Antonia Ramos. As cantigas de minh'ama e a escrita da nação. [Não publicado.]
- COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano?* São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- COUTO, Mia. Perguntas à língua portuguesa. Disponível em: <<http://www.ciberduvidas.pt/articles.php?rid=118>> Acesso em: 5 jul. 2010.
- CRUZ, Adélcio de Sousa. Ruth Guimarães. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica - Precursores. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. v. 1.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia*: uma história social do carnaval carioca entre 1888 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DALCASTAGNÊ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. Disponível em: <<http://www.red.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2021/1594>>. Acesso em: 19 mar. 2011.
- DEIAB, Rafaela de Andrade. *A mãe-preta na literatura brasileira: a ambiguidade como construção social (1880-1950)*. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 5.
- DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith. *Os tradutores na história*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1998.
- DU BOIS, John W. *Towards a dialogic syntax*. Santa Barbara: LSA, 2001. [Inédito.]
- EDUARDO, Otávio da Costa. São Paulo, 24 fev. 2011. Entrevista concedida a Josiley Francisco de Souza.
- EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2001.
- FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin*: conceitos-chave. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

- FERNANDES, Florestan. Representações coletivas sobre o negro: o negro na tradição oral. In: \_\_\_\_\_. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972. (Col. Corpo e Alma do Brasil)
- FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2006. (Cadernos Viva Voz)
- FIORIN, Jorge Luiz; PÉTTER, Margarida (Org.). *África no Brasil: a formação da língua portuguesa*. São Paulo: Contexto, 2008.
- FONSECA, António. *Contribuição ao estudo da literatura oral angolana*. Luanda: INLD, 1996.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. *Cadernos CESPUC de Pesquisa, Série Ensaio: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, n. 16, Belo Horizonte, set. 2007, p. 13-69.
- FRANÇA, Jean M. Carvalho. *Imagens do negro na literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988. (Tudo é História)
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 46. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- GALVES, Charlotte; GARMES, Helder; RIBEIRO, Fernando Rosa (Org.). *África – Brasil: caminhos da língua portuguesa*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.
- GOMES, Angela Maria de Castro. *História e historiadores: a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- GOMES, Heloísa Teller. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988.
- GUEDES, Armando Marques. O texto e o contexto na recolha de tradições orais em Angola. *ICALP – Revista do Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*, Lisboa, n. 10, p. 37-50, 1987. Disponível em: < <http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/revistas/revistaicalp/textocontexto.pdf>>. Acesso em: 5 set. 2011.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Comentários à correspondência entre Melville Herskovits e Arthur Ramos (1935-1941). Disponível em: < <http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/Coment%20%20E0%20correspond%20%20ancia%20entre%20Herslovits%20e%20Ramos.pdf>> Acesso em: 5 nov. 2011.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HORÁCIO. *Arte poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2009.

- KI-ZERBO, Joseph Viseu (Ed.). *História geral da África: metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, Ministério da Educação; São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2010. v. 1.
- LAJOLO, Marisa. A figura do negro em Monteiro Lobato. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/lobatonegros.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2010.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- LARA, Silvio Hunold; PACHECO, Gustavo (Org.) *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein - Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007.
- LOPES, Nei. *As línguas bantas e o português do Brasil*. In: \_\_\_\_\_. Bantos, malês e identidade negra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- LORD, Albert Bates. *The singer of tales*. 2. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- LUNA, Francisco Vida; KLEIN, Hebert S. *Escravidão no Brasil*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial, 2010.
- MARCÍLIO, Maria Luíza. *História social da criança abandonada*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.
- MAUÉS, Raymundo Heraldo. Catolicismo popular e pajelança na região do Salgado: as crenças e as representações. In: SANCHIS, Pierre (Org.). *Catolicismo: unidade religiosa e pluralismo cultural*. São Paulo: Loyola, 1992.
- MAZURUI Ali A.; WONDJI, Christophe (Ed.). *História geral da África: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, Ministério da Educação; São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2010. v. 8.
- MENDES, Julia Brito. *Canções populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Cruz Coutinho, 1911.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- MONTEIRO, Luiz Henrique Alves. *Sistemas dinâmicos*. 2. ed. São Paulo: Editora Livraria de Física, 2006. p. 262.
- MOREIRA, Terezinha Taborda. Escrita e performance na literatura moçambicana. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 250-257, 1º sem. 2001.

- MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2005.
- MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- MOTT, Maria Lúcia. *Escritoras negras: resgatando nossa história*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ, 1989.
- MOURA, Clóvis. *Dicionário da escravidão negra no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- MOURÃO, Fernando A. A. A literatura de Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe e o problema da língua. *África*, São Paulo, FFLCH/USP, v. 8, p. 65-76, 1985.
- NEVES, Alexandre. Câmara Cascudo e Óscar Ribas: diálogos no Atlântico. *Revista Crioula*, São Paulo, FFLCH/USP, n. 4, nov. 2004. Disponível em: < <http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/crioula/edicao/04/Artigos%20e%20Ensaios%20-%20Alexandre%20Gomes%20Neves.pdf>>. Acesso em: 3 nov. 2011.
- OLIVEIRA, Amanda Sônia López de. *Palavra africana em Minas Gerais*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. (Publicações Viva Voz)
- OLIVEIRA, Américo Correa de. Literatura angolana: introdução. Disponível em: <[http://www.triplov.org/letras/americo\\_correia\\_oliveira/literatura\\_angolana/introducao.htm](http://www.triplov.org/letras/americo_correia_oliveira/literatura_angolana/introducao.htm)>. Acesso em: 5 set. 2011.
- OLIVEIRA, Américo. Da literatura tradicional angolana de transmissão oral, impressa em português. *Educação & Comunicação*, Leiria, n. 2, p. 53-79, jul. 1999. Disponível em: <[http://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/275/1/n2\\_art3.pdf](http://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/275/1/n2_art3.pdf)>. Acesso em: 28. set. 2011.
- OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. A terrível parábola: as versões de um poema de João Guimarães Rosa. *Plural Pluriel – Revue des cultures de langue portugaise*, n° 4-5, automne-hiver 2009. Disponível em : <[www.pluralpluriel.org](http://www.pluralpluriel.org)> Acesso: 8 out. 2009.
- ONDJAKI. *A literatura angolana hoje: entre a tradição e a invenção*. [Palestra proferida na Faculdade de Letras da UFMG, no dia 7 de outubro de 2011.]
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998.
- ORTIZ, Fernando. Del fenómeno social de la “transculturación” y de su importancia en Cuba. In: \_\_\_\_\_. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- ORTIZ, Fernando. Do fenômeno social da transculturação e sua importância em Cuba. Trad. Lívia Reis. Disponível em: <[www.ufrgs.br/cdrom/ortiz/](http://www.ufrgs.br/cdrom/ortiz/)>. Acesso em 8 ago. 2010.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.

- PEREIRA, Vera Lúcia Felício. *O artesanato da memória no Vale do Jequitinhonha*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Editora PUC-Minas, 1996.
- PETTER, Margarida. *Línguas africanas e português brasileiro*. [Mini-curso ministrado na Faculdade de Letras da UFMG em março de 2010.]
- PETTER, Margarida. Línguas africanas no Brasil. Disponível em: < <http://www.fflch.usp.br/dl/gela/textos/L%2B%A1nguas%20Africanas-%20500-2.pdf>>. Acesso em: 9 jul. 2011.
- PETTER, Margarida. Línguas especiais, línguas secretas: na África e no Brasil. *Revista da ANPOLL*, n. 4, p. 85-201, jan./jun. 1998.
- PETTER, Margarida. Línguas negro-africanas: situação atual, na África e no Brasil. In: I ENCONTRO DE CENTROS DE ESTUDOS PORTUGUESES DO BRASIL, 1993, São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- PETTER, Margarida. Uma hipótese explicativa do contato entre o português e as línguas africanas. *Papia*, Brasília, v. 1, 2008. p. 9-19.
- PRANDI, Reginaldo (Org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.
- PRANDI, Reginaldo. Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu. Disponível em: < <http://www.institutocaminhosoriental.com/images/Exu,%20De%20Mensageiro%20A%20Diabo%20-%20Reginaldo%20Prandi.pdf>> Acesso em: 14 out. 2011.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PROENÇA FILHO, Domício. O negro e a literatura brasileira. *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 49, n. 1\4, jan.-dez. 1988.
- PROPP, Vladímir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. 2. ed. Trad. Rosemary Costhek Abílio; Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PROPP, Vladímir. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2. ed. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- QUEIROZ, Sônia. *Pé preto no barro branco: a língua dos negros da Tabatinga*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa em América Latina*. 3. ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1987.
- RAMOS, Arthur. *O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Col. Raízes)

- REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François *et al.* Campinas: Editora UNICAMP, 2007.
- RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.
- RONDELLI, Beth. *O narrado e o vivido*. Rio de Janeiro: FUNARTE-IBAC-Coordenação de Folclore e Cultura Popular, 1993.
- RUI, Manuel. Da escrita à fala. Disponível em: <<http://www.ciberduvidas.pt/articles.php?rid=118>> Acesso em: 5 out. 2011.
- SAMPAIO, Neide Aparecida de Freitas. *Por uma poética da voz africana: transculturações em romances e contos africanos e em cantos afro-brasileiros*. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- SAYERS, Raymond S. *O negro na Literatura Brasileira*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958.
- SHECHNER, Richard. O que é performance. Trad. Dandara. *O pervejejo*, n. 12, Rio de Janeiro, 2003, p. 25-50.
- SOUZA, Josiley Francisco de. *Pedro Braga: uma voz no Vau*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- STUCKRAD, Kocku von. *História da astrologia: da antiguidade aos nossos dias*. Trad. Kelly Passos. São Paulo: Globo, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. Os homens-narrativa. In: \_\_\_\_\_. *Poética da prosa*. Trad. Maria de Santa Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- VOGT, Carlos; FRY, Peter. *Cafundó: a África no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras; Editora da UNICAMP, 1996.
- WONDJI, Ali A. (Ed.). *História geral da África VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, Ministério da Educação; São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2010. v. 8.
- ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz: a “literatura” medieval. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e esquecimento*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

### **Coletâneas de contos**

AMBRÓSIO, Manuel. *Brasil interior: palestras populares – Folk-lore das margens do S. Francisco*. São Paulo: Ed. Nelson Benjamin Monção, 1934. v.1.

ARROYO, Leonardo (Org.). *Estórias do galo e do candimba*. 3. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965.

AZEVEDO, Ricardo. *Histórias que o povo conta: textos de tradição popular*. São Paulo: Ática, 2002. (Literatura em Minha Casa, 5)

BRANDÃO, Théo. *Folclore de Alagoas*. Maceió: Casa Ramalho, 1949. v. 1.

CAMPOS, João da Silva. Contos e fábulas populares da Bahia. In: MAGALHÃES, Basílio. *O Folclore no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1960.

CARNEIRO, Antonio Joaquim de Souza. *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore*. São Paulo; Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1937.

CASASANTA, Lúcia. *As mais belas histórias*. Belo Horizonte: Editora do Brasil, [1969]. v. 2 e 3.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 8. ed. São Paulo: Global, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Trinta estórias brasileiras*. Porto: Portucalense Editora, 1955.

CHATELAIN, Héli. *Contos populares de Angola: cinquenta contos em quimbundo coligidos e anotados*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1964.

DUARTE, Abelardo. Ciclo de Pai João. *Diário de Pernambuco*, Recife, 28 de jul. 1957. Disponível em: <<http://www.jangadabrasil.com.br/revista/fevereiro63/im63002c.asp> >. Acesso: 21 mar. 2011.

EDUARDO, Otávio da Costa. Aspectos do folclore de uma comunidade rural. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. 18, n. 144. nov/dez 1951, p. 11-60.

FERNANDES, Gleicienne; PITHON, Mariana (Org.). *De Quibungos e meninos*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. (Publicações Viva Voz)

FROBENIUS, Leo; FOX, Douglas. *A gênese africana: contos, mitos e lendas da África*. Trad. Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Martin Claret, 2010.

GOMES, Lindolfo. *Contos populares brasileiros*. 3. ed. Ilustrações de Santa Rosa. São Paulo: Melhoramentos, 1965.



- GONÇALVES, Eugênia Dias. Os falares de Angola da Irmandade do Rosário de Belo Horizonte. *FUNDAC Informa*, Belo Horizonte, p. 5, [1994].
- GUIMARÃES, Ruth (Org.). *Lendas e fábulas do Brasil*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1964.
- INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO E DO DISCO. *Contos Moçambicanos*. vol. 1. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1979.
- JESUS, Maria Cecília de; ALVES, Maria das Dores. *Histórias que a Cecília contava*. Organização de Maria Selma de Carvalho, José Murilo de Carvalho e Ana Emília de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- LÚCIO, João; FROTA, Zilah. *O livro de Violeta*. 20. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1941.
- ORICO, Oswaldo. *Contos da mãe preta: adaptados à leitura das crianças*. Rio de Janeiro: Biblioteca Infantil d'O Tico-Tico, 1932.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de Candombe*. Juiz de Fora: FUNALFA Edições; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005.
- PINTO, Alexina de Magalhães. *As nossas histórias: contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil*. Rio de Janeiro: G. Ribeiro dos Santos, 1907.
- POEL, Francisco van der. *O rosário dos homens pretos*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1981.
- QUEIROZ, Sônia (Coord. Ed.) *7 Histórias de encanto e magia*. Belo Horizonte: PROEX/UFMG, 1999.
- QUEIROZ, Sônia (Coord. Ed.) *No tempo em que os bichos falavam*. Belo Horizonte: PROEX/UFMG/FINEP, 2009.
- RIBAS, Óscar. *Misoso*. [s.l.], [s.n.], 1979. (Literatura Tradicional Angolana, 1)
- RIBAS, Óscar. *Sunguilando: contos tradicionais angolanos*. prosa. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989. (Estudos Contemporâneos)
- ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP; 1985.
- ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A narrativa africana de expressão oral*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989.
- SOUZA, Josiley Francisco de. *Negros pelo Vale*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. (Publicações Viva Voz)
- STARLING, Nair. *Nossas lendas*. 8. ed. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte: Ed. Paulo de Azevedo, 1962.
- TAVARES, Luiz Demétrio Juvenal. *Serões da mãe preta: contos populares para as crianças*. 2. ed. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira; PIMENTEL, Altimar de Alencar (Org.). *Contos populares brasileiros*: Paraíba. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 1996.

UFMG. FALE. Projeto Quem Conta um Conto Aumenta um Ponto. *Narrativas orais no Vale do Jequitinbonha*: catálogo do acervo de fitas cassetes e videofitas; acervo de transcrições. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

### **Obras da literatura escrita**

COUTO, Mía. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COUTO, Mía. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ONDJAKI. *Os da minha rua*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

RAMOS, Ricardo (Sel.). *Contos moçambicanos*. São Paulo: Global Editora; Maputo: Livraria Universal, 1990.

REGO, José Lins do. *Histórias da velha Totônia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

REGO, José Lins do. *Menino do engenho*. 80. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

RODRIGUES, Wilson W. *Pai João menino*. 3. ed. Rio de Janeiro: Arca Editora, s/d.

RODRIGUES, Wilson W. *Pai João*. Rio de Janeiro: Publicitan, 1952.

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

TRINDADE, Solano. *O poeta do povo*. Organização de Raquel Trindade. São Paulo: Cantos e Prantos Editora, 1999.

### **Filmes**

LÍNGUA: vidas em português. Direção: Victor Lopes. Rio de Janeiro: TV Zero, Sambascope; Odivelas: Costa do Castelo Filmes, 2004. 1 DVD (105 min.), son. color.

PEQUENAS histórias. Direção: Helvécio Ratton. São Paulo: Imagem Filmes, 2007. 1 DVD (79 min.), son. color.