

# HERÓI E ANTI-HERÓI: FIGURAÇÕES DE PERSONAGENS INFANTIS NA FICÇÃO DE ÁFRICA DE LÍNGUA PORTUGUESA

Maria Zilda da Cunha

**Resumo:** Em consonância com reflexões recentes sobre a produção literária dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, o artigo, pela via dos Estudos Comparados, propõe-se a examinar, por um lado, a figuração do herói, cuja viagem deriva de narrativas míticas, e, por outro, na esteira de Victor Brombert (2002), a figuração do anti-herói, cuja jornada é baseada na própria condição humana, causando desconforto e reflexões densas. Com essa proposta, nossa discussão será pautada pelas obras *Kiriku e a feiticeira* e o conto “As Mãos dos pretos”. Ambas as narrativas protagonizadas por crianças.

**Palavras-chave:** Herói. Anti-herói. Literatura infantil e juvenil africana de língua portuguesa.

**Abstract:** In line with recent reflections on the literary production of Portuguese-speaking African Countries, the article, through Comparative Studies, proposes to examine, on one hand, the figuration of the hero, whose journey derives from mythical narratives, and, on the other hand, in the wake of Victor Brombert (2002), the figuration of the anti-hero, whose journey is based on the human condition itself, causing discomfort and dense reflections. With this proposal, our discussion will be guided by the works *Kiriku and the sorceress* and the tale “The Hands of the Blacks”. Both narratives starring children.

**Keywords:** Hero. Anti-hero. Portuguese-speaking African children’s and youth literature.

*“Até que os leões tenham seus contadores de histórias, as histórias de caça irão sempre glorificar os caçadores”.*  
(Provérbio africano)

## Em busca de provas

De fato, quem estiver minimamente atento às Literaturas dos países africanos de Língua Oficial Portuguesa constatará a evidência de uma literatura que não cessa de nos surpreender pela expressão de um imaginário denso, por conjugar autenticidade em questões étnicas, culturais, identitárias e pelo estatuto estético-literário. Examinar tal universo, sobretudo o destinado à recepção infantil e juvenil (nosso caso), leva-nos a entender como o conceito de força criadora – aquela que vem anunciar uma vontade futura a antecipar o gesto da reconstrução da sociedade, segundo ideias de relações mais igualitárias e de dignidade humana – gesta tal produção. Nesse sentido, o nosso estudo tem se revelado relevante, não só para a compreensão dos produtos culturais que se descortinam a partir da queda dos antigos impérios, no quartel final do século XX, mas da complexidade do processo de criação artística e da sua singularidade poético/crítica. Em consonância com as vozes dos países de África onde se fala português, por distintas coordenadas, autores unem forças criadoras, colocando tal literatura em plena expansão.

Na esteira dessas afirmações e a partir dos pressupostos teóricos dos estudos comparatistas, que nos permitem

análises críticas, a fim de compreender fenômenos culturais e artísticos, este trabalho propõe a leitura de dois textos narrativos ficcionais, distintos em sua natureza: *Kiriku e a feiticeira* (o filme/livro alinhados em diálogos intersemióticos), realização do franco-belga Michel Ocelot, que viveu parte da infância em África, na Guiné, quando conheceu a lenda de Kiriku.; e o conto “As mãos dos pretos”, inserido na obra do moçambicano Luís Bernardo Honwana *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*, publicada pela primeira vez em 1969, ainda em pleno colonialismo e no auge da guerra colonial.

Estas produções protagonizadas por crianças estabelecem entre si complexas relações a partir da composição dos respectivos protagonistas e do encaminhamento de suas trajetórias.

Em relação às personagens em contraste de cinema e literatura, parece relevante a distinção feita por Paulo Emílio Salles Gomes, para quem:

[...] o parentesco flagrante entre romance e cinema [...] não nos deve levar a nenhum delírio de identificação [entre as maneiras específicas de um e de outro campo enfocar a personagem]. A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma

personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores. (GOMES apud CANDIDO *et al.*, 1976, p.111)

Na verdade, estamos diante de duas artes: a literária e a arte da animação. No âmbito da recepção, o espectador fílmico, de certo modo, torna-se um ouvinte. O cinema, ao aliar à temporalidade da narração fílmica, a performance corporal, a voz e a imagem, faz-se como uma técnica de sutura, um suporte que engendra um imaginário significativo capaz de trazer à cena, de forma singular, a representação do narrar e do material narrado.

No caso de *Kiriku*, diferente das recentes técnicas tridimensionais computadorizadas, tal efeito é obtido por meio da técnica bidimensional, pela qual utilizam-se cores chapadas, traços vetoriais e a repetição de gráficos compostos de imagens planas e de pouca profundidade. Para se chegar ao engenhoso e expressivo resultado dessa arte, foram realizados aproximadamente duzentos mil desenhos – as imagens e a sequência narrativa são tratadas com precisão e detalhes.

Com efeito, vale considerar algumas escolhas do realizador para a produção do longa-metragem, que revelam a pesquisa, atenção e deferência para com o lugar de onde vem a história. Para a execução da trilha sonora, – assinada por Youssou N’Dour, músico senegalês – foram utilizados instrumentos tradicionais da África, como balafon, ritti, cora, xalam, tokho, sabaar e belon, para as canções. As vozes dos personagens foram feitas por um elenco de atores do Oeste Africano e estudantes locais. A dublagem em inglês, também dirigida por Ocelot, foi realizada na África do Sul. Além disso, convirá sublinhar a entonação, a proposição do ritmo que engendra o gesto vocal, as pausas, e perceber a ressonância da voz de África (de língua oficial francesa ou portuguesa, mas singularizada pela convivência de outras línguas locais e realmente faladas pelo povo em seu cotidiano).

*Kiruku e a feiticeira* é uma co-produção. Criada em um estúdio francês, recebe animação nos estúdios Rija Films na Letônia e Studio na Hungria, seus cenários são realizados pelos animadores do estúdio Tiramisu, em Luxemburgo, a pintura digital e a composição são feitas na Bélgica, e vozes e música gravadas no Senegal. Com essa multiplicidade de operadores e refinamento de técnicas é que vem à tela esse filme protagonizado pelo minúsculo Kiriku.

De fato, a narrativa em questão faz reverberar o percurso do herói, importa assinalar: a força física que suporta a linguagem – a voz que narra, nessa animação – , vai na contramão do imperativo e do ritmo frenético das animações contemporâneas. Narrada num ritmo lento, encenada por figuras estilizadas, mulheres negras com seios à mostra, Kiriku, criança cuja força se concentra em sua inteligência e astúcia, não esconde seu órgão sexual; nota-se o cuidado com a lógica que ordena a sequência narrativa com elementos e articuladores que acenam para a naturalidade do contexto em que os eventos (mesmo com figurações de violência e sexualidade) se dinamizam. Há um compósito de linguagens e de estratégias narrativas sofisticadas que levam a obra a ultrapassar o endereçamento a um público infantil, desafiando outras faixas etárias e experiências de vida diversas, engendrando de forma lúdica e reflexiva a beleza e complexidade da cultura africana.

Sabe-se que a versão fílmica da lenda precedeu a impressa. Convirá sublinhar o fato de que o cinema, como arte de fixar e reproduzir imagens que suscitam impressão de movimento, regenera a vocação narrativa do humano em contar e ouvir histórias, apresentando encadeamento de eventos que se sucedem no tempo e no espaço e dando visibilidade à transformação.

Se advogarmos a tese de que a narrativa é uma estrutura que organiza a experiência humana da temporalidade, somos levados a acolher a hipótese de que, enquanto a narrativa literária torna-se potente em sugerir esse mundo sensível por meio de imagens conceituais e formas linguísticas, a narrativa fílmica prima por mostrá-lo por meio de imagens perceptuais. Em ambos os casos, trata-se de uma manifestação de sentido de determinada apreensão da realidade, uma forma de conhecimento.

Ao nos atermos ao fenômeno narrativo relacionado à versão livresca da mesma obra, somos levados a acatar um olhar atento para o entrecruzamento de duas perspectivas: diegética, para a qual narrar é um discurso essencialmente verbal, e a mimética, que considera a narração como o ato de “dar a ver” o que acontece, não necessária ou exclusivamente por via verbal.

Nessa linha de raciocínio, importa reter como o leitor é introduzido nas páginas do livro – mais como um visualizador –, um espectador de cores e examinador de letras. No livro, as cores ficaram mais vivas, as imagens são de grande beleza e iluminadas, o tempo e o espaço são tecidos pelas cores e formas. O verbal confere uma dinâmica muito expressiva ao compor a pauta dos diálogos

entre os protagonistas, na mesma proporção em que faz uma exploração do potencial descritivo das cenas – agora plasmadas nas páginas do códex. Aliando-se às imagens, o verbo roteiriza, dá temporalidade aos eventos e às ações. O ritmo da narrativa ganha nova mobilidade – a que requer do leitor o virar de páginas –, o tempo da leitura – o examinar como o texto imagético e o verbal dialogam.

De modo muito sucinto, é possível dizer que, diferentemente, da animação e do livro ilustrado, a perambulação do protagonista da narrativa em “As mãos dos pretos” é conduzida pelo fio de sua voz, pelas respostas que lhes chegam (repetidas pelo narrador-personagem). Ao longo da narrativa, o menino, não nomeado, vai sendo construído na imaginação do leitor, um pouco através das intervenções do narrador – em 1ª pessoa – e das outras vozes que ele invoca: “A Dona Dores, por exemplo, disse-me que Deus fez-lhes as mãos assim mais claras para não sujarem a comida que fazem para os seus patrões” ou “O Antunes da Coca-Cola, que só aparece na vila de vez em quando” (HONWANA, 1972). Vozes que, repetidas pela criança, auxiliam-na a construir uma reflexão severa, a destruir os valores e sistemas nocionais por assim dizer “essenciais” dessa comunidade.

Isto posto, importa salientar que nossa preocupação é, de um lado, na esteira de Jung (1964), Campbell (1990,1997) e Meletinski (2002), examinar a figuração da personagem-herói, cuja jornada deriva de narrativas míticas. Nas sendas do semideus da antiguidade grega aos pós-modernos heróis urbanos, todas são figurações histórico-culturais de um arquétipo que virá a se apresentar de forma plural, revelando-se em múltiplas faces (heróis míticos, épicos, romanescos, picarescos), e que, ao reverberar na produção para crianças e jovens, exercem grande fascínio. Por outro lado, na esteira de Victor Brombert (2002), autor da obra *Em louvor do anti-herói*, o olhar analítico se voltará para uma personagem, cuja jornada se faz por uma via da condição humana e, por isso, não só vem a exercer grande fascínio, mas sobretudo desconforto e densas reflexões.

Dito isso, vamos às obras.

### **A aventura do pequeno herói<sup>1</sup>**

Kiriku nasce em uma aldeia africana, em uma casa simples, dentro de um contexto comum de vida familiar, entretanto, desde a gestação, apresenta traços sobrenaturais, pois avisa a mãe que quer nascer, corta seu cordão umbilical e logo toma conhecimento de sua vocação e do chamado para a aventura:

---

1 Neste artigo, a narrativa em livro nos facilitará a transcrição das cenas.

- Mãe, me ajuda a nascer! [...]

- Uma criança que fala na barriga da sua mãe sabe nascer sozinha. [...]

- Uma criança que nasce sozinha se lava sozinha.

Kiriku salta em uma bacia e respinga água alegremente ao redor.

- Não esbanje água. Karaba, a feiticeira, secou nossa fonte. Ela devorou seu pai e todos os homens da aldeia. Só restou seu tio. Ele está no caminho dos flamboyants, indo combater a feiticeira.

- Então, eu devo ir ajudá-lo. – grita Kiriku. (OCELOT, 2016, p. 5)

O motivo para a aventura, segundo Campbell, “começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa, ou que sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade. Essa pessoa, então, parte em uma série de aventuras que ultrapassam o usual, quer para recuperar o que tinha sido perdido, quer para descobrir algum elixir doador da vida” (1990, p. 131). Kiriku sai da sua zona de conforto ao lado da mãe para aventurar -se ao combate do mal.

Apresenta-se ao tio, que não aceita a ajuda pelo fato de o menino ser muito pequeno, mas, quando percebe, o garotinho está escondido embaixo de um chapéu que corre ao seu lado. Em seguida, os dois se deparam com Karaba, a

feiticeira, ativa e convencida, solicitando o chapéu mágico onde se escondia Kiriku, em troca de acabar com os males que ela fazia à aldeia. Mas o menino foge com o chapéu. Karaba se enfurece e manda seus guardiões para saquear o ouro da aldeia, criando, frequentemente, armadilhas para prejudicar as pessoas do lugar. Kiriku, sempre alerta para as ciladas, avisa os companheiros, entretanto nunca é ouvido, tampouco reconhecido. Mesmo assim, salva-os sempre e em nenhum momento recusa o chamado, sujeitando-se, para isso, a todo tipo de provação.

Ao sofrer junto aos seus a falta de água, o pequeno decide ir em busca do segredo da fonte enfeitiçada. Nessa parte do percurso, vivencia uma iniciação, ao que Campbell designou de “passagem pelo primeiro limiar” (CAMPBELL, 1997, p. 82-91), seguida da grande iniciação, simbolizada pelo encontro com o “monstro nojento e todo inchado” e o enfrentamento dessa difícil situação.

No trajeto iniciatório, o personagem passa por espaços misteriosos e perigosos, sendo auxiliado por agentes benignos, e sofre provações de natureza e de intensidade diversas. O menino encontra o guardião do limiar, ou seja, aquele que guarda a passagem, e depara-se com um monstro, que se esconde dentro de uma caverna. Ao

enfrentar o monstro da caverna, vence-o, e leva água para a aldeia. Entretanto, sofre uma quase morte física e renasce.

Para Campbell, “a ideia de que a passagem do limiar mágico é uma travessia para uma esfera de renascimento é simbolizada na imagem do útero, ou ventre da baleia. O herói, em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu” (CAMPBELL, 2007, p. 91). Penetra no ventre da baleia, como sucedâneo do ventre materno, para nascer de novo. Em primeiro momento, ele se auto-aniquila para seguidamente renascer, o que significa sempre um “ato de concentração e de renovação da vida” (CAMPBELL, 1997, p. 93).

A água está de volta! A alegria da aldeia dura pouco. Na fonte, flutua um corpo sem vida do valente Kiriku. Sua mãe o toma em seus braços, o aperta contra seu peito e começa a cantar baixinho. Os aldeões, inclinados sobre a criança, também cantam suavemente. É então que uma pequena tosse interrompe a cantoria. Kiriku está vivo!

- Eu venci! – fala Kiriku, com uma voz fraca.

- Ele venceu! – gritam todos da aldeia.

Todos dançam e cantam com alegria.  
(OCELOT, 2016, p. 20)

O renascimento de Kiriku, neste primeiro limiar, foi físico, uma vez que estava afogado. Ainda assim, ele trouxe libertação do mal para a aldeia:

Kiriku é pequeno, mas ele pode muito!

Kiriku não é grande, mas ele é valente!

Kiriku nos libertou de quem nos enfeitiçou!  
(OCELOT, 2016, p. 21)

Tal feito não bastou, era necessário saber a causa do mal. Ao perguntar à mãe, obtém a informação de que somente o sábio na montanha, seu avô, poderia lhe dar uma resposta, mas teria que enfrentar mais obstáculos e atravessar para o outro lado. Entretanto, para isso, deveria passar pelo controle de Karaba. A mãe o auxilia na passagem, oferece o punhal do pai de Kiriku e o pequeno mergulha nas profundezas da terra, avançando num labirinto de galerias e cavando em direção ao domínio do sábio da montanha. Ele sobe, desce, perde-se, enfrenta um gambá, salva os filhotes de esquilo e vai desbravando corajosamente a terra, até respirar aliviado do outro lado, onde, com astúcia, consegue voar nas costas de um pássaro até um ponto da montanha. Depois, enfrenta um javali e, novamente, com sua inteligência e ousadia, este o leva ao Grande Cupinzeiro, já domínio do velho da Montanha, seu avô.

O culminar da iniciação de Kiriku ocorre com o encontro do avô, figura de relevância quando se trata de sabedoria para a cultura africana. Assim, as provações iniciáticas ajudaram a preparar a sua lenta transformação. Com o avô,

aprende o sentido do mal de Karaba. O velho explica que ela é malvada porque colocaram um espinho envenenado em sua coluna. Diz o menino, destemidamente: “- Eu arrancarei o espinho das costas de Karaba ou morrerei” (OCELOT, 2016, p. 34).

Kiriku planeja tirar Karaba de seu domínio e, para isso, deveria roubar-lhe o ouro. Cava um túnel com seu punhal, debaixo do cesto que contém as joias, e as retira. Karaba enfurece e ameaça matar o menino. Ele se embrenha na floresta e, embaixo da Grande Árvore, coloca as joias. Ela ali se ajoelha para procurar, e o menino, escondido em cima da árvore, vendo o espinho, lança-se sobre suas costas e retira-o com os dentes. A feiticeira grita tão alto que assusta todos da floresta, da savana e da aldeia. Depois de um largo silêncio, tudo renasce na natureza, pássaros cantam, árvores desabrocham flores.

Para redimir-se e mostrar sua gratidão ao menino, Karaba pergunta o que poderia fazer. Ele sugere casar-se, mas ela retruca dizendo que ele ainda é pequeno. Então, o menino sugere um beijo, que se consuma, e depois disso, magicamente, ele cresce e se torna um grande guerreiro. Mediante a “passagem pelo limiar do retorno”, faz o seu regresso à vida metamorfoseado num outro, ainda que ele mesmo.

As sucessivas iniciações descritas prefiguravam a transformação de Kiriku “num rapaz como todos os outros”. Na sua condição de herói de caráter mitológico, mesmo que circunscrito em um conto, sua aventura continua além do limiar, enfrentando forças adversas. Kiriku nasce pelo menos duas vezes: a primeira fisicamente; a segunda espiritualmente. O ponto alto da narrativa dá-se com a sua transformação em rapaz, com o casamento com a feiticeira e com o retorno à aldeia. O mal não foi apenas vencido, mas sua raiz tornou-se conhecida, consciente. Eis a recompensa.

Esse percurso arquetípico, nomeado por Campbell como Jornada do Herói, constitui-se como patrimônio mítico-simbólico que engendra o imaginário como forma de representação do homem em sua condição. A aventura – essa imagem matricial simbolizadora da maturação humana em face da transitoriedade dos fenômenos – comporta a dinâmica das transformações internas pelas quais o ser humano passa em suas experiências vivenciais.

À medida que um herói emerge nas produções artísticas, convida-nos a revisitar sua antiga natureza arquetípica que, para Jung, revela-se como “certos esquemas estruturais, pressupostos estruturais de imagens (que existem no âmbito do inconsciente coletivo e que, possivelmente, são herdados

biologicamente)” (JUNG apud MELETÍNSKI, 1984, p. 20). O autor discute essa questão afirmando que símbolos se originam de uma necessidade psicológica e assumem formas que perpassam as sociedades. Ao tratar do nascimento do herói, assinala que, como figura humana, ele é uma das formas de representação da libido (e por extensão do espírito) de grande pregnância simbólica, daí que sirva de matriz prototípica de muitos mitos, lendas e epopeias.

Habitante do inconsciente coletivo e do imaginário humano, é um arquétipo catalisador de esperança, capaz de pôr em curso a possibilidade de vida diante da feição da morte, e podendo, em seu dinamismo, fazer aperfeiçoar nossa condição no mundo. O herói é aquele que se lança ao que advém (*aduenire*, a(d)ventura), disponibilizando-se para o outro. Ao lançar-se à busca de algo perdido, do invisível, do elã vital ou espiritual, favorecerá a transformação de si, de outros, do mundo.

Joseph Campbell (1997, p. 36) apresenta o “percurso padrão da aventura mitológica do herói” como “separação – iniciação – retorno”. O herói afasta-se de seu mundo habitual, passa por uma iniciação e retorna enriquecido e vitorioso, trazendo benefícios ao reintegrar-se à sociedade de onde partiu. Para o referido autor, “o âmbito de ação do

herói não é o transcendente, mas o aqui e o agora, na esfera do tempo, o âmbito do bem e do mal [...]” (CAMPBELL, 1990, p. 69), podendo realizar dois tipos de proeza: uma física, “em que pratica um ato de coragem, durante a batalha, ou salva uma vida”, e uma espiritual, “na qual o herói aprende a lidar com o nível superior da vida espiritual humana e retorna com uma mensagem” (CAMPBELL, 1990, p. 131). É dessa jornada imaginária que se nutre a aventura de Kiriku, no livro e no filme.

Na linhagem do herói mítico, reverbera o desejo humano de superar situações-limites, como a figura do pequeno herói, ao reunir sentimento e ação, seguindo seu destino, cumprindo o seu ritual iniciático – que se traduz como aventura. Em consonância com Wunemburger (s.d., p. 40), “a capacidade de transformar as imagens de um ser, para fazer com que estas cedam a um nível estético ou simbólico novo e profundo varia, o que constitui o mistério da criação artística ou a chave das afinidades que deve reportar – afinidades que deve reportar-se a uma estrutura narrativa mítica”.

Tanto no livro, quanto na animação, a matéria narrativa de natureza arquetipal organiza-se sob os efeitos estéticos do maravilhoso.

## **As mãos dos pretos e as notações de um anti-herói**

O conto “As Mãos dos Pretos” é protagonizado por um menino que perfaz uma singular jornada a interpelar diversas pessoas, representantes de diferentes segmentos sociais. A história é assim movida pela curiosidade de uma criança, não nomeada, que, ao indagar, recebe como resposta histórias com versões diversas; cada ser interrogado responde com uma informação diferente, negando a anterior. Desse modo, enviesam-se narrativas, formando um compósito a engendrar diversas hipóteses explicativas, ideias e crenças que se sobrepõem em palimpsesto.

Diferentemente da obra anterior, neste caso, não se cumpre o propósito de realização de uma jornada de acordo com as expectativas convencionais dos heróis míticos, mas apresenta-se aqui uma daquelas personagens perturbadas e perturbadoras que, ao longo do percurso, questiona o próprio destino. Sua figuração como anti-herói, como aqui expomos, no entanto, não deve ser entendida como a de um ser fracassado, todavia como aquele que, rumo ao destino, move-se por suas necessidades, absolutamente sintonizado com o seu tempo, transformando sua experiência deformada em uma força: experimentada com honestidade e com a dignidade alcançada por humilhações. Portanto, a

figuração desse personagem não se faz como a de alguém sem possibilidades heroicas, mas, paradoxalmente, faz-se como a de um ser que incorpora outras formas de coragem, acomodando uma energia: a que nega ao modelo que, na verdade, subverte.

Deus, Nosso Senhor Jesus Cristo, Virgem Maria, São Pedro, muitos outros santos, todos os anjos que nessa altura estavam no céu e algumas pessoas que tinham morrido e ido para o céu, fizeram uma reunião e decidiram fazer pretos. Sabes como? Pegaram em barro, enfiaram-no em moldes usados e para cozer o barro das criaturas levaram-nas para os fornos celestes; como tinham pressa e não houvesse lugar nenhum, ao pé do brasido, penduraram-nas nas chaminés. Fumo, fumo, fumo e aí os tens escurinhos como carvões. (HONWANA, 1972)

A busca por argumentos de autoridade, que, no confronto, são falseados, já sinaliza uma forma de subversão. São convocados os santos, conclave de anjos para dar credibilidade à história de que o preto foi feito a partir do barro em moldes. Há aqui uma atualização do mito da criação. Se, no mito, Deus fez o homem com o barro, aqui, já não é uma obra exclusivamente divina, mas de uma comunidade celeste.

Já nem sei a que propósito é que isso vinha, mas o Senhor Professor disse um dia que as palmas das mãos dos pretos são mais claras

do que o resto do corpo porque ainda há poucos séculos os avós deles andavam com elas apoiadas ao chão, como os bichos do mato, sem as exporem ao sol, que lhes ia escurecendo o resto do corpo [...].

A Dona Dolores, por exemplo, disse-me que Deus fez-lhes as mãos assim mais claras para não sujarem a comida que fazem para os seus patrões ou qualquer outra coisa que lhes mandem fazer e que não deve ficar senão limpa. [...]

O Antunes da Coca-Cola, que só aparece na vila de vez em quando, quando as Coca-Colas das cantinas já tenham sido vendidas, disse que o que me tinham contado era aldrabice [...].

Eu achei um piadão tal a essa coisa de as mãos dos pretos serem mais claras que agora é ver-me a não largar seja quem for enquanto não me disser por que é que eles têm as palmas das mãos assim tão claras [...]. (HONWANA, 1972)

A criança, como narrador-personagem, insere-se no conjunto de leitores, também ele tendo lido uma história em um livro, o que sugere o poder da ficção. O menino confronta sua suposta verdade com as verdades que ouve sobre a origem dos pretos.

Mas eu li num livro que por acaso falava nisso, que os pretos têm as mãos assim mais claras por viverem encurvados, sempre a apanhar o algodão branco de Virgínia e demais não sei aonde. Já se vê que a Dona Estefânia não concordou quando eu lhe disse isso. Para ela

é só por as mãos desbotarem à força de tão lavadas. (HONWANA, 1972)

Ao questionar as várias vozes a que teve acesso, a criança acaba por aceitar as considerações da mãe, cuja explicação humaniza, redime; ela diz serem todos os homens criados por Deus. “A minha mãe é a única que deve ter razão sobre essa questão das mãos dos pretos serem mais claras do que o resto do corpo” (HONWANA, 1972). Ela teria dito:

Deus fez os pretos porque tinha de os haver. Tinha de os haver, meu filho. Ele pensou que realmente tinha de os haver. Depois arrependeu-se de os ter feito porque os outros homens se riam deles e levavam-nos para as casas deles para os pôr a servir como escravos ou pouco mais. Mas como Ele já não os pudesse fazer ficar todos brancos porque os que já se tinham habituado a vê-los pretos reclamariam, fez com que as palmas das mãos deles ficassem exatamente como as palmas das mãos dos outros homens.

E sabes porque é que foi? Claro que não sabes e não admira porque muitos e muitos não sabem. Pois olha: foi para mostrar que o que os homens fazem, é apenas obra dos homens... Que o que os homens fazem, é feito por mãos iguais, mãos de pessoas que se tiverem juízo sabem que antes de serem qualquer outra coisa são homens. Deve ter sido a pensar assim que Ele fez com que as mãos dos pretos fossem iguais às mãos dos homens que dão graças a Deus por não serem pretos”. (HONWANA, 1972)

“Depois de dizer isso tudo”, acrescenta o menino, “a minha mãe beijou-me as mãos”.

É significativo o fato de que, da fala da mãe, emerge uma preocupação com a educação do filho, considerando aspectos caros à tradição da casa e da família (algo muito próprio nas sociedades tradicionais africanas). É notável a sabedoria e fio de humor que tecem seu discurso, construindo sentidos dos quais depreende-se ironia. Não à toa somos levados a considerar, como nos discursos das pessoas brancas, os elementos ligados à religião que se articulam de modo a impor outra cultura que coloca os pretos como protagonistas de histórias nas quais eles estão coisificados, em histórias em que são objetos e não sujeitos. “Quando fui para o quintal, para jogar à bola, ia a pensar que nunca tinha visto uma pessoa a chorar tanto sem que ninguém lhe tivesse batido” (HONWANA, 1972).

O processo de desumanização do negro reverbera em vários lugares da narrativa, notadamente, na explicação de que nasceu para servir, e lavam bem as mãos para não sujarem nada do que tocam na hora de servir o senhor branco, de quem é escravo.

A mãe, ao recorrer a suas crenças, aos elementos de sua cultura, ao rir com as explicações e invenções dos

outros, projeta uma resistência cultural e, ironicamente, opõe-se à cultura do outro, apegando-se às próprias hipóteses e explicações. Ao fortalecer seus valores para rejeitar os valores do outro, ela reforça sua identidade. O fortalecimento dessa identidade é fundamental no conto, visto que ela quase explode de rir daquelas aldabrices. Há um fortalecimento da personagem, como elemento estrutural da narrativa e de sua identidade. Ao impor, com sua fala, a valorização do ser, a igualdade do homem, que tem a ver com os valores culturais em que acredita, ela se contrapõe à cultura do outro e fortalece sua própria identidade como negra. Neste conto, isso ocorre de modo exemplar. A mãe não fala no mito, ela simplesmente fala na criação, oferecendo uma explicação que coloca os homens em um mesmo plano de importância. Na narrativa, sua voz surge como a voz da sabedoria. E é essa sabedoria que será reconhecida pelo menino, que vai acreditar justamente na história da mãe, que lhe pareceu a melhor, que ela tem mais razão.

A memória ocupa mais espaço que o presente e a ele se mistura; entre o vivido e o miticamente reordenado emerge dos elementos de que o texto se nutre: uma vivência lúdica, subjetiva, e que, ao mesmo tempo, expressa angústia.

Essa tensão tem uma feição lírica. A organização através da memória, essa visão infantil, quase ingênua, faz da palavra uma cúmplice na jornada em que se questiona o próprio destino, nesse roteiro de inventar outro texto e de contestar uma imagem ideal.

O conto destece os mitos de criação do homem, em suas versões religiosa, iorubá, do saber popular; desconstrói a hipótese da ciência sobre a teoria evolucionista. Coloca em xeque heroísmos históricos e autoridades do saber. Ao legitimar a voz materna, assegura-se a figuração do menino como um anti-modelo (heroico no sentido tradicional), porque ao legitimar a sua curiosidade, “eu não me cansava de insistir sobre a coisa”, potencializa seus questionamentos e a contestação das nossas pressuposições, suscitando a questão de como nós vemos ou queremos ver, ao mesmo tempo chamando à responsabilidade o homem. Sabe-se que é uma narrativa para adultos que, entretanto, sua forte ressonância entre crianças e jovens a faz ser apropriada pela Literatura Infantil e Juvenil.

É fato que na literatura contemporânea o modelo heroico vem sendo subvertido. Não raro, deparamo-nos com a forte invasão de protagonistas que não se colocam de acordo com as expectativas associadas a lembranças da literatura

tradicional e, notadamente, dos heróis míticos. Esse é o caso da personagem que figura na narrativa “As mãos dos pretos” a que nos propomos brevemente analisar. Nota-se que a curiosidade infantil, que dinamiza a narrativa, compõe a figuração da criança, nesse conto, como anti-herói: alguém perturbado e que perturba, aquele que faz por mobilizar críticas a conceitos heroicos, através de estratégias de desestabilização. Seguramente, algo que comporta, nos horizontes estéticos, implicações éticas.

O exame desse conto levou-nos, pelas notações do anti-herói, a compreender como uma desconstrução do modelo, do mito, pode alçar uma afirmação identitária, como os contos para adultos podem dinamizar a Literatura Infantil e Juvenil. Ademais, os olhos postos nas literaturas produzidas nos países de língua portuguesa, dentro da moldura teórica dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, faculta-nos o empréstimo de conceitos de paráfrase e paródia; noção de dessacralização, apropriação – processos a partir dos quais se engrossam as tímidas veredas dos sistemas literários produzidos nas ex-colônias portuguesas.

A apropriação é uma forma de dessacralização da obra de arte – quando o artista, de forma intencional, inverte

satiricamente o significado de um signo cultural. No âmbito da produção literária e da crítica, isso seria uma forma de superar o legado que Fanon (1968) considera um dos mais cruéis do colonizador sobre o colonizado: a imagem negativa de si mesmo, que lhe foi imputada.

O conceito de intertextualidade que, sobremaneira, enlaça diálogos que colocam secretamente ou explicitamente em relação aspectos de outros textos e contextos, fios dos quais se tecem imaginários e representações, torna possível perscrutar a imensa e complexa rede discursiva que se forma historicamente.

Nestes termos, vislumbram-se condições que aproximam experiências, culturas, literaturas mais do que geográficas, como antropológicas. O fato é que uma nova ecologia cultural vai sendo construída histórica e dinamicamente, como um traço de união entre os países de língua portuguesa, fortalecendo a circulação de formas de ruptura, motivando similaridades ideológicas e fortes traçados e tramas estéticas como recursos literários.

Com essa perspectiva, neste trabalho alguns pontos mereceram destaque: nega-se que haja uma literatura paradigmática; revê-se a questão da negritude, para a compreensão de sua formação mitológica. Só o equivocado

desconsidera o fato de que “os negros não foram colonizados porque são negros, ao contrário, na tomada de suas terras, na expropriação de sua força de trabalho, com vistas à expansão colonial, é que se tornaram pretos” (MUNANGA, 444).

A história, em sua dinamicidade, revela muitas facetas. A sociedade contemporânea é marcada pela crise de referências, de valores – marcada pelo conflito e pela diversidade. Eis uma sociedade que coloca a si mesma como objeto de pesquisa. Enfrentam-se crises: da verdade, do sujeito, do tempo e do espaço. Tudo isso recoloca a relação com o outro. O outro pensado, concebido como objeto e que tem sido excluído, desterritorializado do espaço da humanidade; humanidade, aliás, criada pelo sujeito ocidental, que é ele mesmo a referência dentro dessa realidade por ele criada.

O outro insiste e insurge. Essa insurgência contra a opressão reivindica uma revolução que começa pela preservação do mundo e do homem. Ao fim e ao cabo, essa época implode antigos modelos, o projeto da modernidade racionalista, iluminista, e também o colonialismo. O próprio Ocidente pulveriza-se. Depara-se com o desaparecimento da certeza de Deus, da História e dos grandes símbolos unificadores. A perda dessas referências resulta em um

vazio que inclui a dimensão social. Esse panorama aponta para um mundo nomeado pelo homem, uma imagem construída pelo homem ocidental para ele mesmo. Nestes termos, o mundo tornou-se fábula. Fabular, narrar fatos e feitos reais ou imaginários, no entanto, não significa crença ingênua ou relativismo absoluto, mas disposição para compreender o mundo.

Ao se perceber que o mundo também é uma narração que dele fazemos, pode-se entender que narrar o mundo é contar a experiência de vida do ser humano. A narrativa é lugar de produção de sistemas simbólicos. Enquanto o mito inaugura a linguagem e revela certa compreensão do mundo, a busca do verdadeiro torna a narrativa plural, múltipla.

As narrativas são humanas e humanizadoras. As narrativas humanas, então, se tecem de múltiplas vozes. Há vozes silenciadas que, na semiose histórica, encontram formas de expressar sua identidade e modos de serem ouvidas, tornam-se discursos capazes de revelar outras, novas e importantes dimensões da humanidade.

O peso da memória traz a marca do tempo e espaço de reinterpretação, e no entrecruzamento de passado e presente, a narrativa se abre para abordar uma totalidade de vida reclamada pelo homem em sua historicidade.

O sonho do menino é saber, e sua voz é de quem não se cala, recusando-se a permanecer passivo. Mostra sua relação com a verdade e, em seu discurso, há a vontade de posse, a ousadia de buscar. Sua fala aparentemente ingênua traz o direito de um sujeito que tem extremo cuidado com si próprio.

Verificam-se modificações substanciais no modo linguístico e estrutural da narrativa e no articular da forma literária. O conto se apropria do mito; assim, colocam-se em xeque pretensas verdades e crenças, dinamiza-se a história, multiplicam-se as vozes. Essas modificações apontam para uma subversão, seja ela desencantada ou que de fato se engendre nas novas realidades (geo) políticas, sociais e culturais que se descortinaram a partir da queda dos antigos impérios, no quartel do século XX, adentrando com resistência o século XXI, gerando produtos culturais com características renovadas, que dificilmente poderiam ser bem compreendidos mediante categorias críticas anteriores ao seu aparecimento. A fala estilizada e a ausência de pontuação promovem a fusão de pontos de vista. São múltiplos pontos de vista que aparentemente se complementam, mas, na verdade, confrontam-se, detonam reflexões; são possibilidades narrativas que, nas relações

e enfrentamento de ideias, movem uma possibilidade dissertativa, engendrando forte argumentação. O conto, ao fim e ao cabo, faz-se em louvor a anti-heróis.

### **Considerações finais**

Entre as diversas searas artísticas, deslocam-se imagens, transitam espectros arquetípicos, sussurram vozes silenciadas, enquanto o imaginário põe em circulação essas redes simbólicas, sinalizando valores, identidades, elementos que tornam ou podem tornar expressiva a cultura e/ou sistemas sociais.

A forma de materializar cada arte difere pela linguagem, pelos códigos, pelo suporte, pelo espírito fabulador, pela dimensão estética e política que autores e leitores herdaram de um sonho coletivo, que, ao revelar-se, mostra seu vínculo com a experiência humana.

Em *Kiriku*, a história de tradição oral recebe novo sopro de vida por via da animação cinematográfica, aporta no livro ilustrado de literatura infantil e juvenil contemporânea, corroborando a ideia de que o nomadismo da voz se faz por meio da memória e de linguagens. A recriação da figura do herói, cara a diversas sociedades e culturas, realiza-se por suportes e mídias diversos, do artesanal ao tecnológico, guardando o engenho fabulador, próprio da humanidade

e reverenciando o sonho e o desafio que guia a aventura humana – o de superar situações-limites.

Em “As mãos dos pretos”, é sob o signo da resistência que essa obra, condensando-se nos exercícios da imaginação por meio da apropriação criativa e da subversão, mobiliza estratégias contra a paralisia de uma realidade avessa ao sonho e à esperança.

Ao fim e ao cabo, importa lembrar que os estudos sobre as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa começam a ganhar terreno, entre nós, antes da Lei 10639 de maio de 2003. Lei que instituía a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana no currículo escolar do ensino fundamental e médio no Brasil e que culminou com a criação das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira (julho/2004a), colocando a Literatura Infantil e Juvenil como uma das possibilidades de trabalho. Mais exatamente, em meados dos anos 70 do século passado, na Universidade de São Paulo, na UFRJ e na Unicamp já se faziam avançar estudos sobre literatura Africana de Língua Portuguesa, buscando introduzi-los no diagrama da literatura ensinada no Brasil.

O interesse, antes circunscrito praticamente à área universitária, ganhou força e amplitude progressiva. Efetivamente, a partir da Lei, da necessidade do mercado editorial adaptar-se à demanda que ela motivou e das possibilidades de trabalho com a Literatura Infantil e Juvenil que abordasse a temática africana ou ainda o trabalho essa literatura produzida por autores africanos, foi grande incentivo às pesquisas no âmbito da educação e da literatura para crianças e jovens que estivessem ligadas a tal assunto.

Do que temos notícias, as investigações, grosso modo, não desconsideram o peso da História, o qual traz de forma recorrente à memória: as relações de brancos e negros tecidas por um período de escravidão, do qual há desdobramentos; o trânsito além-mar, em que figuram idas e vindas de produtos, pessoas e ideias; o império português, a situação colonial, os impasses e trocas; a busca da autonomia política e cultural; a libertação linguística e o sentido da modernidade; a crise da verdade, do sujeito e a relação com o outro. Como elite intelectual, foi aos escritores, ilustradores, realizadores de películas fílmicas que coube o papel de gerir um capital simbólico, que, de certa forma, recobrisse as fraturas e as marcas da cisão e descontinuidade impostas ao longo do tempo aos países

africanos de colonização europeia. Esses países, inventados pelo império colonial e pelo capitalismo, defrontam-se hoje com situações específicas que precisam ser compreendidas no contexto das relações internacionais. A especificidade do lugar que ocupam justifica o desassossego dessa elite cultural que busca responder às indagações postas pela urgência de cada etapa histórica.

### Referências

- BROMBERT, Victor. *Em Louvor de anti-heróis*. São Paulo, Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- CAMPBELL, Joseph. MOYERS, Bill. *O poder do mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. MOYERS, Bill. *O herói de mil faces*. Tradução de Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FANON, Franz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- HONWANA, Luís Bernardo. *As mãos dos pretos In: Nós matamos o cão tihoso*. Porto, Afrontamento, 1972.
- JUNG, Carl. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Luis de Caralt Editor, 1964.
- MELETÍNSKI, E.M. *Os arquétipos literários*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MUNANGA, Kabenguele. *A Antropologia e a Colonização Africana. Estudos Afro-Asiáticos 1*, p. 444-448, 1978.
- OCELOT, M. *Kiriku e a feiticeira*. Rio de Janeiro: Viajante do tempo, 2016.
- OCELOT, Michel. *Kiriku e a feiticeira*. França/ Bélgica/Luxemburgo, 1998. (74 min.).

### **Maria Zilda da Cunha**

Professora doutora na Universidade de São Paulo.

Pós-doutorado em Estudos Portugueses e Lusófonos no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, Portugal e com pós-doutorado em Ciências, Educação e Humanidades pela UERJ; Doutora em Letras, Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa - pela Universidade de São Paulo; Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Líder do Grupo de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para crianças e jovens. Pesquisadora do CNP.

Email: [mariazildacunha@hotmail.com](mailto:mariazildacunha@hotmail.com).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4302400907230914>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0102-4445>.